

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

XII

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

ХІІ

Тарту 1993

Ответственный редактор — А. Мальц
Том подготовила Г. Пономарева

Тираж 1100 экз., объем 14,5 п.л., формат 60x88/16, зак. №860

Московская типография №9 Министерства печати и информации РФ

Издательство ТОО "ИЦ-Гарант". Адрес: Россия, Москва, Кутузовский проезд 10. Тел. (095) 148-79-26

© Статьи — АВТОРЫ СТАТЕЙ

© Составление — Кафедра русской литературы Тартуского университета

*Светлой памяти
Зары Григорьевны Минц*



НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗАРЕ ГРИГОРЬЕВНЕ МИНЦ, РЕДАКТОРЕ И ВДОХНОВИТЕЛЕ ТАРТУСКИХ "БЛОКОВСКИХ СБОРНИКОВ"

А.В.ЛАВРОВ

9-й "Блоковский сборник" был посвящен памяти Дмитрия Евгеньевича Максимова, нашего общего с Зарой Григорьевной Минц учителя, ушедшего из жизни 13 марта 1987 года. Минуло три с половиной года, и пришла еще одна скорбная весть. 31 октября 1990 года весь университетский Тарту прощался с Зарой Григорьевной, скончавшейся в Бергамо (Италия) 25 октября на 64-м году жизни (она родилась 24 июля 1927 г.). Весть о ее кончине была неожиданной и ошеломляющей: казалось, впереди у нее еще годы плодотворного и неутомимого труда, осуществление давно выношенных замыслов и рождение новых, новые книги, новые публикации, новые ученики... 9-ый "Блоковский сборник", однако, оказался последним, который Зара Григорьевна увидела вышедшим в свет. Приходится подводить предварительные итоги.

В 9-м "Блоковском сборнике" напечатан очерк В. А. Каменской и З. Г. Минц "Первый блоковский (диалог-воспоминания)", в котором рассказывается о работе блоковского семинара на филологическом факультете Ленинградского университета, организованного Д. Е. Максимовым в 1945-1946 году. Зара Григорьевна была в числе наиболее активных участниц этого уже ставшего легендарным семинара. В период, когда имя Блока было более чем сомнительным и даже опасным, а о символизме требовалось отзываться почти непристойными ругательствами, когда идеология и эстетика, провозглашенные товарищем Ждановым, двигались своим победоносно-разбойным державным шагом, когда под красным знаменем борьбы с "космополитизмом" шельмовались не просто замечательные научные достижения, но самые основы профессиональной и человеческой порядочности, семинар Максимова был своеобразным оазисом подлинной культуры, интеллигентности, знания. В нем начала формироваться исследовательская школа, которая в последующие, более благоприятные годы получила свое плодотворное развитие и ныне во многом определяет подходы к изучению литературы "Серебряного века" и ее пониманию. "И для того, чтобы создать школу, потребовалось не только много усилий, но и суровая сила любви к поэтической культуре нач. XX века, которая одна могла объяснить упорную готовность каждый раз с каждым новым второкурсником начинать

все заново, вновь проходить весь путь от элементарного раскрытия смысла блоковских строк до глубокого разговора с молодым ученым как с равным, коллегой". Эти слова, сказанные Ю. М. Лотманом применительно к Д. Е. Максимова (1), можно с полным основанием отнести и к З. Г. Минц, воспринявшей от своего учителя не только высочайшие профессиональные навыки, но и способность передать их другим, вовлечь других в сферу своих исследовательских интересов, превратить тянущегося к литературе начинающего студента в филолога-специалиста. За годы работы Зары Григорьевны в Тартуском университете ею подготовлены многие высококвалифицированные ученые, нередко начинавшие свою профессиональную деятельность на страницах "Блоковских сборников". Одиннадцать сборников, комплектовавшихся и редактировавшихся З. Г. Минц, — не просто весомый вклад в блоковедение, это — зримое и полноценное осуществление тех исследовательских принципов, которые в изучении русской литературы рубежа XIX-XX веков еще только начинают утверждаться.

Подобно максимовскому блоковскому семинару, тартуская школа в 60–70-е гг. реализовывала себя во многом вопреки спускавшимся "свыше" устоям, и это не в последнюю очередь относится к деятельности З. Г. Минц и ее ближайшего научного окружения. Александр Блок к тому времени из "спорной" литературной величины уже превратился во вполне бесспорную, но известный диктат в трактовке этой величины и определении удельного веса ее составляющих существовал и проявлял себя на каждом шагу. Жизнь и идейно-творческая эволюция Блока почти повсеместно расценивались, по меткому определению Д. Е. Максимова, как "нечто напоминающее победоносно-маршевое восхождение к заранее известным рубежам" (2). От такой "похвалы" Блок страдал едва ли не больше, чем от хулы. Литература о Блоке появлялась в изобилии, но оставалась, за немногими исключениями, на редкость "непитательной". Одержимые "классовой" методологией литературоведы прилежно конвоировали поэта к предустановленному лучезарному финалу, потарапливали на пути, не давали оглядываться назад и по сторонам, отгесняли нежелательных спутников, давали в подмогу других, идеологически "выдержанных", и в результате препарированный подобным образом Блок послушно плелся по расчищенной дороге вслед за своими двенадцатью красногвардейскими апостолами. "Вооруженное" блоковедение создало своего Блока — который не жил, не творил, а осуществлял свой "подвиг", боролся с декадентством, с символизмом, с религиозным мракобесием, с врагами Октябрьской революции, гамаюном паря при этом в недостижимых высях над своими ничтожными соплеменниками—

современниками. Сборники, подготовленные Зарой Григорьевой Минц, не открывались пространными методологическими декларациями, но всей совокупностью своего содержания отвергали — молчаливо и красноречиво — подобную "исследовательскую" практику, противопоставляя наглой демагогии честную, скромную и веселую науку. Они оказались первым в нашей стране серийным изданием, которое видело своей задачей — ни много ни мало — воссоздание подлинного облика Блока и той литературной эпохи, которую он отразил в своем творчестве.

1-й и 2-й выпуски "Блоковского сборника", вышедшие в свет, соответственно в 1964 и 1972 году, — объемистые тома, еще не сведенные, как последующие выпуски, к листажному лимиту "ученых записок", — явились в свое время значительным событием в нашей филологической жизни. Они открывали, по сути, неизвестного Блока — в его живых, органических связях со своим временем, в реальной сложности его творчества, в тех аспектах и проблемах, о которых многие до того даже и не подозревали. Впервые в этих книгах можно было прочесть о взаимоотношениях Блока с М. Кузминым, В. Розановым, Е. Ивановым, Л. Семеновым и другими его современниками, вокруг имен которых на протяжении десятилетий в нашем литературоведении существовал заговор молчания. В последующих выпусках З. Г. Минц упорно стремилась продолжить намеченную традицию: программным можно считать заглавие 3-го сборника — "Творчество А. А. Блока и русская культура XX века". Познание Блока путем изучения его многообразных взаимосвязей с эпохой, духовных и творческих истоков, самих структурных основ его художнической личности, поэтики его произведений, — таковы основные направления исследовательских работ, появлявшихся в "Блоковских сборниках". По видимости "контрабандой" в них печатались и статьи о писателях "Серебряного века", внешне с блоковской проблематикой не соприкасавшиеся, но по существу оказывавшиеся вполне уместными: они уменьшали число белых пятен на географической карте той эпохи, которой всецело принадлежал Блок. Еще до самого недавнего времени уважительное обращение к именам литературных изгоев считалось не похвальным изучением малоизвестного, а наказуемой инициативой, своего рода партизанским делом чести, доблести и геройства. Последние качества приходилось на самом деле проявлять главным образом редактору "Блоковских сборников", с подлинной отвагой рискующему переводить заведомый литературоведческий "самиздат" в печатное слово. И Зара Григорьевна помогает нам задним числом самоутверждаться: ведь многое из того, что и как сейчас всем позволяли говорить, мы и раньше позволяли сами себе под сурдинку говорить — со страниц тартуских изданий.

"Блоковские сборники" – главное детище З. Г. Минц, всю жизнь много и чрезвычайно плодотворно занимавшейся изучением прежде всего Александра Блока. Всегда устремлявшаяся навстречу новым темам и замыслам и пренебрегавшая соблазнами личного научного честолюбия даже самого благородного толка, Зара Григорьевна так и не успела – или не захотела? – уделить определенную толику своих сил на то, чтобы собрать воедино хотя бы малую часть своих блоковедческих исследований. Общая же их совокупность составила бы несколько внушительных томов – и объемом, и качеством "томов премногих тяжелей", написанных на ту же тему. Это – и четыре выпуска "Лирики Александра Блока" (Тарту, 1965–1975) – первый в нашей филологической науке скрупулезный анализ поэтики стихотворений Блока и структурной организации блоковских циклов, рассмотренных в аспекте идейно-эстетической эволюции автора, эта работа была издана на ротапринте незначительным тиражом и до сих пор, к сожалению, малоизвестна даже в профессиональной среде. Это – и докторская диссертация З. Г. Минц о творчестве Блока и традициях русской классической литературы XIX века, о содержании которой можно судить по ряду ее фундаментальных статей ("Блок и Пушкин", "Блок и Гоголь", "Блок и Достоевский" и др.), показывающая всю глубину и многообразие воздействия русской классики на творчество Блока и выявляющая в нем огромный пласт "чужих" тем, аллюзий и реминисценций, эта поистине замечательная работа до сих пор не издана в полном объеме. Это – и итоговая статья о Блоке в 4-томной "Истории русской литературы", подготовленной Пушкинским Домом, и масштабное исследование "Блок и русский символизм", в котором духовное и творческое развитие поэта впервые было досконально проанализировано в тесной связи с философско-эстетическими основами того литературного направления, к которому он принадлежал. Это – и целый ряд работ теоретического плана, затрагивавших творчество Блока в связи с осмыслением общих культурологических проблем ("Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока", "О некоторых "неофилологических" текстах в творчестве русских символистов", "Об эволюции русского символизма" и др.). Это – и многочисленные публикации творческого наследия Блока, переписки поэта, воспоминаний современников о нем, это, наконец, – комментарии к стихотворениям Блока, подготовленные Зарой Григорьевной для академического полного собрания сочинений поэта, которые ей так и не суждено было увидеть опубликованными... Едва ли можно среди современных блоковедов назвать другое лицо, которое бы в большей степени способствовало превращению Блока из поэта воспеваемого в поэта изучаемого и уже во многих отношениях изученного.

С годами кругозор исследовательских интересов З. Г. Минц все более расширялся, в поле ее зрения оказывался весь русский символизм, а также его предшественники и наследники. И в этом отношении ей не раз приходилось сказать веское первое слово, звучавшее особенно сильно и выразительно на фоне привычного безмолвия о тех темах, за которые она отваживалась браться. Еще в 1974 году, за пятнадцать лет до того момента, когда имя величайшего русского мыслителя зазвучало в нашей стране в полный голос, она выпустила в свет в "Библиотеке поэта" том "Стихотворений и шуточных пьес" Владимира Соловьева. Не менее дерзновенным было появление в 1981 году в 4-м "Блоковском сборнике" ее большой статьи—публикации "А. Блок в полемике с Мережковским", включавшей тексты писем Мережковского и З. Гиппиус к Блоку и честный, беспристрастный анализ их взаимоотношений, — и это в то время, когда из исследовательской литературы порой изымались даже нейтральные, мимолетные упоминания самых имен Мережковских и Гиппиус. З. Г. Минц пишет о Вл. Пясте, Л. Семенове, И. Коневском, Вяч. Иванове, Андрее Белом, Ф. Сологубе, Е. Гуро, О. Мандельштаме... Последним ее значительным трудом стало научно подготовленное издание трилогии Д. С. Мережковского "Христос и Антихрист".

В 9-м "Блоковском сборнике" напечатана работа "Статья Н. Минского "Старинный спор" и ее место в становлении русского символизма". А в программу очередной научной конференции в Тарту весной 1991 года, посвященной 70-летию со дня смерти Блока, она предложила включить новую общую проблему: "Советская лагерная поэзия и наследие символизма"; со своими конкретными разработками, касающимися этой темы, Зара Григорьевна успела ознакомить аудиторию международного славистического конгресса в Харрогейте (Англия) в июле 1990 года. Русский символизм в его истоках, развитии и позднейших отголосках, осмысленный сквозь личность крупнейшего выразителя этого литературного направления и под знаком общей судьбы нашего трагического века, — таков диапазон исследовательских интересов и свершений Зары Григорьевны Минц. Мы должны увидеть ее новые книги. Работы, которые войдут в них, не устареют: писались они не на потребу времени, а научной — и жизненной — истины ради.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лотман Ю.М. Поэзия науки (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 735. Блоковский сборник VII. — Тарту, 1986. — С.5.

2. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981. — С.142.

НЕСКОЛЬКО ПИСЕМ ЗАРЫ ГРИГОРЬЕВНЫ МИНЦ

Т. П. МИЛЮТИНА

В мае 1962 г. мне посчастливилось оказаться на первой Блоковской конференции. Юрий Михайлович Лотман, Зара Григорьевна Минц и проф. Максимов – поразили меня. Атмосфера конференции была необычной не только для тогдашнего времени: темы докладов, свободная смелость высказываний, высокий уровень.

В 1964 г. все это опять встало в памяти – вышел первый Блоковский сборник.

В начале 67-го г. произошло чудо – мне пришло письмо от Зары Григорьевны Минц:

"Уважаемая Тамара Павловна, от работников нашей кафедры (С. Г. Исакова и студентки А. Мальц) я узнала, что Вы в 1930-е гг. были хорошо, близко знакомы с Елизаветой Юрьевной Кузьминой-Караваевой. Меня очень интересует все, связанное с эти благородным именем. В томе "Ученых записок", который сдан нами сейчас и выйдет где-то к концу этого – началу 1968 года, есть материал о Е. Ю., подготовленный Д. Е. Максимовым и мной (а еще до этого я опубликовала письмо Ал. Блока к Е. Ю. и т.д.). Поэтому меня очень взволновало услышанное от А. Мальц, и я рискую обратиться к Вам с просьбой: не могли ли бы Вы написать для наших "Ученых записок" воспоминания. Мне кажется, что если, вообще, слово "долг" – реальность, а не "звук пустой", то одна из основных задач каждого культурного человека – не дать погибнуть той части истории, которая известна ему и только ему. История – это люди, которые ведь жили для чего-то, а не просто были марионетками в чьих-то руках. Достаточно вынужденной анонимности миллиардов людей, живших вне культуры, или невольной – по тем или иным историческим причинам – анонимности того, что нам неизвестно. Но культура тем и отличается от "китаизма", что не должна бессмысленно исчезать ни одна сознательная жизнь... . Если Вы со мной согласны – очень прошу ответить мне. В случае необходимости я могу сама приехать в Таллин или же прислать кого-то из студентов, чтобы они помогли Вам, записав воспоминания "с голоса". Вы, вероятно, знаете, что издание наше, как и все "Ученые записки" – бесгонорарное. Зато оно имеет и плюсы: регулярность выхода и гарантию того, что Ваш текст будет Вашим (а не искаленным редактурой) текстом.

Жду от Вас письма с большим нетерпением. Всего-всего Вам хорошего!

8.11.67

Доц. ТГУ З. Минц

Я ответила сразу же, перечислила все, что у меня есть о матери Марии, перечислила живущих в Риге и Таллинне, знавших мать Марию и могущих написать о ней, усомнилась в своих способностях.

Ответ пришел уже 11 февраля:

"Уважаемая Тамара Павловна! Большое спасибо Вам за чудесное письмо, за интересные сведения, за такую высокую оценку нашей кафедры (думаю, что Вы преувеличиваете, но все равно – приятно), а, главное, – за согласие (так я расценила Ваше письмо) работать с нами.

Надеюсь, что здоровье Вашего мужа улучшается и что Ваше предложение приехать в конце февраля остается в силе. Мне не очень подходит 28 февраля, в остальные я – полностью к Вашим услугам (в том числе и в воскресенье). Конечно, было бы очень хорошо увидеть те ваши материалы, о которых Вы пишете (а я Вам покажу свои). Тогда же мы обговорили, в какой форме лучше написать Плюханову, а также другим знавшим мать Марию или Б. Вильде и упомянутым Вами Вашим знакомым <...> Я абсолютно уверена, что Ваша работа пойдет отлично и принесет пользу нашему общему делу – продолжению нашей культурной традиции, которая умирает, если ее прервать, и которая одна в силах воскресить человека. Ваше письмо показало, что на Дело жизни мы с Вами смотрим одинаково.

С искренним уважением З. Минц. Жду Вас".

Я несколько раз приезжала в Тарту, останавливалась у маминой подруги, бывала у Зары Григорьевны, видела жизнь этой необыкновенной семьи, во мне так навсегда и осталась очарованность ими.

С 25-го мая по 28-ое мая 1967 г. была вторая Блоковская конференция, оставшаяся в памяти. Нас – из Таллинна – приехало несколько человек, не имевших к Тартускому университету никакого отношения. С разрешения Зары Григорьевны.

Во вступительном слове проф. Д. Е. Максимова было сказано, что пришло время серьезно изучать сложную эпоху символизма, так долго замалчиваемую и что цель конференции ускорить этот процесс. Съехались со всех сторон – в Тарту было свободнее дышать. Был, так ожидаемый нами, знавшими мать Марию, доклад Д. Е. Максимова "Е. Ю. Кузьмина-Караваева и ее воспоминания об Ал. Блоке". Был ошеломляющий доклад А. В. Белинкова "Статья А. Блока "О назначении поэта" и роман Ю. Олеши "Зависть" ". Тайно передавали друг другу, что дипломная работа Белинкова "Дневник чувств" принесла ему не окончание университета, а арест. На конференции говорилось

о тех, о ком принято было молчать. Было очень много докладов. Каждый день кончался интереснейшими воспоминаниями: С. М. Алянского о Блоке; М. С. Альтмана о Вячеславе Иванове, Нины Ивановны Гаген-Торн об Андрее Белом и Вольфиле (Вольво-филос.фская ассоциация).

Я была даже на "чашке чая", устроенной после окончания конференции Вальмаром Адамсом у себя на квартире. Увидела многих докладчиков в другой обстановке. Зару Григорьевну все называли – музой Блоковских конференций.

Летом 67-го г. было большое письмо (дата по штемпелю на конверте – 13 июля), написанное на берегу моря, на острове Сааремаа, под ярким солнцем и ледяным ветром, дающее представление о загруженности делами даже в дни отпуска.

"... Я была всю весну завалена сверхсрочными и проч. делами. Сейчас чуть-чуть вздохнула посвободней, хотя все же относительно: 1) не сделаны даже еще все неотложные дела (так, передо мной лежит корректура III тома "Трудов по семиотике", которую я должна была прочесть и оставить в Тарту, но не успела и завезла с собой на дачу. Ее надо срочно прочесть и отправлять, а она большая – а – я!) 2) между тем, нахлынивают (так, что ли?) новые дела – к осени мне надо сдавать II часть своей брошюры "Лирика Александра Блока". Первую я написала в дикой спешке – вторую хотела бы сделать, не торопясь и подумав. Кроме того к осени Юр. Мих. формирует сборник монографических анализов художественных произведений, который, по договоренности с нашими издательствами, будет печататься в Италии. В сборнике будут участвовать, пожалуй, лучшие наши лингвисты (Иванов, Топоров) и литературоведы (Пропп, Лихачев) – туда тоже стыдно давать непродуманную халтуру! 3) лето наше тоже сложилось, хотя и лучше, чем можно было ожидать при нашей занятости и организационном бессилии, но все же не самым простым и естественным образом.

У Юр. Михайл. отпуск начинается только в августе. Пока он в Москве, руководит студенческой архивной практикой и может быть, останется в Москве на часть отпуска т.к. он из-за необычайной трудности этой весны не смог работать над книгой, которую ему к осени кончать непременно (это – уже второй срок по договору, продленный: к первому он не успел).

Итак, я на даче – с детьми, тетей Маней, няней и собакой Керя – все личности, Вам знакомые. Живем мы в местах довольно экзотических – на острове Сааремаа! ...

Но в целом я довольна: Весна была такая непередаваемо трудная, что я уже не надеялась на отдых. А он все же настал.

Как Ваши дела? Пишутся ли мемуары? – Я жду их очень..."

Поразительно было, как Зара Григорьевна при совершенно непосильной

нагрузке – и научной и житейской – приняв в свое сердце человека уже не оставляла его своей поддержкой, внушала ему веру в его возможности.

"23.Ш.68. Дорогая Тамара Павловна! Ваше письмо меня и очень обрадовало, и очень огорчило. Что за чепуха (простите, Бога ради, за термины!) все Ваши драматические объяснения. Просто–напросто у Вас нет времени работать – зачем подводить под это такой мрачный базис, что, мол, Вы не можете писать. Я слушала, как Вы говорите, и знаю, что Вы вспоминаете очень интересно, с большим человеческим и артистическим чутьем. Неприменно приезжайте в Тарту – я и Ани Мальц Вас запишем, и все будет в порядке. Если Вам неприятно говорить "под руку" пишущему, диктует – запишем на магнитофон (хотя это несколько сложнее). Дорогая Тамара Павловна, я очень прошу Вас помнить о большом, вне "я" и вне всяких настроений (даже самолюбия!) лежащем значении того, что есть в Вашей памяти. Просто Вам надо собраться (и в смысле "найти время" и внутренне). Жду Вас в Тарту. Апрель вполне подходит <...>."

Записывать меня не пришлось – я сама написала о матери Марии. Мне не хотелось повторять уже известного, а своего показалось мало и я прибавила и о Борисе Вильде, и о Русском Студенческом Христианском Движении, которое было моей жизнью, и о литературных чтениях и поэтах. Так получились "Три года в русском Париже".

Зара Григорьевна одобрила, посоветовала расширить часть о литературных собраниях, убрать мои восторги по поводу самого Парижа. За это время положение "Блоковских сборников" изменилось – был наложен запрет на печатание воспоминаний.

"31.ХП.72. <...>Зря Вы тогда меня не послушались – было бы уже напечатано. Теперь, конечно, сложнее. И все же я бы посоветовала Вам их продолжить, закончить, дать нам (пока без всяких гарантий, а там – посмотрим, – "все течет, все изменяется"). Буду ждать. <...>".

Я очень дорожила прикосновением к удивительному миру Юрия Михайловича и Зары Григорьевны, благодарно понимала его значение в моей жизни.

"26.12.80. Глубокоуважаемая и дорогая Тамара Павловна! <...> После Вашего последнего письма абсолютно укрепилась в мысли, что Вам необходимо написать воспоминания (большие!!!). Очень бы хотелось поговорить. Юрий Мих. низко кланяется. Ваша З. Минц".

В 81–ом году я начала свои записки, назвав их "Сыновьям. Люди моей жизни." Зара Григорьевна не оставляла меня своей поддержкой.

"4.1.88. <...>Жду от Вас новых интересных воспоминаний. Надо бы, пока погода не изменилась, попробовать что–то напечатать в "Таллине" или в

"Викеркааре". Если Вы не против – сразу напишите мне, я напишу Семененко. Вдруг пойдет?!

Я, конечно, попробовала бы и у нас, но у нас все еще – запрет на мемуары и, вообще, на публикации (и какой идиот это придумал?! ведь в I и II "Блоковском" публикации составляли интереснейшую часть!) < ... >

Зара Григорьевна сама послала рукопись, но оба журнала не захотели напечатать.

Когда в 88-м году многие запреты отпали, стали свободнее – Зара Григорьевна сразу же поместила в IX "Блоковский сборник" прекрасный очерк Б. В. Плюханова "Мать Мария (Скобцова)", а в собиравшийся для X сборника материал – мой "Три года в русском Париже", пожелав, чтобы я включила и разные мелочи и случаи, касающиеся умнейших и своеобразнейших людей, которых мне – двадцатилетней – когда-то посчастливилось видеть и слышать. Это у меня записано для Зары Григорьевны в 82-м году и называлось "Вспомнившееся". Кроме того – на будущее – она захотела получить стихи умершего в лагере молодого поэта Юрия Галя в рамке моего лагерного рассказа. Сохранилась открытка от 8 января 1989 г.:

"<...> Огромное спасибо за воспоминания о Ю. Гале и его стихи. Я прочла их в тот самый день, когда Андрей < мой сын – Т. П. > их привез – потрясающе интересно и, как всегда, прекрасно написано!

Андрей говорил, что, может быть, Вы все переедете к нам в Тарту. Я понимаю, как это сложно и реально и психологически, но я была бы просто очень счастлива приобщить Вас к нашей повседневной жизни и работе <...>".

Мы переехали в Тарту в мае 1989 г. В июле я держала корректуру "Трех лет".

7 августа 1990 г. опять случилось чудо – на наш пятый этаж поднялась Зара Григорьевна в сопровождении Л. Н. Киселевой и читала мне совершенно эшеломившую статью о стихах Юрия Галя и о моих воспоминаниях. Я с трудом верила в реальность происходящего. В большом списке задуманных ею статей – эта единственная, которую Зара Григорьевна успела написать.

В двадцатых числах сентября был отъезд в Италию. 26-го октября стало известно о непоправимом случившемся.

Невероятно быстро был набран и напечатан XI-ый Блоковский сборник, включивший статью Зары Григорьевны "О Т.П.Мялютиной, ее воспоминаниях и о поэте Юрии Гале" и мой отрывок из воспоминаний. В самом конце 91-го увидел свет и X-ый, с моими "Тремя годами в русском Париже". Последние сборники, составленные Зарой Григорьевной.

Переполненная чувством благодарности к Заре Григорьевне, продолжающей жить в моем сердце, желая как-то выразить свои чувства, я позвонила Юрию Михайловичу. Он выслушал мои сбивчивые слова и так хорошо и задумчиво сказал: "... Это вам и мне привет от нее".

СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ З.Г.МИНЦ

Г.М.Пономарева

1948

1. Раннее творчество Эдуарда Багрицкого // Вестн. Ленингр. ун-та. – 1948. – № 6. – С.109–118.

1952

2. Väljapaistev vene kirjanik (К 100-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка) // Säde.- 1952.- 2.november. - Nr. -75.

1953

3. V. Majakovski poeemid "V. I. Lenin" ja "Hästi" // Noorte Hääl.- 1953.- 19.juuli.- Nr. 169.
4. Geniaalne proletaarne kirjanik (К 85-летию со дня рождения М. Горького) // Säde.- 1953.- 25.märts. - Nr. 24.
5. Kätemaksu ja kurbuse laulik (N. A. Nekrassovi 75-surma-aastapäevaks) // Säde. - 1953.- 7. jaan. - Nr.2.
6. Raamat lapseõlve ja nooruseaastatest // Säde. - 1953.- 4. jaan. - Nr. 11.

1955

7. Пути развития советской дошкольной литературы (1917–1930 гг.): Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук.– Тарту, 1955.– 16 с.

1956

8. Писатель–боец, К 15-летию со дня смерти А. П. Гайдара // Молодежь Эстонии.– 1956.– 24 окт.– № 211.

1957

9. Советская литература первого года советской власти // Teaduslik sessioon pühendatud Suure Sots. Oktoobrirevolutsiooni 40-ndale aastapäevale: Ettekan-nete teesid.- Tartu, 1957.- Lk.26-27.
10. Silmapaistev nõukogude kultuuritegelane (K. Tšukovski 75-stünniaastapäeva puhul) // Rahva Hääl.- 1957.- 31 märts.- Nr. 77.

1958

11. К. Чапек и А. Н. Толстой//Учен. зап. Тарт. ун-та.–1958. Вып.65: Тр. по рус. и слав. филологии, 1. – С.120–164. Совм. с О. М. Малевичем.
12. А. Н. Толстой в Чехословакии в 1935 г. //Там же. – С.204–214. Совм. с О.М. Малевичем.
13. Памятник героических лет (Рец.: Тодорский А. И. Год – с винтовкой и плугом. М., 1958) // Молодежь Эстонии.– 1958.– 10 септ. № 179.
14. Kirjanik-bolševik. 40 aastat A. A. Vermitševi kangelaslikust hukkumisest. // Tartu Riiklik Ülikool.- 1959.- 25 sept. - Nr. 26.
15. А. И. Тодорский как писатель // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1959. Вып. 78: Тр. по рус. и слав. филологии, 2.– С.172–211.

16. Перед возвращением на родину (письмо А. Н. Толстого от 12 июня 1922 года) // Русская литература. — 1959. — № 1. — С. 175–180.
17. Дорогое нам имя (Писатель—большевик А. А. Вермишев. 1879–1919) // Молодежь Эстонии. — 1959. — 13 дек. — № 243.

1960

18. Второе издание книги В. И. Денина "Материализм и эмпириокритицизм" и борьба за развитие советской эстетики и литературы в первые годы Советской власти // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1960. Вып. 89: Тр. по философии [3]. — С. 158–192.
19. Основные этапы развития русского реализма // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1960. Вып. 98: Тр. по рус. и слав. филологии, 3. — С. 3–23. Совм. с Ю. М. Лотманом и Б. Ф. Егоровым.
20. Поэма "Двенадцать" и мировоззрение А. Блока эпохи революции // Там же. — С. 247–278.
21. Первая советская выставка революционной литературы (Москва — Ленинград, 1925) // Русская литература. — 1960. — № 3. — С. 206–209.
22. [Реп.]: Полонская Е. Стихотворения и поэма. — Л., "Сов. писатель", 1960 // Звезда. — 1960. — № 11. — С. 217–218.
23. Светлый гений. (О творчестве Л. Н. Толстого) // Молодежь Эстонии. — 1960. — 20 ноябр. — № 228.

1961

24. У истоков советской драматургии (Творчество А. А. Вермишева) // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1961. Вып. 104: Тр. по рус. и слав. филологии, 4. — С. 173–207.
25. Воспоминания об А. А. Блоке. 1. Тагер Е. М. Блок в 1915 г. / Публ., вступ. ст. (Воспоминания Е. М. Тагера о Блоке) и комм. — С. 296–303. II. Театральные воспоминания о Блоке В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой. Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке. Волохова Н. Н. Земля в снегу / Публ. // Там же. — С. 304–378. Совм. с Д. Е. Максимовым.

1962

26. Ал. Блок и Л. Н. Толстой // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1962. — Вып. 119: Тр. по рус. и слав. филологии, 5. — С. 232–278.
27. Неизданные письма А. А. Блока / Публ. и комм. // Там же. — С. 394–398.
28. М. А. Булгаков в неизданных письмах А. М. Горького и А. А. Фадеева / Публ. и комм. // Там же. — С. 399–402.

1963

29. Поэма А. А. Блока "Ее прибытие" и революция 1905 г. // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1963. — Вып. 139: Тр. по рус. и слав. филологии, 6. — С. 164–180.
30. Полонская Е. Г. Из литературных воспоминаний / Вступ. ст. и публ. // Там же. — С. 374–389.
31. Удача и просчеты нового исследования о Блоке (Рец.: Reeve, F. D. Alexandre Blok. Between Image and Idea. Nr. V. — London, 1962) // Русская литература. — 1963. — № 3. — С. 213–217. Совм. с И. А. Черновым.
32. Комиссар—поэт [о А. А. Вермишове] // Красная звезда. — 1963. — 7 февр. — № 32.
33. Бахирев или Базаров? (О преподавании литературы в школе) // Сов. Эстония. — 1963. — 21 марта. — № 68. Совм. с П. С. Рейфманом.

1964

34. "Человек природы" в русской литературе XIX века и "цыганская тема" у Блока // Блоковский сборник.— Тарту, 1964. I: Тр. научн. конф. посв. изучению жизни и творчества А.А.Блока.— С.98—156. Совм. с Ю.М.Лотманом.
35. Поэтический идеал молодого Блока // Там же.— С.172—225.
36. Стражев В.И. Воспоминания о Блоке / Вступ. заметка и комм. // Там же.— С.425—436.
37. Алянский С.М. Об иллюстрациях к поэме А.Блока "Двенадцать": Глава из воспоминаний / Вступ. заметка (А.Блок в воспоминаниях С.М.Алянского) и комм. // Там же.— С.437—445.
38. Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке / Вступ. заметка и комм. // Там же.— С.446—506. Совм. с И.А.Черновым.
39. Антонимы в поэтическом тексте // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19—29 августа 1964 г.— Тарту, 1964.— С.68—69.
40. Arhiivid üllatavad. // Edasi.— 1964.— 13 sept.— Nr. 182.
41. Suure tee etapid. A.Todorski 70 sünnipäevaks. // Edasi.— 1964.— 15 sept.— Nr.183.
42. V. Majakovski ja M. J. Lermontovi pärand // Tartu Riiklik Ülikool.— 1964.— 16 okt.— Nr.25.

1965

43. Лирика Александра Блока (1898—1906): Спецкурс. Лекции для студентов заочн. отд.— Вып. I.— Тарту, 1965.— 129 с.
44. Методические указания по курсу "История русской литературы" для студентов-заочников / Тарт. гос. ун-т.— Тарту, 1965.— 130 с.— Совм. с Ю. М. Лотманом, П. С. Рейфманом, В. И. Беззубовым.
45. М. А. Сергеев и его воспоминания: Вступ. ст // Учен. зап. Тарт. ун-та.— 1965.— Вып.167: Тр. по рус. и слав. филологии, 8. Литературоведение.— С.174—179.
46. Об одном способе образования новых значений слов в произведении искусства: (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока "Незнакомка") // Учен. зап. Тарт. ун-та.— 1965.— Вып. 181: Тр. по знаковым системам. 2.— С.330—338.
47. Inimene sõjas: Mihhail Šolohhov nõukogude proosa arengu viimane etapp // Looming.— 1965.— Nr. 5.— Lk. 780—784. Подп.: Jürisalu, Siina; Совм. с Ю.М.Лотманом.

1966

48. Две модели времени в лирике Владимира Соловьева // Тез. докл. во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966.— Тарту, 1966.— С.96—104.
49. Из истории полемики вокруг Льва Толстого (Л. Толстой и Вл. Соловьев) // Учен. зап. Тарт. ун-та.— 1966. Вып. 184: Тр. по рус. и слав. филологии, 9.— С.89—110.
50. Отклик на поэму А. Блока "Двенадцать" в провинциальной прессе (Н. Короткий. Три года.) // Там же.— С.253—256.
51. Райт Р. "Все лучшие воспоминания..." (Отрывки из книги) / Публ. и вступ. статья (К воспоминаниям Р. Райт) // Там же.— С.257—287.
52. Семенова Е. ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский / Публ. и вступ. ст. (К воспоминаниям Е. В. Семеновой) // Там же.— С.288—306.

1967

53. Методические указания по курсу "История русской литературы" для студентов-заочников / Тарт. гос. ун-т. - Изд. 2-е. - Тарту, 1967. - 130 с. Совм. с Ю. М. Лотманом, П. С. Рейфманом, С. Г. Исаковым.
54. Частотный словарь "Стихов о Прекрасной Даме" А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла / Сост., вступ. ст. и общ. ред. // Учен. зап. Тарт. ун-та. - 1967. Вып. 198: Тр. по знаковым системам, 3. - С. 209-316. Сост. совм. с Л. А. Абадуевой, О. А. Шишкиной.

1968

55. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком: (К пятидесятилетию со дня смерти) / Прим. // Учен. зап. Тарт. ун-та. - 1968. Вып. 209: Тр. по рус. и слав. филологии, XI. Литературоведение. - С. 257-278.
56. О "Беседах с поэтом В.И.Ивановым" М. С. Альтмана // Там же. - С. 297-303.
57. Горький А. М. и КУБУ // Учен. зап. Тарт. ун-та. - 1968. - Вып. 217: Тр. по рус. и слав. филологии, 13. Горьковский сборник. - С. 170-182.
58. Структура предложения и типология художественных текстов // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10-20 мая 1968 г.: Тез. - Тарту, 1968. - С. 93-100.
59. Симпозиум советской литературы в Чехословакия // Tartu Riiklik Üli-kool. - 1968. - 12 jaan. - Nr. 1. [Интервью совм. с В. И. Беззубовым.].
60. Tinglikkuse probleem Maksim Gorki loomingus // Keel ja Kirjandus. - 1968. - Nr. 3. - Lk. 129-136.
61. Võitluse poeesia. Konfliktist Gorki varajases loomingus. // Edasi. - 1968. - 26 mai - Nr. 122.
62. Ahmadulina B; Ahmatova A. A.; Aksjonov V. P.; Aliger M. J.; Annenkov P. V.; An nenski I. F.; Baklanov G. J.; Balmont K. D.; Bel'di A.; Bianki V. V.; Blok A. A.; Bondarev J. V.; Brjussov V. J.; Dostojevski F. M. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia. - Tallinn, 1968. - Kd. 1. - Lk. 63, 63, 80, 102, 159, 159, 159, 277, 284, 319, 335, 350, 361, 386, 527.

1969

63. Лирика Александра Блока (1907-1911). Спецкурс. Лекции для студентов заочн. отд. Вып. II. - Тарту (Тартуский гос. ун-т), 1969. - 176 с.
64. Актуальная мысль // Вопр. лит. - 1969. - № 9. - С. 195-197. Совм. с Ю. М. Лотманом, Л. П. Новинской, П. А. Рудневым, Л. С. Сидяковым.

1970

65. Пьеса, посвященная В. И. Ленину: (Из истории ранней советской ленинаны) // Учен. зап. Тарт. ун-та. - 1970. - Вып. 251: Тр. по рус. и слав. филологии, 15. Литературоведение. - С. 7-10.
66. Структура "художественного пространства" в лирике А. Блока // Там же. - С. 203-293.
67. Некоторые особенности языка детского словесного искусства // Тез. докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17-24 авг. 1970. - Тарту, 1970. - С. 133-135.
68. О применении статистических методов в описании вторичных моделирующих систем // Информационные процессы, эвристическое программирование, проблемы нейрокибернетики, моделирование автоматами, распознавание образов, проблемы семиотики (Материалы V всесо-

юзн. симпозиума по кибернетике). – Тбилиси, 1970.– С.311–312. Совм. с Э. М. Гаспаровой, Б. М. Гаспаровым.

69. "Materialismi ja empiriokrititsismi" teine trükk ja kirjanduslik võitlus 1920-ndate aastate algul // Keel ja Kirjandus.- 1970.- Nr. 1.- Lk. 15-20.
70. Ehrenburg I. G.; Gumiljov N. S. //Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.- Tallinn, 1970.- Kd.2.- Lk. 180-181, 475.

1971

71. Блок и Достоевский // Достоевский и его время.– Л., 1971.– С.217–247.
72. К генезису комического у Блока: (Вл. Соловьев и А. Блок) // Учен.зап. Тарт.ун-та.– 1971.– Вып.226: Тр. по рус. и слав. филологии, 18. Литературоведение.– С.124–194.
73. Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста. // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1971.– Вып. 284: Тр. по знаковым системам. 5.– С.288–309. Совм. с Б. М. Гаспаровым и Э. М.Гаспаровой.
74. Частотный словарь "Первого тома" лирики А. Блока // Там же. – С. 310–332.
75. Об одном способе образования новых значений слов в произведении искусства (ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока "Незнакомка") // Texte des Sowjetischen Literatur. - Texte des Sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus.- München, 1971.- S. 241-249.
76. Две модели времени в лирике Вл. Соловьева // Ibid.- S.321-329.
77. Частотный словарь "Стихов о Прекрасной Даме" А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла / Вступ. статья и общ. ред. // Ibid.- S.401-405. Сост. совм.: Л. А. Абалдуевой, О. А. Шипкиной.
78. Inimese probleem F. Dostojevski loomingus // Keel ja Kirjandus.- 1971. - Nr. 11.- Lk. 641-646.
79. Rahu ei olnud (A. Bloki 91. sünni- ja 50. surmaaastapäevaks) // Edasi.- 1971.- 28. nov.- Nr. 281.
80. Aleksandr Tvardovski surnud. // Edasi.- 1971.- 26.dets.- Nr.304.
81. A statistical approach to analyzing the content plan of a *belles-lettres* text. // Linguistics.- 1971.- 121.- P.21-43. Совм. с Б. М. Гаспаровым и Э. М. Гаспаровой.
82. Hlebnikov V. V.; Inber V. M.; Jevtušenko J.A.; Katajev V.P. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.- Tallinn, 1971.- Kd.3.- Lk.52, 144, 268, 460.

1972

83. Александр Блок и русская реалистическая литература XIX века: Автореф. дис. на совск. учен. степени д-ра филол. наук / Тарт. гос. ун-т.– Тарту, 1972.– 47 с.
84. Блок и Гоголь // Блоковский сборник: Тр. Второй научн. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока.– Тарту, 1972.– С.122–205.
85. Рукописные журналы Блока–ребенка / Публ. // Там же.– С.292–308.
86. Из писем А. А. Кублицкой–Пиотух к Бекетовым. Публикация 1. / Вступ.статья и публ. // Там же. – С.430–443. Совм. с М. Э. Коор — примечания.

1973

87. Лирика Александра Блока. Вып. 3: Александр Блок и традиции русской демократической литературы XIX века.– Тарту, 1973.– 146 с. (Тартуский гос. ун-т).

88. Блок и Пушкин // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1973.- Вып. 306: Тр. по рус. и слав. филологии, 21.- С.135-296.
89. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1973.- Вып. 308: Тр. по знаковым системам 6.- С.387-417.
90. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам.- Тарту, 1973.- С.96-98 (Тартуский гос. ун-т).
91. Struttura compositiva del ciclo di A. Blok "Snežna maska" // Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS.- Torino, 1973.- P.251-317.
92. Teel "eesti" Bloki poole // Keel ja Kirjandus.- 1973.- Nr. 12.- Lk. 761-766. [Rets. Blok A. "Õbbikuaed. Valik luulet. Tln., 1972.] Совм. о А. Мальц.
93. Vabaduse ja võitluse ilu (100 aastat Valeri Brjussovi sünnist). // Edasi.-1973.-16 dets. - Nr.293.
94. Majakovski V. V.; Mandelštam O. E.; Nekrassov V. P.; "Novbi Mir" //Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.- Tallinn, 1973.- Kd.5.- Lk. 37-38, 60-61, 329, 389.

1974

95. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч.- Л., 1974.- 350 с.
96. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы I Всесоюз. (5) симп. по вторичным моделирующим системам.- Тарту, 1974.- С.134-141.
97. О глубинных элементах художественного замысла: К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке // Там же.- С.168-175.- Совм. с Ю. М. Лотманом.
98. Живое наследие // Театр.- 1974.- № 11.- С.106-108. [Рец. на кн.: Т. Родина. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972].
99. The individual Creative Career and the Typology of Culture Coded.// Soviet Studies in Literature: a Journal of Translations.- 1974.- Vol. 10.- Nr. 4.- P. 88-90.

1975

100. Лирика Александра Блока.-Вып. 4.- 1910-е годы.- Спецкурс для студентов-заочников отд. рус. яз. и лит-ры Тартуского гос. ун-та.- Тарту, 1975.- 165 с. (Тартуский гос. ун-т).
101. Из рукописного наследия Вл. Соловьева-поэта / Публ. // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1975.- Вып.158: Тр. по рус. и слав. филологии, 24. Литературоведение.- С.372-395.
102. Журов П. А. Шахматовская библиотека Бекетовых-Блока / Публ., вступ. ст. // Там же.- С.396-417. Совм. с С. С. Лесневским.
103. Письма Б. Пастернака Д. Е. Максиму / Публ. // Тезисы IV Всесоюзн. (III) конф. "Творчество А. А. Блока и русская культура XX века".- Тарту, 1975. (Тартуский гос. ун-т).- С.11-13.
104. Письма К. Бугаевой Д. Е. Максиму / Публ. // Там же.- С.13-16.
105. Стрoение "художественного мира" и семантика словесного образа в творчестве Ал. Блока 1910-х гг. // Там же.- С.43-47.
106. Из поэтической мифологии "третьего тома" // Там же.- С.47-53.
107. "Миф о пути" и эволюция писателей-символистов // Там же.- С.147-152.- Совм. с Н. Г. Пустыгиной.
108. Struktura "przestrem artystycznej" w liryce A. Bloka//Semiotika kultury.-(Warszawa, 1975.)- С. 296-360.
109. F. Dostojevski ja tema romaan "Idioot" // Dostojevski F. Idioot.- Tln., 1975.- Lk.

110. A. Lunatšarski kriitikuna // Lunatšarski A. Valitud artiklid.- Tln., 1975.- Lk.5-25.
 111. V. Brjussovi "cesti poeem" "Ahistatud" // Keel ja Kirjandus.- 1975.- Nr.2. - Lk. 105-111.

1976

112. Методические указания по курсу "История русской литературы" для студентов-заочников. Изд. 3-е, испр. и доп.- Тарту, (ТГУ), 1976.- 123 с. Сост.: Е. В. Душечкина, Л. Н. Киселева, П. С. Рейфман.
 113. Пути Александра Блока // Вопросы литературы. - 1976.- № 10.- С.224 - 231. [Рец. на кн.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975].
 114. Le concept de texte et l'esthétique symboliste // Travaux sur les systemes de signes. Ecole de Tartu.- Bruxelles.- 1976.- P. 222-229.

1977

115. Семенов Л. Д. Записки / Публ. и вступ. ст. // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1977.- Вып. 414: Тр. по рус. и слав. филологии, 28. Литературоведение. - С.102-146. Совм. с Э. Шубиным.
 116. Катаян В. А. Из воспоминаний / Вступ. ст. // Там же.- С.147-160.
 117. Н. Павлович. Воспоминания об Александре Блоке / Примеч. // [М.,] Прометей, 1977. 2-е изд. Вып.11. С.219-253. Совм. с И. А. Черновым.
 118. Struktura "przestrzeni artystycznej" w liryce A. Błoka // Semiotika kultury.- Warszawa, 1977.- S. 266-330.

1978

119. Методические указания к курсу "Современная советская литература" для студентов-заочников II курса.- Тарту (ТГУ). 1978.- 5 с. Совм. с В. И. Беззубовым.
 120. "Ангитеза" Прекрасной Дамы [Заметки о творчестве А. Блока] // Декор. искусство СССР.- 1978.- № 2.- С.38-39.
 121. Nõukogude luule lähteil [Kunstimeetodi otsingud 1971 - 1921]. // Keel ja Kirjandus.- 1978.- Nr.11.- Lk.641- 648.

1979

122. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. - 1979. - Вып. 459: Блоковский сборник. III - С.76-120.
 123. "Военные астры" // Вторичные моделирующие системы.- Тарту, 1979. (Тартуский гос. ун-т) - С. 106-110.
 124. Символ у Блока // Russ. literature (Amsterdam).- 1979.- Vol.7.- Nr.3.- P. 193-247.
 125. Pojam teksta i simbolistička estetika // Treći program.- Br. 42.- III (Leto).- 1979.- Beograd, 1979.- P. 539-545.

1980

126. Блок и русский символизм // Лит. наследство. Александр Блок.- Т.92.- Кн.1.- М., 1980.- С. 98-172.
 127. Переписка Блока с В. Я. Брюсовым (1903 - 1919) / Вступ. ст. // Там же.- С.466-526 / Совм. с Ю. П. Благоволиной.
 128. Мир поздней лирики [А. Блока] // Лит. обозрение. - 1980.- № 10.- С.46 -

50.

129. А. Блок – А. Ремизов / Вступ. ст. // Новый мир.– 1980.– № 11.– С. 261–262.
130. Великий лирик // Тартуский гос. ун-т.– 1980.– 14 ноябр.
131. Непокоренный (К 100-летию со дня рождения А. Блока) // Тартуский гос. ун-т.– 1980.– 12 дек. – № 8.
132. Wieg Aleksandra Bloka "Kobieta" // Pamietnik literacki.- Roczn. LXXI, zeszyt 4.-W. Krakow. - PAN.- 1980.- С. 173-186.
133. Andrei Belöi. 100 sünniaastapäevaks // Looming.- 1980.- Nr.10.- Lk. 1468-1474.
134. "Ja loetakse kord, mitte meie päevil..." // Looming.- 1980.- Nr. 12.- Lk. 1752-1760. [A. Bloki 100. sünniaastapäevaks. (1880-1921)].
135. Alistumatu. /// Tartu Riikl. Ülikool.- 1980.- 12. detsembr.- Nr. 36.- [A. Bloki 100-sünniaastapäevaks].

1981

136. Символ у Блока // В мире Блока.– М., 1981.– С.172–208.
137. Переписка с А. М. Ремизовым (1905–1920) / Вступ. ст. // Лит. наследство. – Т.92.– Кн. 2.– Александр Блок.– М., 1981.– С.63–142. Совм. с А. П. Юловой.
138. Переписка с Вл. Пястом / Вступ. ст., публ. и комм. // Там же.– С.175–228.
139. А. Блок в полемике с Мережковскими // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1981.– Вып. 535: Блоковский сборник. 4.– С.116–222.
140. Литература и мифология // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1981.: Вып. 546. Тр. по знакам. системам. 13.– С.35–55. Совм. с Ю. М. Лотманом.
141. Ossip Mandelštam [Vene luuletaja. 1891-1938.] // Edasi. - 1981. - 24 jaan.; - Nr. 19.

1982

142. Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1989–1921) // Лит. наследство.– Т.92.– Кн. 3.– Александр Блок.– М., 1982.– С.153–539.
143. М. А. Бекетова. Шахматово. Семейная хроника // Там же.– С.635–787.
144. А. Блок и В. Иванов. Статья 1: Годы первой русской революции // Учен. зап. Тарт. ун-та. – 1982.– Вып. 604.: Тр. по рус. и слав. филологии.– С.97–111.
145. Символизм и русская культура // Filoloogiateaduskond Tartu Ülikoolis (konverentsi teesid - 15 detsembr. 1982). Филологические науки в Тартуском университете – 15 дек. 1982.– Тарту, 1982.– С.86–89.
146. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энцикл. в 2-х тт.– Т.2.– М., 1982.– С.58–65. Совм. с Ю. М. Лотманом и Е. М. Мелетинским.

1983

147. Александр Блок // История русской литературы.– Т.4.– Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917).- Л., 1983.- С.520-548.
148. Историко-литературные заметки: 2. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин–Достоевский–Блок) // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1983.– Вып. 620: Тр. по рус. и слав. филологии.– С. 35–41. Совм. с Ю. М. Лотманом.
149. Из комментария к циклу Блока "Снежная маска" // Там же.– С.99–108. Совм. с А. П. Юловой.
150. Повторы в художественном тексте и проблема избыточности//Семио-

тические аспекты формализации интеллектуальной деятельности. Школа семинар "Телави-83". Тезисы докладов и сообщений.- М., 1983.- С.218-220.

151. Н. А. Брюханенко "Я помню" / Вступ. ст. // Таллин.- 1983.- № 4.- С.62-63.
152. Маяковский остается молодым (К 90-летию со дня рождения) // Рус. язык в эстонской школе.- 1983.- № 5.- С.3-7.

1984

153. Стихотворение Ал. Блока "Женщина" // Поэзия А. Блока и фольклорно-литературные традиции // Омск, 1984.- С.65-77.
154. Симметрия-асимметрия в композиции "III симфонии" Андрея Белого // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1984.- Вып. 641: Тр. по знак. системам.17- С.84-92. Совм. с Е. Г. Мельниковой.
155. "Петербургский текст" и русский символизм // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1984.- Вып. 664: Тр. по знаковым системам. 18.- С.78-92. Совм. с М. В. Беродным и А. А. Данилевским.
156. Блок А. А. Язык его поэзии // Энциклопедический словарь юного филолога (Языкознание).- М., 1984.- С.40-43.
157. La raffigurazione elementi naturali nella letteratura // Autografo: guardi mestrale de Centro di Ricerca sulla. Tradizione Manoscritta du Autori Contemporanei, Universita di Pavia.- Pavia.- 1984.- P.9-16. Совм. с Ю. М. Лотманом.
158. Leonid Andrejev ja teised. [Рец. на кн.: В. И. Беззубова "Леонид Андреев и традиции русского реализма"] // Edasi.- 1984.- 15.sept.- Nr. 231.

1985

159. У истоков блоковского театра: (Коллективная "фантастическая драма" "Оканея") // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1985.- Вып. 645: Тр. по рус. и слав. филологии.- С.86-100.
160. Цикл Ал. Блока "Распутья" // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1985 - Вып. 657: Блоковский сборник 5.- С.3-18.
161. "Случившееся" и его смысл в "Стихах о Прекрасной Даме" А. Блока // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1985 Вып. 680: Блоковский сборник 6.- С.3-18.
162. Сложная простота: Анализ рассказа А. Чехова "Толстый и тонкий" // Рус. язык в эстонской школе.- 1985.- № 1.- С.3-8.
163. Верность действительности. А. П. Чехов. Рассказ "Тоска" // Рус. язык в эстонской школе.- 1985.- № 4.- С.24-29.
164. Küla - rahvus - riik. Aleksandr Tvardovski 75 sünniaastapäevaks // Sirp ja Vasar. - 1985.- 21 juuni.- Nr. 25.
165. Ahmatova A. A.; Annensi I. F.; Apuhtin A. N.; Balmont K.D.; Barto A.L.; Belõi A.; Bianki V. V.; Blok A. A.; Brjussov V. I.; Bulgakov M. A; Bunin I. A. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.- 2 tr.- Tallinn, 1985.- Kd.1.- Lk. 87, 241, 267, 449, 475, 510, 535, 565, 565, 623, 651, 653.

1986

166. В смысловом пространстве "Балаганчика" [А. Блока] // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1986.- Вып. 720.- Тр. по знак. системам. 19.- С.44-53.
167. Об эволюции русского символизма : (К постановке вопроса: тезисы) // Учен. зап. Тарт. ун-та.- 1986.- Вып. 735: Блоковский сборник 7.- С.7-24.
168. Единственная встреча // Александр Тодорский: Воспоминания друзей и современников.- М.: Воениздат, 1986.- С.129-134.
169. Три всадника // М. В. Ломоносов и русская культура: Тезисы докл. конф.

(28–29 ноябр. 1986).– Тарту, 1986.– С.62–65.

170. Об истоках концепции М. М. Бахтина в русской культуре начала XX века // Анализ знаковых систем. История логики и методологии науки. Тез. докл. IX Всесоюз. совещания. Харьков, октябрь 1986 г. – Киев, 1986.– С.77–78.
171. Место "тургеневской культуры" в "картине мира" молодого Чехова (1880–1885) // Slavika (Debrecen).- 1986.- Nr.23.- С. 97-100.

1987

172. Несколько дополнительных замечаний к проблеме "Символ в культуре" // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1987.– Вып. 746: Тр. по знак. системам 20.– С.95–101.
173. К проблеме "символизма символистов" (Пьеса Ф. Сологуба "Ванька Ключник и паж Жеан") // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1987.– Вып. 754: Тр. по знак. системам 21.– С.104–118.
174. У истоков "символистского Пушкина" // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докл. научн. конф., 13–14 ноябр. 1987 г.– Таллин, 1987 (Тартуский гос. ун-т).– С.72–76.
175. Символ // Энциклопедический словарь юного литературоведа.– М., 1987.– С. 293–295.
176. Символизм // Там же.– С.295–298.
177. "Настоящий, свежий, детский талант..." К 100-летию со дня рождения И. Северянина. // Сов. Эстония.– 1987.– 16 мая.– № 113.– Совм. с С. Г. Исаковым.
178. Fjodor Sologub ja tema romaan "Saatanasigidik" // Sologub F. Saatanasigidik.- Tallinn, 1987.- Lk. 268-293.
179. Dostojevski F. M.; Fet A. A. // Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.- Kd.2.- Tallinn, 1987.- Lk.157, 686.

1988

180. Русские эстонские поэты: Кн. для чтения [Для учащихся сред. школы с эст. яз. обучения] / Комм.– Таллин, 1988.– 273, 1 с. Совм. с Н. Ю. Образцовой.
181. "Новые романтики" (К проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сборник: Третья Тыняновские чтения.– Рига, 1988.– С.144–158.
182. Граф Генрих фон Оттергейм и "Московский ренессанс". Символист Андрей Белый в "Огненном ангеле" В. Брюсова // Андрей Белый: Проблемы творчества: Ст. Воспоминания. Публ.– М., 1988.– С.215–240.
183. Русский символизм и революция 1905–1907 годов // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1988.– Вып. 813: Блоковский сборник 8.– С.3–21.
184. Футуризм и неоромантизм: (К проблеме генезиса и структуры "Истории бедного рыцаря" Е. Гуро) // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1988.– Вып. 822: Тр. по рус. и слав. филологии.– С.109–121.
185. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники "Кормчие звезды" и "Прозрачность") // Учен. зап. Тарт. ун-та.– 1988.– Вып. 831: Тр. по знак. системам 22.– С.59–65. Совм. с Г. В. Обатинным.
186. Зеркало у русских символистов // Семантика культуры. Тезисы Всесоюз. школы–семинара по семантике культуры 8–18 сент. 1988 г.– Архангельск, 1988.– С.71–73.
187. Литература и мифы // Мифы народов мира. –Энциклопедия.– Т.2.– 2-е изд.– М., 1988.– С.58–65. Совм. с Ю. М. Лотманом и Е. М. Мелетинским.

188. В "художественном поле" Балаганчика // *Semiotics and the History of Culture: In Honor of Jurij Lotman. Studies in Russian.* - Columbus, Ohio. 1988.- P.400-407.
189. Gaidar A. P.; Garšin V. M.; Gorki M.; Grin A.S.; Gumil'jov N.S.; Hlebnikov V. // *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.* - 2 tr. - Tallinn, 1988.- Kd.3.- Lk. 100, 119, 195, 218, 251, 445.

1989

190. Статьи о русской и советской поэзии // *Таллин, 1989.* - 153 с. Совм. с М. Ю. Лотманом.
191. О трилогии Д. С. Мережковского "Христос и Антихрист" // Д. С. Мережковский. Христос и Антихрист. Трилогия. - Т.1. - Смерть богов (Юлиан Отступник). - М., 1989. - С.5-26.
192. Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. - Т.1. - Смерть богов (Юлиан Отступник) / Комм. - М., 1989. - С.397-515.
193. Первый блоковский: (Диалог-воспоминания) // *Учен. зап. Тарт. ун-та.* - 1989. - Вып. 857. - Блоковский сборник 9. - С.11-21. Совм. с В. А. Каменской.
194. Статья Н. Минского "Старинный спор" и ее место в становлении русского символизма // *Тез. же.* - С.44-57.
195. Блок А. А. // *Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь.* - Т.1. - М., 1989. - С.277-283.
196. "Дворянский бунт" и две повести К. Случевского // *Тез. докл. науч. конф. "Великая Французская революция и пути русского освободительного движения"*, 15-17 дек. 1989 г. - Тарту, 1989. - С.74-76.
197. География интеллигентности: эскиз проблемы: Дискуссия в Тартуском университете // *Лит. учеба.* - 1989. - № 2. - С.3-17. Совм. с Ю. М. Лотманом, Б. Ф. Егоровым, С. Г. Исаковым, В. И. Беззубовым, Г. М. Пономаревой.
198. *Vene kirjandus. Öpik XI kl.* - Tallinn. 1989. - 192 lk. Совм.: с Ю. М. Лотманом, С. Г. Исаковым, К. Лехтом.
199. "Поэтика даты" и ранняя лирика Ал. Блока // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia: Пробл. истории рус. лит. нач. XX в.* - Helsinki, 1989. - С. 147-162. (*Slavica Helsingiensia*, 6).
200. Ответ на анкету об Ахматовой // *Вестник русского христианского движения.* - 1989. - № 156. - С. 108-109.
201. Ivanov V. I.; Jeršov P. P.; Jessenin S. A.; Kassil L. A. // *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia.* - 2 tr. - Tallinn, 1989. - Kd.4. - Lk.29, 91, 92, 377.

1990

202. Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. - Т.2. - Ч.1. - Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) / Комм. - М., 1990. - С.368-394.
203. Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. - Т.2. - Ч.2. - Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) / Комм. - М., 1990. - С.402-430.
204. Мережковский Д. С. Христос и Антихрист (Петр и Алексей) / Комм. - М., 1990. - С.598-636.
205. К изучению периода "кризиса символизма" (1907-1911) // *Учен. зап. Тарт. ун-та.* - 1990. - Вып. 881. - Блоковский сборник X. - С.3-20.
206. О стихотворении М. Ю. Лермонтова "Парус" // *Учен. зап. Тарт. ун-та.* - 1990. - Вып. 897. - Тр. по рус. и слав. филологии. Литературоведение. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. II. - С. 171-174. Совм. с Ю. М. Лотманом.
207. О дальнейшем направлении "Блоковских сборников" // *Учен. зап. Тарт.*

- ун-та.– 1990.– Вып. 917.– Блоковский сборник XI.– С. 3–5 <без подп.>.
208. О Т. П. Мильотиной, ее воспоминаниях и о поэте Юрии Гале / Вступ. ст.// Там же.– С.107–122.
209. Korolenko V.G.; Kuprin A.I.; Lunatšarski A.V.; // Eesti Entsüklopeedia.- Tallinn, 1990.- Kd. 5.- Lk. 64, 218, 662.

1991

210. "Антитеза "Прекрасной Даме" // Декор. искусство.– 1991.– № 3.– С.19. / Из текста, опубл. в "ДИ СССР" – 1978.– № 2.

1992

211. "Забывтая цитата" в поэтике русского постсимволизма // Учен.зап.Тарт.ун-та. – 1992.– Вып.936.– Тр. по знак. системам 25.– С.123–136.
212. Памяти Мирослава Дрозды // Там же.– С.151–153. Совм. с Ю. М. Лотманом.

К ТИПОЛОГИИ ВОЗВЫШЕННОГО В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

А. ХАНСЕН-ЛЁВЕ

1. Ранний символизм: пустое возвышенное и возвышенная пустота

1. 1. Общая типология раннего модернизма

В русском символизме существует два типа соотношения искусства и религии, искусства и вообще ценностных систем. В первом типе (ранний символизм 90-х гг.) религия, философия, морально-этические нормы – или их место в культуре – целиком заменяется искусством. В этом случае можно говорить о художественной или эстетической религии. Этот тип доминировал на первой фазе символизма в России под разными названиями как, например, "декадентство", "эстетизм", "неоромантизм" или "модернизм" (в узком смысле). Сюда относятся ранние произведения Сологуба, Бальмонта, Брюсова, Минского, Зинаиды Гиппиус, Мережковского, Случевского и т. д.

Второй тип соотношения возникает у представителей "второго поколения" символистов, или символизма в узком смысле после 1900 года и существует до 1907 г. Здесь как раз наоборот – искусство, эстетические функции, литература целиком заменяются религиозными и мифическими функциями. Эту вторую модель символизма можно условно называть "мифо-поэтической" или религиозно-философской. Идеальной реализацией этого типа являются, например, концепция "реального символизма" у В. Иванова (в отличие от "идеального" или идеалистического), или теургизм, "аргонавтизм" Белого и т. д. Искусство становится религией, все эстетические функции, художественные структуры и вообще язык, особенно семантический мир поэзии, уступают место религиозно-мифическим функциям и мотивам. Все это, как нам известно из истории символизма, только типологически верно, так как в третьей модели символизма, после, скажем, 1907-го года (напр. после "Балаганчика" Блока) нереализация этой субституции становится главным структурным принципом литературных произведений тех же самых символистов. Эту третью модель условно называю гротескно-карнавализирующей.

Самый радикальный случай эстетизации религии (и мифических структур) в той "программе" раннего символизма, доминировавшей в начале 90-х годов, можно условно назвать "эстетизм". Здесь доминирует

установка на отстраняющую функцию узурпации религии искусством; причем возникает э ф е к т нереальности, нелегальности, кобщунственности этой субституции. Художник выступает в маске и костюмах представителей религии или даже творца мира или, вернее, д е м и у р г а анти-мира, который а н н и г и л и р у е т данный мир, созданный положительным миротворцом. Художник эстетизма фигурирует как auctor mundi, как автор искусственного мира фантазии (ср. "искусственные парадизы" Бодлера). В этой игре человечество, народ, как объект спасения совсем отсутствует. Художник – не спаситель, не мессия или сын божий, но сам бог без мира или, вернее, бог собственного мира, состоящего только из "я" художника. Он самотворец.

Если в эстетизме (т. е. в первой программе раннего символизма) доминирует принцип аннигилизации, т. е. превращения объектов в нуль, Verneinung (по Фрейдю), то во второй программе (во второй половине 90-х гг.) господствует принцип н е г а ц и и – отрицание данных (в культуре) семантических и символических систем и иерархий. Я называю эту программу "диаволизмом" (т. е. "панэстетизм" у З. Г. Минц), потому что цельная мифологическая модель символического космоса (античного мира, фольклора и т. д.) и с ним связанные семиотические процессы д и а в о л и з и р у ю т с я, если понимать под словом διαβάλλω акт "разъединения", рассекания целостного, цельного, положительного. Диаволизм не аннигилирует данный мир или язык, но отрицает его, и н в е р т и р у е т иерархию ценностей в смысле "переоценки всех ценностей" ("Umwertung aller Werte") у Ф. Ницше.

На уровне прагматики я предлагаю различать "эстетизм" от "панэстетизма" в рамках модели раннего символизма 90-х гг., которому можно дать название "диаволизм", если иметь в виду уровень символизации (ср.: А. Белый. Эмблематика смысла. С. 67 сл.), т. е. тех неомифологических, религиозных или философских актов оценки, связанных с мифотворчеством, но только в обратном, конкретном смысле. Если символисты (второго поколения, после 1900 г.) старались синтезировать, соединить, слить (συνβάλλω в дословном смысле) противоречивые элементы и силы космоса, то "декаденты", представители (пан-) эстетизма старались "разъединить", разбить единство (διαβάλλω): Об этой этимологии ср. сведения у Брюсова (б, 125 с.), у Блока в переписке с Белым (ПП, 1903, 4; также, ЗК, 1901 о символе, как "слиянии смыслов"; В. Иванов "Мысли о символизме", 1912, 2, 606. Олицетворением диаволизма, как разъединения и разрушения гармонического единства и космического равновесия, является διαβολος, антитворец (в гностическом смысле – "демиург", δμιουργος), и диаволический, демиургический художник в рамках искусства. Если в романтизме диаволизм художника представляется еще как отрицательная, демоническая, "ночная"

сторона творческой личности, гениального творца, попавшего в плен черту – Мефистофелю, то "диаволизм" 90-х гг. понимается положительно, как программа веселого, агрессивного разрушения, деструкции, снижения установленных положительных оценок.

В диаволическом символизме "диаволист", придавая отрицательный знак всем положительным системам и ценностям, подтверждает их наличие и действительность. Его зависимость от этих систем можно определять психологическим термином "контрдепенденция". В этом случае сильное, аффективное отрицание определенного объекта, определенного (авторитетного) порядка, как, например, власти отца, дополняется и компенсируется такой же сильной привлекательностью отрицаемого объекта или субъекта. Поэтому так часто в декадентском символизме встречаются сравнения декадентского художника с Вампиром или Нарциссом, т. е. с фигурами, которые черпают свою сущность не из самих себя, но из субстанции других сущностей, из отражений в зеркале мира.

В отличие от диаволиста эстетист не ориентирован на гетерогенные сферы (напр. религиозные, метафизические, мифические и др.), но превращает все "чужое" (гетерогенное) в "свое" (автогенное): весь мир становится художественным произведением, вся природа превращается в артефакт (и тем самым убивается), вся жизнь превращается в эстетическое "жизнетворчество". Но самое главное в том, что все ценности опустошены, или вернее, заменены п у с т о й ценностью, исключающей все остальные нормы и смыслы. Позже, в аналитической теории авангарда, эта ценность будет названа эстетической (ср. формализм или структурализм).

Акт эмансипации, освобождения религиозного сознания от морально-этических норм является парадигмой для такого же акта эмансипации эстетического принципа от всяческих общественных заказов и прагматических обязанностей. И здесь мы наблюдаем – особенно в эстетизме – стремление к пустой субституции, т. е. к исчезновению заменяемых объектов и ценностей. Как мы еще увидим, эстетист н е й т р а л и з у е т морально-этические категории, диаволист о т р и ц а е т их. Поэтому для эстетизма поэтический дискурс изобилует формулами самодержавия, тоталитаризма, узурпации и вообще самообожествления искусства или художника: ". . . Упейся истиной и ложью, – / Во имя кисти и резца! / . . . / Бросайся в пропасти греха / Пятнай себя священной кровью, – / Во имя лиры и стиха! / Искусство жаждет самовластья / И души черпает до дна / . . ." (Брюсов, 1, 262).

Для эстетизма самое главное а к т эмансипации, как акт эпатирования, как жест самостоятельности художника, но содержание этого поведения служит только поводом. Из этого становится ясным релятивизм или

плюрализм эстетизма к содержанию или целям человеческих стремлений: "Истин много, и часто они противоречат друг другу <...> Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу <...> Я – это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются" (Брюсов, 6, 581). В центре этого пантеона стоит всеобъемлющее "Я" демиурга-художника, где все различия, т. е. все парадигмы и ценности нейтрализуются, потому что все различия, вся непрерывность мира вещей – только продукт проекций Я художника.

Относительно концепции возвышенного, величественного в раннем символизме можно говорить о двойной стратегии девальвации или ревальвации: возвышенное аннигилируется, превращается в что-то пустое, бессмысленное, несуществующее, т. е. становится не ценностью. Или, как раз наоборот, возвышенное становится антиценностью, т. е. превращается, дегигерархизируется, становится амбивалентным: то, что находится наверху, напр. божественное, сверхчеловеческое, сублимное, сознательное, духовное – подвергается с н и ж е н и ю, становится чем-то низким, темным, подсознательным, телесно-хтоническим и т. д. Величественное, возвышенное, высокое подвергается поворотам, переворачиваниям, опрокидываниям. Декадентство реализует дословное понимание собственного названия, т. е. развертывает картину падения, увядания, утомления, крушения, гибели, заката. В декадентстве все эти отрицательные ценности обесцениваются, погашения оценки, девальвации подвергаются аффирмации, позитивируются. Падший ангел, люцифер, падшая женщина, человек не на своем месте, отчужденный художник, демон, вечный агасфер, дети кайна и т. д. все они выступают как представители человеческого дерзновения против положительного космоса, против миротворца, все они олицетворяют величественное "Нет", брошенное против патриархального, авторитетного, гегерархического. "Дерзновение за грань" – типичное поведение для протейского художника-революционера: "Там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность. . ." (Брюсов "К. Д. Бальмонт", 4, 256).

Таким образом, возвышенное для аристократического эстетизма обозначает сферу тотальной запредельности, абстрактности, великое Ничего полярных снежных или бесконечность морских пустынь, блистательная зеркальность поверхности морей и т. д. В отличие от этого, дьяволизм раннего символизма предпочитает динамизм вертикальных движений, земную или водную бездну, бездонную глубину, оксюморон величественного, возвышенного "Внизу".

"... Окованный пространством бесконечным, / Мир должен быть. Ничто не может в нем / Пропасть или возникнуть. Нет могилы / В кругу вещей и

колыбели нет. / . . . " (Minskij, 307) — ". . . Где я—то сам мельчал средь общей пустоты, / . . . " (1, 143).

"География" возвышенного в раннем символизме состоит из признаков пустой "вечности", "бесконечности", "беспредельности" и "бесцельности" всех человеческих движений на жизненном пути.

"Всегда любил я холм пустынный этот / . . . / Я там сижу, гляжу — и беспредельность / пространств за терном тесным, и безмолвий / . . . / и к сердцу близко / Приступит ужас. . . / . . . / И этот голос, — и воспомню вечность, / И мертвые века, и время наше, / Живущий век, и звук его. . . Так помысл / В неизмеримости плывет — и тонет, / И сладко мне крушение в этом море" (Ivanov, *Bezkonечное I*, 7 43).

Диаволист брошен в мир, его удел — бессмысленное существование без исполнения желаний или надежд: "Мы брошены в сказочный мир / Какой—то могучей рукой. / На гризну? На битву? На пир? Не знаю. Я вечно — другой. / . . . / Что вниз я сейчас упаду. / Но брошенный меткой рукой, / Я цель — без ошибки найду" (Bal'mont, *ВР*, 242; vgl. A.H.-L.1989, 142 ff.). Эта цель—пустая или отрицательная цель диаволического стремления в смерть (Thanatostrieb) и в саморазрушение.

Низкое в декадентстве — это диаволизированное верховное, высокое, сублимное— в позднем символизме низкое представляется как реализация "пошлости", снижения и унижения высоких планов, гротескная карнавализация всех ценностных позиций. В отличие от этого отрицательное в раннем символизме получает положительные признаки — как великое Ничто или Нет, как героизм дерзновения, как пафос упрямства.

Этот нигилизм эстетизма особенно ярко выражается в концепции коммуникативных процессов и целей. И здесь встречается диаволизация апофатической речи гностиков или мистиков в наследии отрицательной теологии. Тут величие Бога или божественных дел находит свое выражение в отказе от положительных, позитивных высказываний — несказанное возвышенное выражается отрицательно, т. е. в негативных или тавтологических определениях. Таким образом производится пустой дискурс, секуляризация и эстетизация которого типичны для "пустого дискурса" в модернизме.

1. 2. Формы "пустого дискурса" в раннем символизме

Главная семантическая фигура генерирования текстов в "эстетизме" — о к с ю м о р о н. В узком смысле этот термин реализует представление об "остроте" выражения, так как в греч. οξύ означает "острый" (ср. важные для

эстетизма мотивы, как "острие", "стиллет", "кинжал", ср. "кинжальные слова" у Бальмонта, 123 — Брюсов, 1, 422). Оксюморон производит пустую референтность, потому что соединяет две лексемы, исключаящие друг друга в области парадигматики, т. е. в сфере семантического кода. В этом случае предмет, или денотат, словесного выражения существует только на словесном уровне (по Фрейдю: вызывает только "словесные представления" / "Wortvorstellungen", 30); "предметные представления" / "Sachvorstellungen" при этом уничтожаются или сильно затемняются. Таким образом можно сказать, что дискурс эстетизма частично б е с п р е д м е т е н. И здесь мы найдем параллель к поэтике з а у м н и в футуризме-формализме и, вообще, к беспредметности авангарда: Шкловский эксплицитно говорит об "оксюморонности" заумно-поэтического языка в широком смысле, т. е. в смысле "отстраненности" всех литературных произведений. Как и в раннем символизме, языковая беспредметность заумников легитимируется с помощью указания на беспредметность, на лексическую пустоту г л о с с о л а л и й сектантов (особенно хлыстов) или вообще мистических, религиозных способов выражения в состоянии экстаза (В. Шкловский, "О поэзии и заумном языке", 13 сл. — ср. с этим Белый, Глоссолалия, 1922).

Главная фигура религиозного, мифопоэтического символизма — абсурдная, развернутая метафора или п а р а д о к с, т. е. несовпадение смыслов лексем на уровне прагматики, в области интерпретации и осмысливания конкретных высказываний. "Пустота дискурса" обусловливается здесь тем, что объект высказывания слишком велик: премудрость, несозерцаемость, невыражаемость божества или отдельного человека. Беспредметность в этом случае состоит не в отсутствии "предмета", но в повышенной ценности, в "сверхполноте" объекта (качество п λ η ρ ω μ α метафизической сферы в неоплатонизме и гностицизме): "неизреченность" божественного начала порождает в гностическом, герметическом, мистическом дискурсе беспредметность, на основе которой возникла столь важная для христианского богословия "негативная теология".

Этой "отрицательности" соответствуют в византийской теологии иконоборческие тенденции, согласно которым беспредметность бога и вообще божественных дел нельзя выражать предметными, фигуративными образами. И здесь есть параллель к течениям постсимволизма, особенно к беспредметной живописи Кандинского, в еще большей степени Малевича, которые боролись против "изобразительности" и фигуративности в живописи.

"Пустой дискурс" в декадентстве 90-х годов явно исходит из мистической или теологической о т р и ц а т е л ь н о с т и, но только без религиозной установки (в эстетизме) или с сильно антирелигиозными тенденциями (в

диаволизме). В первом случае "пустота референции", беспредметность языковых выражений вытекает из неверия в божество или в метафизику (и в то же самое время из неверия в референтность языка вообще) — в другом случае, в диаволизме, перед нами не столько беспредметность языка, сколько антипредметность, т. е. переоценка установленных иерархий и норм. Текст эстетизма беспредметен от того, что объектом его является его собственная структура. (Ср. выше упомянутую зеркальность и авторефлексивность в эстетизме, которая и р е а л и з у е т мир и предметный язык).

Оба типа "пустого дискурса" в раннем символизме — нигилистический в эстетизме и отрицательный в диаволизме — эстетизируют и секуляризуют апофатическую речь в богословии и в мистических течениях, особенно относительно церкви Востока. Все гностические, герметические жанры исходят из положения о невыражаемости бога вследствие его абсолютности. Незрекаемость является причиной для "недосказанности" на уровне определений и языковых интерпретаций. Если в эстетизме "пустая речь" аннигилирует предметную сферу (мира или надреальности), то такая же речь в апофатизме является продуктом абсолютности и возвышенности предмета — или наоборот: беспредметность абсолютного бытия уничтожает предметность языка мира.

Апофатизму в богословии средневековья противостоит катафатизм позитивной, положительной теологии, говорящей об инкарнации Иисуса Христа и вообще об обожествлении человека и мира (θεοσιξ). Катафатизм делает положительные высказывания и "открытия", он в дословном смысле ведет к апокалипсису, т. к. ἀποκάλυψις значит откровение, открытие неземного смысла и вести. В этом плане религиозный символизм после 1900 г. можно понять как явно катафатическое движение в эстетике и в миропонимании вообще. Во всем господствует установка на "Да" — на инкарнацию "Слова", на воплощение Дyonиса-Христа, на спасений через различные метаморфозы и т. д. Художник выступает в роли спасителя, как новый Христос или пророк.

И в этом контексте можно найти параллели между "отрицательной" эстетикой раннего символизма (т. е. "авангардистского" периода символизма) и ранним постсимволизмом, т. е. футуризмом-формализмом. В своей книге, дающей критическую оценку русскому формализму, П. Медведев говорит о апофатическом характере формализма, который дает только отрицательные определения своего предмета и пользуется "отстраняющим методом" (Медведев "Бахтин" 1928, 12 сл.). Формалистический редукционизм, отождествление искусства с "художественностью", "поэтичностью" или "заумностью" критикуется как "нигилистический тупик" (там же, 85 сл.). В

том же самом смысле все представители так наз. "формально-философской школы" вокруг феноменолога Г. Шпета отрицают эстетику отстранения ("негативную" эстетику) формализма или авангарда и тем самым стараются построить положительную эстетику на основе феноменологии и герменевтики.

Термины и определения ранней теории авангарда в большинстве случаев чисто отрицательные в том смысле, что они аннулируют предмет референции практического языка (ср. уже выше упомянутую параллель между эстетизмом и футуризмом) — эти термины отрицательны, потому что они исходят из деформации (или трансформации) данных структур и функций практического языка или вообще внехудожественного "материала". Самый главный эффект беспредметности или заумности в постсимволизме состоит в декомпозиции заданных комплексов, традиционных правил и установок.

При сопоставительном анализе эстетизма и авангарда интересно и соотношение концепций "апокалипсиса" в раннем символизме с теорией "обнажения" в раннем футуризме-формализме—или "обличения" в попытках "идеологизировать" авангард в левом искусстве, в искусстве революции (в конце 10-х годов). Сам акт "открытия", устранения масок, одежд или всяческих интерпретаций "надстройки" — остается тем же самым, что и в других попытках просветительской критики культуры: только функции и культурные смыслы варьируются.

Так же, как и в герметических, мистических текстах в (раннем) символизме распространен индексальный тип знака ("sign index"), указывающий в "мир иной", лежащий за пределами земной жизни — или актуализирующий доисторический, докультурный период архаизма, мифического мышления, где эмпирика и ноуменальная сферы, "realia" и "realiora", подсознательное и рациональное еще не были разделены. "Индексы" пустого дискурса эстетизма соотнесены не с трансцендентным миром, но с беспредметностью как таковой, с "загадочностью" и "непонятностью". Эстетический текст дает впечатление "непонятности" средствами "предметного" языка с правильной грамматикой, с безошибочным синтаксисом и т. д. Самое главное здесь — эффект "бессмысленности" (в эстетизме) или "анти-смысла" в диаволизме.

Некоммуникативность "пустого дискурса" становится признаком возвышенного: говорящий в таком стиле находится слишком высоко над всеми другими слушателями, или вернее, у него совсем нет слушателя, кроме его самого. Таким образом, декаденты общаются в рамках языковой или семиотической игры или тюрьмы, они находятся в прямом и в переносном

смысле в роковом круге — *circulus vitiosus*, *aporia* — собственных правил: "Душа моя угрюмая, угрозная, / Живет в оковах слов. / . . ." (Гиппиус, 2, 81).

Апофатизм в модернизме, как выражение и жест возвышенного молчания, отказа от коммуникативных актов становится и образцом антикоммуникативного, антигерменевтического поведения постмодернизма, где не(вы)сказанность, неизреченность является не недостатком, отсутствием экспрессивных возможностей, но, как раз наоборот, главным признаком преимущества всех творческих, философских, как и художественных высказываний о несказанном: "Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. ... Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trotz der guten Form verweigert, dem Kosmos eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen zu teilen..." (Lyotard 1982, 14f.-vgl. Pries 1989, 27 ; vgl. auch Lehmann 1989, 7 61).

В художественном произведении модернизма возвышенное, как таковое, становилось структурой произведения — в постмодернизме эта отрицательная структура реализуется "беспощадно", т. е. неудача сообщения, репрезентирования, осмысления, изобразительности уже не оправдывается метафизически или онтологически, потому что заменяемое, *substituendum*, просто не существует, ни здесь, ни там: мир иной, *realiora*, ценностные позиции уже не считаются нужными для обоснования некоммуникативности молчания, отказа: "Искусство — по Лиотару — не говорит о несказанном — это было бы модернизма — оно говорит о том, что и почему оно не в состоянии высказать. . . "

1. 3. "Пустой адвентизм" и антиапокалиптика в раннем символизме 90-х годов

Ранний русский символизм, т. е. "декадентство" 90-х гг., занимает сложную и весьма противоречивую позицию в всеобъемлющей модели русского модернизма, состоящей из символизма (ранний, декадентский символизм I = C I I — мифопоэтический, религиозно-философский символизм IC 2I и гротескный, карнавализованный символизм IC 3I, и постсимволизма, т. е. авангарда 10-х, 20-х гг. В рамках этой модели ранний символизм стоит в самом начале эпохи модернизма, т. е. реализует динамику начинания, инициальной фазы отстраняющей эстетики авангардной программы символизма. С другой стороны, "декадентство" Брюсова, Сологуба,

З. Гиппиус, Бальмонта, А. Добролюбова и др. находится с самого начала в состоянии финальности, т. е. в самом конце собственных возможностей, верований и надежд. Все уже кончено: столетие (*fin de siècle*), позитивная оценка эволюции как бесконечного прогресса (в смысле внутреннего утопизма позитивистского мироощущения), просвещенческий и эмансипированный дух технического и общественного "конструктивизма" и т. д.

Такое положение "между", "междубытие" типично для "декадентства", интерпозиция на "границах", "промежутках" (по Тынянову), но только без продолжения, оксюморонная позиция в то же самое время в конце (времени, столетия, истории) и в начале (несовершившегося будущего, несостоявшейся утопии, неожиданного апокалипсиса). Таким образом, адвентизм, т. е. поведение, мотивация и дискурс ожидания, в декадентстве прикреплен между историческим реализмом и утопическим пивилизмом XIX столетия и апокалиптикой второго поколения символистов (после 1900-го года, т. е. С 2). Если последние развивали свои положительные, полные апокалипсических предчувствий концепции п о с л е календарного конца-начала века, то декаденты моделировали свои антиапокалипсические "мифы" (или вернее "аллегории" нереализованного апокалипсиса) д о конца века, реализуя, таким образом, п у с т о й дискурс о кончине времен и творения, или полный дискурс и о несостоявшейся кончине, о неисполнении времен. Получается следующая схема:

С 1 — пустой адвентизм — реальный конец столетия

С 2 — полный адвентизм — ирреальный конец или взгляд назад, *ex post*.

Всегда в декадентской антисимволике объект означения-символизации или отрицается или аннигилируется — в первом случае, перед нами тип отрицательного символизма (т. е. "диаволизм" как анти-мифология, анти-религия, анти-философия, анти-эстетика, но с отрицательным "содержанием"), во втором случае перед нами тип "нигилистического" декадентства: или ожидается ничего, или не ожидается всего (т. е. апокалипсиса, возрождения, положительного исполнения веры и надежд и т. д.) — или реализуется отрицательный дискурс (анти-апокалиптики), или нигилистический дискурс (молчания, невыразимости апокалипсической установки, адвентистской позиции).

Обы формы пустого- или анти-адвентизма очень часто встречаются в декадентской поэзии как избыточные формулы не-ожидания, не-надежды, неверия — или как везде присутствующие выражения ожидания отрицательного конца, не-апокалипсиса. Не всегда оба типа четко разграничены, нередко они сосуществуют в одном и том же тексте или сборнике стихотворений или статей. Декадентский поэт, таким образом,

выступает как poeta vates, как пророк, возвещающий отрицательную весть (анти-благость, анти-апокалипсис, анти-мир и анти-бог) — или он является анти-пророком, анти-апокалиптиком, нейтрализующим все положительные вы- и предсказания.

Отрицание другого (или Другого в метафизическом смысле: бога, ближнего-друга, ты, возвращения Иисуса-Христа, грядущего, рай и т. д.) часто внезапно превращается в декаденстве в аффирмацию собственного я (т. е. в автомессианизм, в узурпацию, в самовозвышение автора художественного мира с творцом космоса и т. д.). Если после кончины истории или вообще развития мира остается голое я автора мира искусства, то автор-миротворец — умер — или наоборот, если бог умер, я человека становится собственным богом: ". . . И холодный бог Спинозы / Для меня и нем, и глух. . . . "Ты — один", — мне кто-то скажет, / . . . / Так понятен бесконечный / И предвечно-мертвый бог". (Вгисов, III, 226-227) ". . . Не хочет жизни Бог, / И жизнь не хочет Бога" (У, 60) — "Я не знаю, где правда и свет, / Я не знаю, какому молиться мне богу". . . (Minskij, 393) — "К тайне тайн, к сердцу мира искал я дорогу, / К изначальному праху, к умершему Богу". (348) — "Чрез сумерки сомнений, ночь безверья, / Чрез темные, холодные преддверья / К твоей гробнице, Боже, я сошел / . . ." (349) — "Увы, в моей душе бог умер навсегда / . . . / Воскрес, воистину воскрес умерший Бог!" (IУ, 8 — 9) — "Скорблю и о том, что я тьмою полночной / Окутан навек, что нет Бога в груди, / . . ." (111, 113) — "Как бледная луна румяный день сменяет / И на уснувший мир струит холодный свет, / Так страстная печаль свой мертвый луч роняет / В ту грудь, где солнца веры нет / . . ." (1, 248) — "Кто бога узрит, тот умрет. / А Бог везде: в песчинке малой. / . . . / В живой душе, в душе усталой. / . . . / Пред ним, как стража у порога, / Смерть день и ночь стоит и ждет. / . . ." (298).

Есть мысли — в них зияет разрушенье. / Есть музыка безумно-дерзких слов / . . . / Дитя с огнем во взоре — Дерзновеенье / Дали мне молот. Я разбил богов, / Разрушил храм — и пал в изнеможенье. " (Minskij, 69). "Не все ль равно, кому молиться и о чем. / . . . / Потом душой владел Христос, / Теперь, союз расторгнув мнимый, / . . . / Молось, о девушка, на цвет твоих волос". (74); ". . . Я слишком мал, чтобы любить и верить. / Душе по силам-только страсть вль жалость / . . ." (86); ". . . Не жду и не верю. / В неведомый час / Пред замкнутой дверью / Стою, не стучась. / . . ." (352). Нередко встречаются анти-молитвы или молитвы в анти-бога — так, например, у Минского в стихотворении "Верую": "Мой бог не в небесах, / Мой бог не на земле, / . . . / Не нужен людям бог, / Но мы нужны ему. / . . . / Ты лишь играешь роль / В мистерии чужой. / . . . / Не в силах изменить / Предвечный текст актер. / . . . /

Играй и, роль сыграв, / Будь зритель и судя. / И, может быть, ты прав, / Сказав: "Бог это – я" (366).

В декадентстве поэт–пророк вызывает на "неверие", он проповедует "не-надежду" и "не-правду", т. е. он позитивизирует "ложь", как самое высокое "Добро", так как сам бог, если он вообще существует, "не верит сам себе" / "Не верь – и зная, что он не верит сам себе! . . .", Минский, 34). Неверие, не-надежда, не-любовь – все это не отрицается, не обесценивается, обо всем этом не жалеется (как в нео-романтизме 80-х гг.), но, как раз наоборот, все это аффируется, возвышается, обожествляется: ". . . Ложь. Защитницу искусств, хранительницу знаний, / . . . / Ложь, храм воздвигшую добру / . . . / Ложь, громко ищущую Бога. . ." (Минский, 43). Неверие в бога в рамках этой логики, прямо ведет к вере в самого себя, т. е. в автономию, изолированность, панрефлексивность, условность, одним словом, в "искусство". Собственное, солипсизм гипостазируется в образе "Красоты", персонализирующей несостоятельность и неидентичность всех положительных оценок и содержаний, всех методов и целей. Если диаволист молится за "веру", то он имеет в виду пустую веру в пустые или отрицательные цели: ". . . Да снидет к нам обоим вера / В безвестный путь". (Briusov, III, 268).

"Я людям чужд и мало верю / В добродетели земной: / Иною мерой жизнь я мерю, / Иной, бесцельной красотой, / Я верю только в голубую / Недосыгаемую твердь. / Всегда единую, простую / И непонятную, как смерть. / О небо, дай мне быть прекрасным, / К земле сходящим с высоты, / И лучезарным и бесстрастным, / И всеобъемлющим, как ты" (Merežkovskij, 9,9).

Следовательно, обманчивость, призрачность цели (т. е. объекта проекций, видений и установок), неосуществимость ожидаемого, не встреча с любимой–психеей, неоконченность произведения и неисполнение желаний, – все это не говорит против "Красоты", как олицетворения всех этих стремлений, но, как раз наоборот, аффирует, подтверждает истинность и верность неистинного и неверного. Крас(от)а, как "измена", "изменчивость", как никогда–непрояснимое, как нереализуемое, т. е. невозможное выступает как анти–образ Софии–Премудрости, апокалипсической Жены, облеченной в солнце, и всех положительных проекций "Вечной Женственности": ". . . Ты видишь: я в короне звездной". / – Зачем же ты приходишь вновь / Тревожить мукой бесполезной? / . . . / Твои обеты – лишь обман. / Твои пути – пути по кругу. . ." (Briusov, III, 263). На место архетипического символа "вечного возвращения" здесь вступает диаволический мотив и принцип "пустого возврата", *circulus vitiosus*: неявление, неоткровение, не–прибытие Бога–Христа, Жены подтверждает

диаволический принцип пустого крушения и кружения мира и дискурса автора.

Самое главное в оджидании не ожидаемое, но адвентизм, как таковой, или установка, как мета-позиция. Аннигилизация цели эстетизирует все явления и стремления: нейтрализация всех противоречий и оценок придает всему характер эротичности, напряженности, усиления и интенсивности, т. е. единственно-ценное в мире "эстетизма".

И вот я томлюсь от больших ожиданий. / Нездешнего мира мне слышатся звуки. . . " (1, 101); ". . . Мысль полна глухих предчувствий, / Голос будущего слышит. . . / Пусть же в строфах, пусть в искусстве / Этот миг навеки дышит!" (1, 112); ". . . Сладко предчувствие дня, / Томен цветов аромат". (1, 126); ". . . Плачьте в предчувствии нового. . ." (1, 232); "Все исполнено предчувствий, / Дуновенья смерти слышит. . ." (Variante, 1, 584).

Огромное распространение мотива "ожидания" в религиозном символизме после 1900-го года соответствует изобилию и радикальности мотива "неожидания" в декадентстве 90-х гг. При этом следует иметь в виду, что все эти анти-формулы, которые и встречаются в нео-романтизме 80-х (у Надсона, Фофанова, Голенищева-Кутузова и др.) как признаки отчужденности и отчаяния одинокого человека, оцениваются положительно, как выражение "дерзости", самостоятельности и независимости художника-демурга от всех религиозных и этико-моральных обязанностей: "Только что сердце молилось тебе, / . . . / Больше не хочет молиться и ждать, / Больше не может страдать. / . . ." (Bal'mont, ВР, 143); ". . . Мой таинственный голос / Для кого прозвучал? / Как подрезанный колос, / Я на землю упал. / Я не слышу ответа, / Одинокий иду. / И от мира не жду / Ни привета, ни света. / . . ." (Sologub, IX, 96); ". . . И чужд я больной укоризне, - / Теперь мне осталось от жизни / Немного. / Не знать и не ждать перемены. / Смотреть на докучные стены / Досадно. / . . . / Да он никогда не настанет, - / И кто мое сердце обманет / Гаданьем? / Не мне утешаться и верить, / И темные пропасти мерить / Желаньем" (У, 88); ". . . И ждать-ли нам наскучило, / И скорбь-ли нас измучила, / . . ." (У, 125); "Скоро солнце встанет, / . . . / Но не буду ждать, - / Не хочу томиться: / . . ." (1, 36); ". . . Я лежу в дыму курений, / Как бессильный бог. / Я не жду ничьих молений. - / Лишь тебя мне чуждый гений, / призываю в свой чертог. / . . ." (У, 143); "Я иду путем опасным, / . . . / С ожиданием напрасным / И с мечтою бесполезной. / . . ." (1, 72); ". . . И к Отцу возвращаюсь / . . . / Ничего не хочу / И ничем не прельщаюсь / . . ." (IX, 96); ". . . Безнадежный и близкий закат, / Не твоя-ли колышется тень / . . ." (У, 100); ". . . С изнемогшей душой неразрывны / Впечатленья погибшаго рая, / . . ." (1, 28); ". . . Не свершится завет воскресения / Никогда и нигде для земли" (1, 167);

"...И как ни жди, но, если тщетно ждешь, / Есть роковой предел для ожидания. / ... " (Val'mont, III, 213); "Жажду наслажденья / В сердце победы, / Усыпи волненья, / Ничего не жди". (ВР, 100); "Нет не могу я заснуть, и не ждать, и смириться, / ... " (1, 66).

Несостоятельность ожидания или неожиданье несостоятельного, часто выступает в декадентстве как принцип лунатизма, лунатического мира, где живут "лунатики", выступающие как анти-типы к неомифологеме С 2 – к "детям солнца" Бальмонта:

Дети скорби, дети ночи, / Ждем, придет ли наш пророк. / Мы неведомое чуж. / ... / Умирая, мы тоскуем / О несозданных мирах. / Дерзновенны наши речи, / Но на смерть осуждены / Слишком ранние предтечи / Слишком медленной весны. / ... / Холод утра – это мы. Мы – над бездною ступени, / Дети мрака, солнца ждем: / Свөг увидим – я, как тени, / Мы в лучах его умрем". (Merežkovskij, *Deti noči* 1894, 1972, 168).

Диаволический адвентист находится в состоянии вневременности, так как для него историческое время прошло, и в позиции безвременности, так как он всегда слишком поздно или рано, т. е. не вовремя выступает, и таким образом он не в состоянии синхронизировать собственное я с коллективным, мировым или метафизическим "большим временем". Декадент никогда не исполняет "κτρός", т. е. п о л н о т у жизни, αλφωμα, он потерял бы свою теневую природу (или вернее анти-природу), если бы солнце, и, тем самым, откровение (αποκαλυψους), соединение, unio mystica, состоялось бы. Непостижимость, недоступность цели, Красоты, Жены облеченной в Солнце, гарантирует напряженность и привлекательность желанной (и тем самым искусства):

"Ты прошла недоступно небесной / Среди зеркал, / И твой образ над призрачной бездной / На миг дрожал. / Он ушел, как в пустую безбрежность / Во глубь стекла. . . / И опять для меня – безнадежность, / И смерть, и мгла!" (Brijusov, I, 130); noch deutlicher in dem Gedicht *Женщина* ". . . Ты – женщина, и этим ты права. / От века убрана короной звездной, / Ты – в наших безднах образ божества! / . . . / И молимся – от века – на тебя!" — "Образ женский недоступный. . ." (1, 215); "О царица моя! Кто же ты? Где же ты? / . . . / Обманули мечты. . . / Кто же ты, / Чаровница моя?" (Sologub, 140-141); ". . . Но ты не являлся. / И сегодня не видно тебя, и сумраком веют все комнаты" (Dobroľjubov, II, 21). "Чем доступней, тем прекрасней, / Чем дальше, тем желанней ты, – / И с возможностью согласней / Твои жемчужные мечты. . . / Тебе чужда земная речь, – / Недостижимая богиня! / Земля – темница и пустыня, – / И чем бы ей тебя привлечь?" (Sologub, IX, 133); "Радость на век для тебя недоступна, / Напрасны одинокие мечты, / Не потому, что ты преступна. /

Не потому, что безумна ты. / . . . " (У, 152); ". . . И ты зовешь меня напрасно / . . . / Внимая зову безучастно, / Я за тобою не иду. / . . . / Твои восторги и кручины / Непостижимы для меня. / . . ." (1, 131).

Принцип дифференциальности очень важный для авангардистской эстетики (раннего футуризма–формализма – ср. термин "Differenzqualität" у Бродера Христиансена или у Ф. де Соссюра) здесь действует как принцип недостижения, продления, промедления (второй смысл difference у Derrida как принцип, имманентный всем семиотическим актам). На уровне эстетики этот принцип – результат освобождения сознания и ощущения от всяческих этико–моральных категорий, т. к. диаволист–лунатик наслаждается не достижением, но ожиданием, пред– и после–чувствами (напр. воспоминаниями), но не эвидентностью присутствующего и онтологически настоящего. С точки зрения анти–откровения мир эротизируется и эстетизируется, потому что теряются все прагматические категории и цели.

"Нет, я люблю тебя не яростной любовью, / . . . / Не буду ждать тебя, в безмолвной тьме, – с тоской / . . . / С уверенностью ждать тебя, как сон заветный, / . . . / Мой образ был в тебе, душа гляделась в душу, / Былое выше нас – мы связаны – ты мой! / . . . / Люблю я не тебя, а твой прообраз вечный, / Где ты, мне все равно, но ты со мной всегда!" / (Brjusov, K. D. Bal'montu, 1, 197 – 198).

Телеологичность "любви" (или веры, надежды) тут понимается как несвобода, как подчинение самосознающего "Я" поэта–демиурга другой воле, или вообще "Другому" ("Другу" или "подруге") или подсознательному принципу (т. е. "самости" в смысле Вяч. Иванова или К. Г. Юнга). Божественная "искра" (scintilla), брошенная в темноту мира по гностическим верованиям (категория "Geworfensein" у Хайдеггера) черпает свое самосознание из состояния отдаленности от бога, отверженности и развращенности. Дословно понятая религия, как система реляций назад или "вверх", замещается системой "обратных связей", т. е. пустых или невротических мета–мета–рефлексивных псевдокоммуникативных актов, в центре которых находится авторефлексивное "Я" мета–поэта, который в себе поглотил мифо–поэта:

"Зачем же – дух стремления, / В разлуке с Красотой, – / Я жажду отдаления / От родины святой ! / Я – искра, отступившая / От солнца своего / И бога позабывшая – / Не знаю для чего!" (ВР, 118–119); "Но стены! Стены суть черты, / Границы смежной темноты, / Где тоже кто–то в поздний час, / . . . / И два, один с другим, молчат, / И в душах сатанинский чад, / И двум их близость говорит, / Что атом с атомом не слит". (Granicu, V, 62).

1. 4. Бесцельность, бесконечность, самоцельность

В декадентстве все установки, вся интенциональность или отрицается или аннигилируется, так как цель или является анти-целью – или недостижимость выступает как цель (псевдо-цель). Классическая формула – *ars longa, vita brevis* переводится на артистический принцип пустой бесконечности искусства как процесса беспредметного, бессмысленного повтора или на принцип оконченности и замкнутости артефакта, как закрытой текстовой структуры, как прозрачный кристалл ("чистое искусство", *poesie pure*), реализующий исключительно собственные предпосылки и "программы". Все положительные признаки исполнения, выполнения, полноты жизни и/или искусства в состоянии автоперешагивания, автотрансцендирования / *transcende te ipsum* - в раннем символизме дьяволизму к состоянию неокончаемости жизни, пустой безмерности. Вечный жид Агасфер или Каин, таким образом, переоцениваются как положительные или, во всяком случае, пророческие, парадигматические прообразы для современного человека, для декадента. Крайне интересно в этом отношении предпочтение Каина у гностиков (в отличие от православного, конвенционального отрицания Каина, как носителя проклятия, вследствие чего он не в состоянии найти конец, умереть и, тем самым, возродиться).

В декадентстве все мотивы "пути", "предела" превращения или метаморфозиса, как выражения окончательности и завершения в жизне-творчестве символистов (ср. мистическую формулу "*Tod und Vollendung*") т е р я ю т положительную оценку как трансфигурирующие, трансформирующие "*rites de passage*" (ср. функцию инициальных культов в архаическом мире, ритуальные символы превращения, т. е. возрождения, снятия смерти в смысле пустой бесконечности). Бессмертие в декадентстве – это угроза, самое тяжелое наказание, регрессивное обесмысливание всех жизненных или языковых актов. Вместо двери и окна как мест визионарного ожидания и встречи, в дьяволизме – зеркала, стены, ограничения – или просто пустое Ничего вечного возвращения. Дьяволическая "вечность" понимается как беконечно в себе окружающее линейное время авторепродукции, авторедупликации нарцисса-декадента.

Нет освобождения из тюрьмы мира (или земного бытия, тела), если "я" тотализируется в тавтологической вечности беспредельного пространства или времени: ". . . Окованный пространством бесконечным, / Мир должен быть. Ничто не может в нем / Пропасть или возникнуть. Нет могилы / В кругу вещей и колыбели нет. /". . . (Minskij, 307); ". . . Где я-то сам мельчал средь общей пустоты, / . . ." (1, 143).

Если я вступаю на место цели (т. е. бога), то собственное я человека теряется в "бездне беспечности"/: ". . . Я здесь свершаю путь бесплодный, / Бессмысленный, беспечный путь, / Чтоб наконец душой свободной / Ты мог пред Вечностью вздохнуть. / . . . / На краткий миг, как ты, я – бог!" (Вгјусов I, 297–298); ". . . Мой путь без исхода, / Но тверд я душой: / . . . / Не жду и не верю. / В неведомый час / Пред замкнутой дверью / Стою, не стучась. / . . ." (Minskij, 352). В отличие от библейского обещания, что "откроется дверь тому, кто постучит", диаволист черпает свою гордость именно, из непостучавшись (в отличие от героя в абсурдном мире Кафки – в притче "Der Türhüter", который никак не решается на этот шаг через порог).

В вечном круговороте диаволист не находит перерождения, как раз наоборот – он падает без цели и без окончания, он больше и больше теряет свою сущность в той мере, как он разлагает свое я на призрачных, теневых двойников, которые до бесконечности редуцируются в "двойной бездне" космической зеркальности. Диаволист никогда не освобождается от состояния зеркальности ("Spiegekstadium" по К. Г. Юнгу), он не только падает в "зеркало", как герои у Гофмана ("Der goldene Torf"), но – как раз наоборот – его двойники выпадают из зеркала вечного воспроизведения, умножения и пустой репродукции. Жизнеподрожательный потенциал мифической смерти здесь превращается в метафункцию пустой смерти как в функционализирующую, "бесплодную и "бесплотную" призрачность:

"... Я жизни твоей не желаю, гробница, / Ты хочешь солгать, гробовая плита! / Там, значит, за гранью – вторая граница, / И смерть, как жизнь, только тень и черта? / Так, значит, за смертью такой же бесплодный, / Такой же беспечный, бессмысленный путь? / И то же мечтанье о воле свободной? / И та же невозможность во мгле потонуть? / И нет нам исхода/ и нет нам предела! / Исчезнуть, не быть, истребиться нельзя! Для воли, для духа, для мысли, для тела / Единая, та же, все та же стезя!" / Кричу я. И коршуны носятся низко, / Из дали таинственной манит мираж. / Там пальмы, там влага, так ясно, так близко, / И дьяволы шепчут со смехом: "Ты – наш!" (Вгјусов, I, 299–300).

1. 5. Экстатика, эксцентричность и атопизм как признаки пустого возвышенного в декадентстве

Экстатика, выхождение из себя, трансцендирование самого себя, такое важное для религиозного символизма второго поколения, в раннем символизме сводится до простого выступления, как такового, т. е. как пустые жесты, как демонстративные акты без содержания. И здесь интенсивность

вступает на место "переживания", "подвига", полного жизнотворчества: "Я каждой минутой сожжен, / Я в каждой измене живу. . ." (Бальмонт, у Брюсова, 6, 251). Декаденты, как крайние приверженцы "момента", находятся вечно на бегу, их личность "распадается на миги" (Н. А. Бердяев, 1907, 115), они живут в "невегме" Э. По: ". . . Слишком рано, поэт, ты родился! / . . . / Слишком поздно, поэт, ты родился!" (Bal'mont, I, 139); "Нами правят два проклятья: Навсегда и Никогда. / . . ." (Minskij, I, 183).

Декадентская география возвышенного, т. е. "высоколепных" местностей, сублимных позиций характеризуется всецело отрицательно. Существует многословная полемика в декадентских текстах против канонизированных красот природы, которым противопоставляются механические, технические конструкции городского и современного мира: "Люблю я линий верность, / . . . / Люблю дома не скалы. / Ах, книги краше роз! . ." (Брюсов, 1, 171); "Я люблю большие дома / И узкие улицы города. . ." (1, 171); "Мне не нужно яркого блеска, / красоты и величия небес. / Опустись, опустись занавеска! / Весь мир отошел и исчез. . ." (1, 172).

Традиционные формулы возвышенного в природе – "скалы", горные вершины, морские глубины, метель, облака и бездонность неба и т. д. – все эти мотивы обличаются как риторические или лирические общие места, как признаки литературности. На место примарных непосредственных, органически–природных явлений вступают вторичные, искусственные, сделанные человеком вторичные предметы и механизмы. С другой стороны, все органическое, цветущее и изменчивость в природе заменяется всеобщим окаменением и умертвлением: оледенение, кристаллизация, обесцвечивание, опустошение – все эти обычно отрицательные признаки становятся в декадентстве положительными качествами артифициализма, артистизма. Возвышенное живет исключительно в человеческих творениях, и отнюдь не в творениях Бога. Природа упрекается в безвкусице, в шаблонности и в пошлой скуке: вся она – плохо украшенные кулисы и шаблоны:

Есть что–то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты:
Над мiром скал проносятся годы,
Но вечен только мир мечты.

Пускай же грозит океан неизменный,
Пусть гордо спят ледяные хребты:
Настанет день конца для вселенной,
И вечен только мир мечты. (Вrjusov, 1, 112)

"Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второстепенный художник, если б ему дали, вместо холста и красок, настоящие камни, воду, зелень,— создал бы в тысячу раз величественнее, прекраснее. Мне обидно за природу" (1, 583).

Подобные сравнения между творчеством Бога и человека часто встречаются в раннем символизме. И всегда красота и возвышенное в природе подвергаются резкой критике с эстетических и художественных позиций:

"Твоих "т. е. природы" немых угроз, суровая природа, / Никак я не пойму. / . . ." (Сологуб, 1, " . "); "Не говори, что здесь свобода, / И не хули моих вериг. — / И над тобою, Мать природа, / Мои законы Я воздвиг. / Я начертал мои законы / На каждом камне и стволе / . . . / Но к лову темному земному / В свой срок послушно воротись. / Простора нет для своеволия,— / . . ." (У, 176).

"И вы мне дороги, мучительные сны / Жестокой матери, безжалостной Природы,— / . . . / И змей и ящериц отверженные роды. / . . ." (Бальмонт, ВР, 173)— ". . . И гаснут звуки, ясны воды / В бездушном царстве глухой Природы" (Ш, 88); "Быть может, вся природа — мозаика цветов? / Быть может, вся природа — различность голосов? / Быть может вся природа — лишь числа и черты? / Быть может, вся природа — желанье красоты? / . . ." (ВР, 232).

"Не понимаю, отчего / в природе мертвенной и скудной / Встает какой-то властью чудной / Единой жизни торжество. / Я вижу вечную природу / Под неизбежной властью сил,— / Но кто же в бытие вложил / и вдохновенье и свободу? / . . ." (Сологуб, 200).

"Вдохновенье" и "свобода" — т. е. все признаки возвышенного — приписываются исключительно человеческому творчеству, сублимирующему и разлагающему все реквизиты природных красот. Особенно сильно эта идея развита в стихотворении А. Добролюбова "Любительнице природы" (2, 35–36):

Ах! как скалы проснулся я сразу в царстве своем,
но холодном,
Как воды ожил в теченьи (в нём скрывается,
знайте! прообраз забвенья. . .)
Хоть утерю что-то сразу. . .
Скалы же вечные стражи. В каменном ввысь уходя-
щем сомненьи
Стали; может, смеются над тобой, не свободным.

Самый главный "топос" природного лиризма и драматизма — "скалы" — подвергаются осмеиванию и обличению, с одной стороны, как материальные вещества, подвергнутые грубым физическим правилам, и с другой стороны,

как чисто условные сигналы поэтичности в изношенных лирических шаблонах: "Долго смеясь любовался на скалы, / Долго глупое думал о себе или всем, чувствовал даже о величьи природы". (П, 35);

"Я человек. / Вы скалы природы. . . / Вас не преследует тайна отцов "внеисторичность природы, как недостаток", / Вам для любви не нужно унижаться, / Не нужно чужого счастья, признания". . . / . . . / Здравствуйте ж и от меня, скучныя, грустныя скалы!" (П, 36); "Если вы. . . не любите беспорядок природы, глядите же и в нее!/"

Концепция Канта о возвышенном, актуализированная особенно Люттаром и другими представителями постмодернизма, оперирует исключительно с ужасающим воздействием возвышенного в природе: "Natur zeigt sich in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung" (Kant, Kritik der Urteilskraft, В 78; vgl. D.Mathy 1989, 144). Все мотивы, которыми Кант пользуется в определении возвышенного в природе черпаются из географических описаний, т. е. сильно шаблонизированных мотивов, похожих на те гипсовые слепки, заменившие греческие оригиналы для классицистов. Та же пустая театральность, та же искусственность и пафос преимущества: "Kühne überhängende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftrümende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurücklassenden Verwüstung, der genzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl." (Kant, KU В 104 - Zit. bei H.Böhme 1989, 122; zur Entdeckung der Alpen als Ehrhabenheitstopos vgl. C.Zelle 1989, 74 ff.).

Кантовская "аналитика возвышенного" исходит из парадоксального явления, что возвышенное провоцирует одновременно взаимоисключающие реакции – во-первых, отрицательные при виде превосходительства, чрезмерности и непреодолимости природных сил, которые нельзя облекать в слова и умные мысли. Этот отрицательный этап в реакции на возвышенное снимается на втором, положительном этапе, где первичный ужас, паника, чувство бессилия под властью природы, космических или роковых законов, преобразуются в удовольствия, в чувства величия. В этой осцилляции, в мерпани между этими полярными реакциями состоит сложный эффект возвышенного. Таким образом возвышенное стремится к тому же, что и искусство и литература в пост-модернизме: к обозначению несказанного, к сообщению несообщаемого. В сознании и переживании первичной слабости и недостатка человек увеличивает дистанцию от первоначального чувства ужаса и хаоса и, тем самым, развивает самосознание как интеллигентный субъект рассудка. Эта интеллектуальная дистанция способствует, несмотря на все катастрофы, вызванные силами природы, возвышению самости человека.

Как раз, наоборот, искусственный мир декадентов отрицает мир природы, чтобы освободить художника–демиурга от всех космических и роковых привязанностей. Подвиг декадентского художника – это денатурация, панэстетизация и тотальное освоение всех природных и извне данных явлений, т. е. в принципе, превращение всех гетерогенных предметов в гомогенные представления. Из всего мира остается, таким образом, только собственное Я художника–демиурга, узурпирующего позицию Бога–миротворца: снижение бога приводит к возвышению собственного я: ". . . Везде поэт, как царь, как гордый царь в изгнании, / . . . / Он носит мир в душе прекраснее и шире, / Над ним он властвует, / . . . / В слепом подлунном мире, / Он только раб тревог". . . (Фофанов, 71–72). Возвышенное в декадентстве коренится в самовозвышении собственного, нарцисстического я, страдающего манией величия. Отсюда становятся ясным "бонапартизм", "цезаризм", "неронизм" декадентов: "Точно сам я был творцом / Этих звезд и этой ночи / . . / Точно я один на свете. . ." (Брюсов, 141); "Художник! Тот же бог. . ." (Минский, 50). Дерзкое самоутверждение фикционального мира художника–бога, или вернее художника–дьявола (Бальмонт), сверхчеловека–избранника, "человеко–бога" – приводит к разрушению божественного мира, положительной эстетики на основе красоты природы. Бесстрастная отдаленность и замкнутость дьяволиста, которому "повзо–лено все / . . . / во имя Красоты" (Эллис, 1910, 110), остается в рамках выше описанной дистанции в кантовской модели двойной реакции на величие природы. Наличие дистанции тотализируется: ". . . Я властелин сознания и мечты / . . . / Я властелин всеяльного сознания, / Весь дивный мир я создаю в себе / . . . / И выше я людей, царей и бога!" (Брюсов, 3, 225).

Ужас, возвышение, безумие дерзновений в дьяволизме никак не приводят к катарктике, к освобождению самосознающего я от физических или культурных оков: ". . . Его холодный ум, его упорный труд / И смелый взлет безумных дерзновений! / . . . / Человек! торжествуй и, величье познав, / Увенчай себя вечным венцом / Выше радостей встань, выше слав, / Будь творцом" (Брюсов, 3, 276–277). Тут напряжение между положительными и отрицательными реакциями в виду возвышенного снимается, парадоксальность катарктики превращается в пустую, беспредметную оксюморонность, реализованную чистым созерцанием нарцисса (как *voeuur*). На место экстаза, преобразующего всего человека, дьяволический мир, "белый экстаз" (по Аппенскому) умерщвляет всяческую динамику, превращает все живущее, органическое в статичность, статуарность: "Я хочу, чтобы белым меркнувшим светом / Засветилась мне – Смерть!" (Бальмонт, 150).

ПРИМЕЧАНИЯ

Поэтические издания:

Бальмонт, К. Д. Избранные стихотворения и поэмы. Изд. Вл.Марковым, München 1975.

K.D.Bal'mont (ohne Bandangabe)

Izbrannye stichotvoreniya i poemy. Hg. von Vl.Markov und eingel. von R.L.Patterson, München 197 5.

K.D.Bal'mont, (PSS) I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X

Polnoe sobranie stichov, v desjati tomach 1908-1914, M. 1908ff.

"Pod severnym Nebom", "V Bezbrežnosti", "Тёшина", (Izd. 4-oe) M. 1914.

"Gorjaščija zdaniya", (Izd. 4-oe) M. 1908.

"Budem kak solnce", (Izd. 4-oe) M. 1912.

"Tol'ko ljubov'", (Izd. tret'e) M. 1913.

"Liturgija krasoty", (Izd. vtoroje) M. 1911.

"Fejnija Skazki" (Izd. 2-oe) M. 1911.

"Zelenyj Vertograd" (Izd. 2-oe) M. 1911.

"Pticy v vozduche" (izd. 2-oe) M. 1912.

"Chorovod Vremen", M. 1909.

K.D.Bal'mont ВР. Stichotvoreniya, Bibl.poëta, Bol'šaja serija, L.1969.

БАЛЬМОНТ, К. Д. 1 – 6. Полное собрание стихов, М. 1908 сл.

Бальмонт, К. Д. БП. Стихотворения. Библия поэта. Большая серия, Л. 1969.

A.Belyj (ohne Bandangabe). Stichotvoreniya i poëmy, Biblioteka poëta, Bol'šaja serija, M.-L. 1966.

A.Belyj S. Simvolizm. Kniga statej, M. 1910.

A.Belyj LZ. Lug zelenyj. Kniga statej, M. 1910.

A.Belyj A. Arabeski. Nachdruck München 1969, M. 1911.

A.Blok I-X. Sobranie sočinenij, M.-L. 1960ff.

A.Blok ZK. Zapisnye knižki 1901-1920, M.1965.

Blok-Belyj PP. Aleksandr Blok i Andrej Belyj, Perepiska, M. 1940.

LN 92/1, 2, 3, Aleksandr Blok. Literaturnoe nasledstvo, Aleksandr Blok, Novye materialy i issledovanija, tom 92, kniga pervaja, M. 1980, kniga vtoraja, M. 1981, kniga tret'ja, M. 1982.

Блок, А. 1, 2, 5, 7, 8. Собрание сочинений, М. –Л. 1960 сл.

V.Brjusov I. Sobranie sočinenij. Tom pervyj. Stichotvoreniya. Poëmy. 1892-1909, M. 197 3.

V.Brjusov III. Sobranie sočinenij. Tom tretij (Stichotvoreniya, ne vključavšiesja V. Ja. Brjusovym v sborniki 1891-1924 gg.), M. 197 3.

V.Brjusov VI. *Sobranie sočinienij*. Tom šestoj. Stat'i i recenzii 1893-1923. Iz knigi "Dalekie i blizkie". *Miscellanea*, M. 197 5.

V.Brjusov LN 85. *Literaturnoe nasledstvo*, Valerij Brjusov, tom 85, M. 197 6.

V.Brjusov 1907 , 1910. "D.S.Merežkovskij kak poët", in: *Dalekie i blizkie*, M. 1912, 54-64.

A.Dobroljubov I. *Natura naturans. Natura naturata*, SPb. 1895.

A.Dobroljubov II. *Sobranie stichov*. Predislovija Iv. Konevskogo i V.Brjusova, M.1900.

A.Dobroljubov III. *Iz knigi nevidimoj*, M. 1905.

P.Florenskij 1914. *Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj feodicei v dvenadcati pis'mach*, M. 1914.

Z.N.Gippius I. *Sobranie stichov 1899g-1903g*. M. 1904, nachgedruckt in: Z.N.Gippius, *Stichotvoreniya i poëmy*. Tom I: 1899-1918, München 1972.

Z.N.Gippius II. *Sobranie stichov, kniga vtoraja 1903-1909*, M. 1910, nachgedruckt in: Z.N.Gippius, *stichotvoreniya i poëmy*. Tom I: 1899-1918, München 1972.

Иванов, Вяч. 1-3. *Собрание сочинений*, Bruxelles 1971-1979.

Коневской, И. *Собрание сочинений*, M. 1904.

D.S.Merežkovskij (ohne Bandangabe). *Sobranie stichov*. 1883-1910g., M. 1900.

D.S.Merežkovskij I-XVIII. *Polnoe sobranie sočinienij Dmitrija Sergeeviča Merežkovskago*, Tom X, M, 1911; Tom XI, M. 1911; Tom XVIII, M. 1914.

Мережковский, Д. *Собрание стихов*. 1883-1910 г. , M. 1900.

Мережковский, Д. С. 10, 11, 18. *Полн. собрание соч. Д. С. Мережковского*, M. 1911-1914.

N.M.Minskij I-IV. *Polnoe sobranie stichotvorenij v četyrech tomach*, Izd. 4-oe, SPb. 1907 .

N.M.Minskij (ohne Bandangabe). *Iz mraka k svetu. Izbrannyya stichotvoreniya*, Berlin-Pbg. 1922.

N.M.Minskij 197 2. *Gedichte in: Poëty 1880-1890-eh godov*, 84-137 .

F.Sologub1906. "Ja. Kniga sovremennago samoutverždenija", in: *Zolotoe runo*, 2 (1906), 7 6-7 9.

F.Sologub I, V, IX. *Sobranie sočinienij Fedora Sologuba*. Tom 1-yj, SPb, 1909; tom 5-yj, SPb. 1910; tom 9-yj, SPb. 1911.

F.Sologub (ohne Bandangabe). *Stichotvoreniya*, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, L. 1975.

VI.Solov'ev. *Stichotvoreniya i šutočnyye p'esy*, Nachdruck der Ausgabe M. 1922, München 1968.

VI.Solov'ev I-X. *Sobranie sočinienij Vladimira Sergeeviča Solov'eva*, pod.red. S.M.Solov'eva i E.L.Radlova, 2-e izd., SPb, 1911-1914.

Anschuetz, C. 1986. "Ivanov and Bely's *Peterburg*, in: *Vjacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher* Hg. R.L.Jackson, L.Nelson, Yale, 209-219.

H.U.von Balthasar 1962. Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Zweiter Band, Fächer der Stille, Einsiedeln 1962.

H.Blumenberg 1979. Schiffbruch mit Zuschauer, Frankf.a.M.

M.Frank 1982. Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankfurt am M. 1982.

M.Frank 1989. Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie, Frank.a.M.

S.Freud I-X. Gesammelte Werke (London 1942), Frankf.a.M. 1961ff.

A.Hansen-Löve 1978. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.

a. Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik, Habilitationsschrift Univ. Wien, 5 Bände.

b. "Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus", in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jg. XV, 2. Halbband (1984), 293-328.

a. "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5.-8. 1985 [Hg. N.A.Nillson], Stokholm 1986, 17-48.

Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik. I. Band: Diabolischer Symbolismus, Wien 1989.

"Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende" (im Druck).

J.Holthusen 1957 Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957 [Repr. in: J.Holthusen 1987, 5 - 160].

J.Laplanche, J.-B.Pontalis 1973. Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankf.a.M. 1973.

A.Rannit 1988. "Vyacheslav Ivanov's Reflexive Comprehension of Art: The Poet and Thinker as Critic of Somov, Bakst, and Čirlionis", in: *Vyacheslav Ivanov*, Yale, 253-272.

B.G.Rosenthal 1986. Nietzsche in Russia [Hg.B.G.Rosenthal], Princeton 1986.

V.N.Toporov 1988. "O rituale. Vvedenie v problematiku", in: Archaïčeskij ritual v fol'klornych i ranneliteraturnych pamjatnikach, M., 7 -60.

Literatur zum "Erhabenen" in der Postmoderne:

J.-F. Lyotard 1989. "Das Interesse des Erhabenen", in: Das Erhabene, Hg. von Ch.Pries, Weinheim 1989, 91-118.

J.-F. Lyotard 1984. "Das Erhabene und die Avantgarde", in: *Merkur*, 2, 1984, 151-164.

- J.-F. Lyotard 1988. *Der Enthusiasmus*, Wien.
- J.Villwock 1989. "Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*", *ibid.*, 33-54.
- H.Böhme 1989. "Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten'", *ibid.*, 119-142.
- D.Mathy 1989. "Die frühromantische Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen", *ibid.*, 143-164.
- N.Bolz 1989. "Die Verwindung des Erhabenen - Nietzsche", *ibid.*, 165-170.
- W.Welsch 1989 "Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen", *ibid.*, 185-216.
- G.Scobel 1989. "Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene", *ibid.*, 277-294.
- J.-F. Lyotard - Ch.Pries 1989."Das Undarstellbare - wider das Vergessen", *ibid.*, 319-348.
- K.-H. Bohrer 1989. "Am Ende des Erhabenen", in: *Merkur*, Heft 9/10, Sept.-Okt. 1989, 736-750.
- H.-Th. Lehmann 1989. "Das Erhabene ist das Unheimliche", *ibid.*, 751-764.
- Cl.-E. Bärsch 1989. "Das Erhabene und der Nationalsozialismus", *ibid.*, 777-789.
- "The Sublime: A Forum", in: *Studies in Romanticism*, 26, 1987, 187-207. *Du sublime*, Hg. von M.Deguy, J.-L.Nancy, Paris 1988.

ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА БЛОКА В ОЦЕНКЕ РУССКИХ РЕЛИГИОЗНЫХ МЫСЛИТЕЛЕЙ 20–30–Х ГОДОВ

А. ПАЙМАН

К 40-й годовщине со дня смерти А. Блока в эмигрантских газетах "Русская мысль" (Париж) и "Новое русское слово" (Нью-Йорк) (1) почти одновременно – 2 и 10 декабря 1961 г. – была опубликована статья архиепископа Иоанна Сан-Францисского. В сущности эта статья лишь напоминала читателям о двух публикациях 1931 г. в журнале "Путь": Петроградский Священник "О Блоке" и Н. Бердяев "В защиту Блока" (2). Неожиданно для меня центральное место в настоящей работе заняла загадка авторства первой статьи. Она была перепечатана, вероятно, с другой рукописи, в "Вестнике РХД" (1974. № 114. 1У) за подписью священника П. Флоренского (3). Лишь сравнительно недавно мне стало известно, что некоторые члены семьи Флоренского оспаривают эту атрибуцию. Правда, трудно было объяснить неожиданную эволюцию взглядов о Павла: содержание и тон статьи буквально переворачивают наше представление о нем как о человеке, разделяющем методiku мышления русских символистов и их устремленность к духовному обновлению культуры, даже если он отличался от них проникновенной любовью к Православной Церкви, аскезой личной жизни и священническим саном. Я написала об этом редактору "Вестника" Н. А. Струве, он ответил мне любезным письмом. Как редактор он придерживается мнения, что атрибуция Флоренскому на рукописи, с которой он печатал доклад, справедливо указывает на его авторство, но надо сразу оговориться, что никаких доказательств за или против обнаружить не удалось. Однако тщательный анализ двух публикаций, также как и внимательное чтение трудов самого Флоренского, привели меня к заключению, что "О Блоке" написано скорее всего не самим Флоренским, а каким-либо из его учеников, слушавшим его лекции в Московской Духовной Академии между 1918 и 1922 гг. Этот вывод будет подробно аргументирован ниже, и, хотя окончательное разрешение загадки должно выясняться на месте прочтения доклада – доклад был прочитан на вечере памяти А. Блока – в Петербурге – не исключаю, что детективный момент в этом новом варианте моей статьи поможет нам глубже проникнуть в ее основную проблематику, а именно, в тот вопрос, который поднял владыка Иоанн, предоставив решать его читателям: "Может ли, дар чудесный, данный поэту (а через него множеству людей), быть и даром напрасным, обращенным против самой человеческой жизни, против ее

сущности, и даже против Того, Кто дал эту жизнь, дал песенный дар человеку?".

После революции 1917 г. одна из первых попыток поставить этот вопрос в связи с творчеством Блока была предпринята о. Сергием Булгаковым. Булгаков, сын священника, переболевший юношеским атеизмом и марксизмом, потом вернувшийся к православию через философский идеализм, был человеком с глубокими этическими основами, с недожинным умом, в творчестве, однако, мало понимающий. Во всяком случае поэзии Блока он никогда не ценил и к негодованию Мережковских (постепенно стухевывавшихся в редакции "Нового пути" во время превращения осенью 1904 г. этого журнала в журнал "Вопросы жизни", выходявший под эгидой идеалистов) отказался печатать стихи молодого поэта и потом держал его на поденнице, заказывая ему лишь рецензии и статью о Вяч. Иванове. Когда же нагрянула буря революции, Булгаков почувствовал Церковь ковчегом и смело записался в команду духовного корабля, приняв в 1918 г. священство; это событие Блок отметил, без комментариев, в записной книжке (ЗК. С. 414). Еще за год до этого, прокомментировав статью Булгакова "Человечность против человекобожия" (Русская мысль. 1917. № 5/6. С. 24–25), он написал, что Булгаков "упрощает большевизм и Распутина" (Т. УП. С. 292). Булгакову же Блок, не ищущий ковчега, а обреченный "бросаться в многопенный вал" (Т. III. С. 372), казался духовным противником, восславляющим темные и иступленные начала русского духа, а его "Двенадцать" – духовной провокацией" (4). Булгаков, как и Блок, был последователем Владимира Соловьева, софиологом. У него, однако, София как мировая Душа, мыслилась не только космически и божественно, но и социологично, как стремление божественного начала к гармоничной жизни – вплоть до Ее участия в хозяйственной организации народа. Он был и депутатом второй Думы, и одним из авторов сборника "Вехи". Как и большинству либералов, пишущих в "Русской мысли", Булгакову была чужда и непонятна уверенность поэта, что у художника совсем иные задачи: "Мы не ученые, мы не иными методами, чем они, систематизируем явления, и не призваны их систематизировать. Мы также не государственные люди, и свободны от тягостной обязанности накладывать крепкую стальную сеть юридических схем на разгоряченного и рвущегося из правых пуг зверя. . . Мы же, писатели, свободные от всех обязанностей, кроме человеческих, должны играть роль тончайших и главнейших органов ее <родины – А. П.> чувств. Мы – не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы, ее мысли, ее волевые импульсы" (Т. У. С. 443–444). Булгакова не устраивал именно творческий метод Блока: строить из хаоса. Для него это звучало принятием хаоса.

Бердяева, наоборот, шокировало софианство Блока. Он был еще в большей мере, чем Булгаков, у которого за спиной все же чувствуется православный быт духовного сословья, человеком "нового религиозного сознания". Дворянин, европеец и ученик Мережковского, он был из тех, кто, по определению Блока, хотел не миновать прелести Рима, зажмурив глаза, как когда-то крестоносцы, шедшие освобождать Гроб Господень, а "взять Рим с собою, ввести всю культуру в религию" (Т. У. С. 363). Но Бердяев не был мистиком-творцом, и в духовной (молитвенной) жизни был дисциплинирован, послушен Церкви, строго традиционен. Он защищал Булгакова, когда того обвинили в ереси за софианство, во имя духовной свободы и права на интеллектуальные поиски, но в мистике он не одобрял момент "Эроса", который кажется неотделимым от культа Софии. Прочитав в 1923 г. "Воспоминания о Блоке" Андрея Белого в "Эпопее", Бердяев пришел к заключению, что оба поэта – "люди, поверившие в Софию, но не поверившие во Христа, которые именно поэтому не подымались до истинного реалистического символизма ивановского толка, "не могли различать реальности" (5). Позднее, как увидим, он обуславливал это суждение признанием, что путь лирики иной, чем путь богослова или философа, что художественные формы, а не логос его оружие в борьбе с хаосом и смертью.

Высказывание Бердяева о Софии в статье "Мутные лики" цитируется о. Георгием Флоровским в книге "Пути русского богословия", в главе "Накануне", посвященной глубокому и чуткому к литературе анализу творчества деятелей "русского религиозного возрождения". От себя он прибавляет: "Он <Бердяев – А. П. > говорил это о Блоке и о других символистах. Но и о Флоренском отчасти приходится повторить эти слова, и о самом Соловьеве. Здесь была несомненная муть в самом религиозном опыте, муть двоящихся мыслей и двойных чувств, муть эротической прелести" (6). Вообще в своих характеристиках светских философов, богословов и писателей-художников Флоровский умеет, беспощадно разоблачая то, что не соответствует святоотеческому учению и чистому Православию, все же выделять и то, что в них прекрасно и "полезно" – будь это лишь тяга к религии, лишь тоска по незабываемой истине и по красоте нетленной. Блока, однако, он рассматривает прежде всего как ученика Владимира Соловьева, и видит в нем "своеобразный комментарий и к поэзии и к мистике Соловьева", опираясь, может быть, в данном случае слишком доверчиво, на высказывания Андрея Белого о том, что Блок "доводит соловьевство до предельности, до секты почти". В появлении Незнакомки в поэзии Блока Флоровский видит закономерное раздвоение "прелестного образа, казавшегося единым", разоблачение "изначальной двусмысленности". Мрачные стихи Второго Тома

и периода "Страшного мира" выдают неизбежное крушение "в безблагодатном опыте". (7) Знаменательно, что Флоровский здесь настаивает на значительности опыта Соловьева для Блока не только потому, что именно опыт, а не "скука и проза" философии интересовали поэта, но и потому, что он видит всю значительность "начала века" именно в том, что в это время от религиозной мысли происходит переход к религиозной жизни. Тем острее "нужда в аскезе" (8). Прочитав мемуары Белого, но не переписку поэтов (которая была опубликована лишь через три года после выхода книги "Пути русского богословия") Флоровский не мог знать, как молодой Блок мучился раздвоением образа и вопросом об аскезе: "Я знаю, что Она отлична от Трехвечной. Знаю внутренне. Каково же отношение аскетизма к обеим – не знаю. Все время ношу в себе неизгладимое подозрение: не исключает ли чистое (?) служение, пребывание "в свете немеркнувшем Новой Богини" – необходимость и самую возможность поэтического творчества?" (9).

Эту специфику "поэтического творчества" Флоровский, однако, прекрасно понимает. "Нельзя отождествлять опыт Блока с опытом Соловьева," пишет он. Поэт алогичен – "весь внимание и слух, насквозь медвумичен". Он понимает, что это состояние – не "стояние на страже", цитирует Флоровский "Записные книжки" Блока (ЗК. С. 73), а "Богема души", – необходима ему как лирическому поэту. "Блок знал, что он ходит по демоническому рубежу", – пишет он – и это, конечно в чем-то суть блоковского творчества: "Быть лириком жутко и весело. За жутью и веселием таятся бездна, куда можно полететь, и ничего не останется" (Т. УШ. С. 199). "Мне весело"; "Я занят" – так отфехтовался он от тех, кто хотел вернуть его на религиозный путь. Когда Е. Ю. Кузмина–Караваева сказала ему, что до смерти Россия как бы сосредоточила в нем все ее наиболее страшные излучения, и он сгорает за нее, Блок сказал, что он об этом знает давно, но что не надо теперь больше об этом говорить, что само собой произойдет. "Простите, мне теперь весело". (10). Стихи Блока, пишет Флоровский, остались "вовсе вне христианства" именно в силу этого отказа от аскезы – и, пожалуй, не чувствует, что это одновременно и отказ смешивать, продолжать двоиться, как в равних стихах. Искусство, считает Флоровский, дает "прозрение", но не дает критериев для "испытания духов". Так было с Врубелем, с Гейне, с Новалисом. Это – опыт романтизма.

О "Двенадцати" Блока Флоровский не пишет, но считает, что учитель поэта Вл. Соловьев искупает "магический сдвиг" и соблазнительную мечту о "великом синтезе" своей "Повестью об Антихристе" (11). Флоровский отличает искусство от религии, но нигде не говорит, что дар поэта, заставляющего нас задуматься над последними вопросами – дар напрасный.

Флоровский рассматривает Блока на фоне культурных веяний его времени и, указывая на неправославные элементы в его стихах, отмечает, но не осуждает специфично-лирическое в них начало. "Петроградский Священник", пишущий о Блоке до Флоровского, изолирует поэта и вершит над ним суд. Поскольку этот суд получил впоследствии подпись авторитетнейшего имени Павла Флоренского, человека, исходящего из тех же духовных источников, что и символисты, – пуская и "мутных" – но и неоспоримо возвышающийся над ними, доклад требует пристального изучения. Как пишет редактор "Пути" Бердяев, в докладе "Петроградского Священника" "есть большая религиозная правда не только о Блоке, но, может быть, и о всей русской поэзии начала XX века. И, вместе с тем, в суде над Блоком есть большая несправедливость и беспощадность. Подлинный поэт имеет другие пути оправдания, чем аскеза и духовное восхождение. Статья О Блоке", в сущности, ставит с религиозной точки зрения под вопрос самое существование поэта и поэзии. Можно было бы показать, что все поэты мира, величайшие и наиболее несомненные, находились в состоянии "прелести"... (12).

От "изучаемого феномена" (в данном случае – статьи "О Блоке") безусловно веет влиянием идей Флоренского. Речь идет не только о пространной цитате из его лекции об иконостасе, (13) но и о многих других элементах доклада: например, введение математической терминологии (14); мысль о двери или вратах, как о очень древнем и сложном символе "женского начала, вечности и тайны" (15); "значение Аминь" как закрепляющей молитву синергии Божией благодати и человеческого устремления ввысь (16); представление о христианстве как о религии жизни, в противовес смерти и энтропии (17); и, прежде всего, смелое сопоставление литературных и святоотеческих, литургических и евангельских текстов в связи с тезисом, что "если в области культуры мы не со Христом, то мы неминуемо против Христа, ибо, – так писал Флоренский, – в жизни нет и не может быть нейтралитета в отношении Бога". (18)

Все это так. Мысли эти, однако, в статье "О Блоке" выражены грубо, методика применена неуклюже. Если предположить авторство Флоренского, надо сначала забыть о том, что он сам мыслит как "символист" (т. е. интуитивно, антиномично, онтологично-эмпирически и антирационалистично), что его мышление исходит из тех же глубин (не обязательно православных, как указал Флоровский, а из Платона, Данте, Гете, Соловьева), и что он разделил мечту всего "нового религиозного мышления" начала века об обновленной, цельной, не раздробленной психологической сложностью "ренессансовского" человека культуры, христианской культуре, которая

должна была возродиться из "родимых глубин бытия", как "забытая", но в тайне лелеемая память о духовной родине (19).

Надо также забыть, – и это еще труднее, – и о гениальности Флоренского. Бердяев пишет о статье "Петроградского Священника", что "она написана не в семинарском стиле. Автор – человек культурный и тонкий" ("Путь". 109). Не так писали современники о Флоренском, и этот сдержанный реверанс в сторону автора, от которого редакция журнала как раз собирается отмежеваться, ярко контрастирует с оценкой Флоренского коллегой и другом Бердяева, С. Булгаковым: "Из всех моих современников, которых мне суждено было встретить за мою долгую жизнь, он есть величайший" (20).

Именно "гениальность" Флоренского, качество, которое он определил, в отличие от таланта, как "способность видеть мир по–новому и воплощать свои совершенно новые аспекты мира" (21), обуславливает осторожность и скромность его подхода к анализу чужого творчества. Еще в первой своей книге "Столп и утверждение истины" он пишет: "Вдохновение, творчество, свобода, подвиг, красота, ценность плоти, религия и многое другое только неясно чувствуется, изредко описывается, устанавливается в своей наличности, но стоит вне метода и средств научного исследования" (22). Всегда, во всем, что он пишет, Флоренский пытается создать атмосферу как бы платоновского симпозиума между автором, собеседником (т. е. слушателем или читателем) и самим объектом дискуссии, да и между этим объектом и другими культурными явлениями. Он подходит часто издалека, из каких–то своих воспоминаний или личных переживаний, и не столько разбирает, сколько "устанавливает" изучаемую личность художника, и в культурно–историологическом и в биографическом контексте, чтобы постепенно выявить "описательными" средствами его сущность. Флоренский примыкает к стилю мысли англоамериканскому и, в особенности, восточному, предпочитая эмпирику частных наблюдений логически всепримиряемым схемам, для него имеющим право на существование лишь как богословские догматы, и видит в этой логической обрывочности (фрагментарности) и противоречивости неизбежное следствие самого процесса познания, как создающего на низших планах модели и схемы, а на высших – символы. Для него "язык символика есть одна из существенных проблем теории знания. Строение познающего разума выше логики. . . (23). Это – слова Флоренского о себе. Все то, что он пишет о современном ему искусстве и литературе, насквозь пронизано знанием физического и органического строя космоса, и теоцентричным духом литургии, и святоотеческой литературой. В то же время он предостерегал своих учеников против механических сравнений: "Святые

Апостолы и святые отцы продолжают как бы не замечать Тургенева и Достоевского", – пишет он об одной диссертации на тему "Метафизика смерти в произведениях И. С. Тургенева и Достоевского", и продолжает: "В том-то и заключается задача философского и религиозного углубления изучаемого предмета, чтобы заставить эти разрозненные голоса перекликаться между собой, вести их в живое собеседование, а не положить их друг подле друга". (24).

Удается ли автору статьи "О Блоке" выполнить эту "задачу"? На этот вопрос, кто бы ни был автор, приходится ответить отрицательно. Здесь цитируемые церковные писатели не ведут "собеседование" с поэтом, а обличают его в демонизме, в бесовидении и пародии над культом на основе поразительно однозначного (для блоковской, насквозь антиномичной поэзии) подбора цитат. С. Аверинцев называет тон статьи "инквизиторским" (25), а Бердяев – "судом над Блоком". Именно суд: и, как всякий суд над искусством (может быть, как и всякий человеческий суд) – несправедный.

Во-первых, хотя никто не стал бы отрицать литургического подтекста многих стихотворений Блока, этот подтекст далеко не однозначен. Многочисленные отзвуки из православного молитвослова нередко звучат провозгласительным "напоминанием", а иногда вызовом, порой и кощунством: но пародией? Даже там, где присутствуют пародийные мотивы, как, например, в излюбленном поэтом приеме троекратных повторений, (автор доклада "О Блоке" этот прием отмечает только в "Двенадцати", но Блок использует его также в "Незнакомке" и в других стихах), подтекстом чаще всего является не столько церковный обряд, а производная от него, как раз с "обратным знаком", "поэзия заговоров и заклинаний", о которой молодой Блок написал статью (Т. У. С. 36–65). Докладчик упоминает, что Блок собирается писать диссертацию о чудотворных иконах Божьей Матери и в данном контексте характерно, что от этой высокой темы поэт отказался, заинтересовавшись, как и после него Бальмонт, "злыми чарами" народной ворожбы. Докладчик, однако, не углубляясь в оттенки, ищет пародию к стати и не к стати. В таких стихотворениях, как "Ты в поля отошла без возврата, да святится имя твое" пародии нет, и какая связь здесь с Великой Пятницей и с "Не рыдай Мене, Мати" (Вестник 190. "Путь" 105) – трудно себе представить. Здесь – отказ от имманентной темы, от воплощения (силой искусства и личной воли художника), Вознесения, а не Страсти; только возносится от поэта не Христос, который вернется в силе и славе, а София, оказавшаяся слишком высокой темой для его лирики, но "Держащая море и сушу/Неподвижно тонкой Рукой!" Разве Флоренский, угадывая проявление Софии в преломлении "света в тончайшей атмосферной пыли", в розовых зорях, в голубо-фиолетовом

покрове над ужасом сквозящего черного воздуха космоса, и в райском отблеске зеленого вечернего неба (26) мог бы Ее здесь – в ранних стихах Блока – не узнать?

Бесполезно было бы также отречься от демонизма, в котором Блок сам неоднократно признавался своим друзьям и духовным "опекунам" Андрею Белому и Сергею Соловьеву, не только в частных письмах, которые докладчик не обязан был знать, но и в известной статье "О современном состоянии русского символизма" (1910), прочитанной в виде доклада в поддержку Вяч. Иванова, как "Баедекер" к его "Заветам символизма" и опубликованной в "Аполлоне". Флоренский не был близок с Блоком, но живо интересовался теорией реалистического символизма В. Иванова (27) и дружил с А. Бельм, для которого выступление Блока было событием, ведущим к очередному примирению. Едва ли богослов-символист, взявшись за столь ответственную статью о Блоке, пренебрег бы заглянуть в эту программную для всего развития его поэзии статью.

Докладчик, однако считает нужным "выведывать" демонизм и "бесовидение" именно путем "положения друг подле друга цитат". Притом иногда духовные тексты на самом деле "перекликаются" с поэзией Блока, а иногда – нет. В частности, видение Исаакием демонического двойника Христа, прекрасного, лучезарного лицом, мажорно проявляющегося среди сонма (падших) ангелов, и поучение Антония Великого о нашествии злых духов "с шумом, гласами и воплями, яко нашествие разбойников", при всей внешней эффективности никак не перекликаются с тихим и еле угадываемым появлением "женственного призрака" Христа к концу "Двенадцати", который одной музыкальной утоманивает крик и вопли "разбойников" и за которым наступает такая тишина, что не услышать ее – значит, быть глухим к поэзии, или же оглушенным политикой, рассудочными схемами.

Более нейтрально, но едва ли убедительно, в виде подтекста таких стихотворений, как "Говорят черти" и "Демон" звучит довольно-таки прозаическое поучение о хитростях черта о. Иоанна Кронштадтского. Черт как черт. И угодник, и поэт писали о нем и знали по-своему, но тема несколько древнее обоих авторов, и сопоставление именно этих текстов "по сюжету" кажется случайно-механическим.

Есть шероховатые места в обеих публикациях доклада, которые можно объяснить отчасти неряшливостью записи, но которые, однако плохо уживаются с тем, что нам известно о мягком и изящно-культурном стиле Флоренского, и о его научной точности. Не вполне уместно, например, введен Пушкин, и просто неловко читать, что "терминология его (Блока) стихов данного цикла определенно пародирует церковную. "Он за Матерью Христа /

Непристойно волочился". Старец Зосима также цитируется не совсем кстати ("не получает смерти" сказано о грешниках, а не о дьяволе) и выступает церковным писателем, скорее, чем плодом воображения Достоевского.

В плане пытливого выявления того что "воистину совершается в душе художника", докладчик также выступает как прилежный, но неискусный ученик Флоренского. "В целях пастырского богословия (я тут более, чем где-либо)",—пишет Флоренский в отзыве на кандидатское сочинение в 1915 г. , "весьма необходимо даже в самых обыкновенных словах учитывать эту их непростоту, происходящую от неизмеримой сложности той психической мастерской, где высказывания вырабатываются, весьма необходимо принимать во внимание скрытые мотивы высказываний, истинный смысл их, и цензуру над ними сознания / . . . / . Может быть, и веры на слово героям Чехова, мы узнаем не менее того, что узнали бы, критически выслушав их высказывания?— Отнюдь нет. " (28). А в другом отзыве: "В высказываниях действующих лиц художественных произведений имеется символизм второго порядка, тенденция тенденции, цензура цензуры, маскировка маскировки того, что воистину совершается в душе художника" (29). Автор статьи "О Блоке", однако, хладнокровно приписывает слова красногвардейцев по поводу иконостаса, и "Эх, эх, без креста", и то, что говорят черти, и даже улыбку Иуды самому Блоку. Этот чисто прокурорский прием справедливо был опротестован на другом литературном процессе, где подсудимыми были Синявский и Даниэль.

Прокурорски звучит также и подтасовка хронологии в докладе, и тенденциозность в подборе цитат, которые не передают живой диалектики, антиномичности мировоззрения Блока как символиста — при всей фрагментарности лирических настроений. Мог ли Флоренский, автор статьи "Троицева—Сергиева Лавра и Россия" обойти цикл, посвященный событию, которое, по его же определению, "было пробуждением Руси как народа исторического" (30)— "На поле Куликовом"? Поэзия, разумеется, существует вне времени, а поэт все же в нем развивается. О сложном отношении Блока к периоду, когда он сознательно, чтобы стать художником, ломал свою жизнь, и с ней — благодушное "доверие" родного бекетовского уклада, лучше всего сказано в письме Белому от 6 июня 1911 г. . "Отныне я не посмею возгордиться, как некогда, когда неопытным юношей задумал тревожить темные силы — и уронил их на себя" (Т. УП. С. 344). Этого письма докладчик мог не знать, но эти годы, "мертвящие душу, но освежающие дух" Блок упоминает в связи с тем, как составить свое первое "Собрание стихотворений", задуманное, как автобиография в стихах, как "трилогия вочеловечивания". Докладчик, читавший Блока по изданию "Алконост" (Берлин, 1923), которое в

основном, с некоторыми изменениями и перетасовками самого поэта, следует за Мусagetским изданием ("Вестник" 173, "Путь" 90), кромсает эту "автобиографию" как ему заблагорассудится именно для того, чтобы судить, а не для того, чтобы "описать" или "выявить" автора.

В начале статьи, в связи с обсуждением "Стихов о Прекрасной Даме" процитированы лишь отдельные строки из Первого Тома, вкрапленные в размышления о "Рыцаре бедном", о "Гаврииладе", "Трех свиданиях" Вл. Соловьева, о хлыстовщине. Софиология упоминается в связи с Соловьевым лишь для того, чтобы указать на несомненную связь, установленную в порядке богослужений Православной Церкви на праздники Богородицы с чтением обязательных "для всякого софиста (или софийства)" "отрывков о Премудрости". Ветхозаветное учение о Софии объясняется как "вскрытие одного из модусов субстанции" и "вершине ветхозаветных предчувствий о Честнейшем херувим". Название первой книги Блока "Стихи о Прекрасной Даме" сравнивается с девятой песнью на утрени, когда Богородицу величают "Матерью Света", что вполне закономерно (см. "Дневник" от 11 октября 1902 г. (Т. УП. С. 3)). На мысль о пародийном отношении к культуре, однако, ни запись в "Дневнике", ни название ранних стихов не наводят. Их надо рассматривать в контексте блоковского славословия Прекрасной Даме в тот момент, когда "Где-то светло и глубоко / Неба открылся клочок" – в контексте "тезиса". В этом докладе нет ни таких строк, ни таких стихотворений, как, например, "Прозрачные, неведомые тени" (Т. I. С. 107), к которым слова Флоренского о Софии служат самым прекрасным комментарием: Она не есть самый свет Божества, не есть самое Божество, но она и не то, что мы обычно называем тварью, не грубая инертность вещества, не грубая его светонепроницаемость. София стоит как раз на идеальной границе между божественной энергией и тварной пассивностью; она столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни "да", ни "нет", – не в смысле антиномического усиления того или другого, а в смысле предельной переходности ее между тем и другим миром" (31). Разве человек, столь причастный к источникам творчества раннего Блока, способен на такое грубое изложение, как: "Характерная особенность блоковской темы о Прекрасной Даме – изменчивость ее лика, встречи с ней не в храме только, но и "кабаках, в переулках, в извилах", перевоплощаемость Ее, Святой, в блудницу" ("Вестник" 173. "Путь". 89) или может написать, что Блок допускает возможность и даже требует "воплощения Богородицы в любую женщину" ("Вестник" 173. "Путь" 90)?

После такой расправы с ранним Блоком докладчик переходит прямо к поэме "Двенадцать" – "предел и завершение блоковского демонизма"

("Вестник" 173, "Путь" 90). Из этой поэмы он дает нам прослушать только голоса красногвардейцев, выстрелы, и долгий смех ветра: т. е. он лишает поэму того контрапункта, который составляет ее суть, как составляет он суть и всей поэзии Блока. В результате мы видим дionисовский хаос, а не выявление из хаоса "аполлоновского видения", о котором писали и знали (вслед за Ницше и В. Ивановым) и Флоренский, и Блок. Священник, однако, уже много лет посвятивший "художеству валяния и чеканки души", был вполне способен угадать в жемчужной (а не белой) россыпи снежной, в "венчике из роз" следы тех соблазнительных грез, которые, в момент облечения первообразов в символы застилают для художника "лик вещей, сущности, аполлоновское видение мира" (32). Ему было бы незачем скрывать от читателя красоту финала поэмы – пускай и соблазнительную. Блок сам не зная, допускал возможность соблазна (Т. УШ. С. 512).

За "Двенадцатую" следуют первые четыре строки стихотворения "К музе", с комментарием: "Демонизм этой саморекомендации предельно отчетлив. Но понимал ли Блок сам всю значительность своих признаний?" (Вестник" 177, "Путь" 93). Здесь докладчик очевидно решил вскрыть "маскировку" писателя, но он ломится в открытую дверь, поскольку поэт постоянно подчеркивает, что "демоны" необходимы художнику, по крайней мере – ему. Недаром в эпитафии к статье пропущена первая блоковская строка: "Не таюся я перед вами".

Дальше цитируются разные стихотворения из Третьего Тома (включая терцины из "Песни Ада", в которых, думается, если бы Флоренский был докладчиком, не остался бы незамеченным дантовский подтекст) и, в довершение, уже как "хулу на Святого Духа" – стихотворение "Благовещение". За экскурсией по "страшному миру" возникает опять любимый Блоком Первый Том, но в подборе таких стихов, в которых, по словам Блока, "дано уже предчувствие сумрака антитезы" (Т. У. С. 434).

Последние, самые страшные, действительно культотборческие, "губительные" цитаты, это три стихотворения из Второго Тома, написанные в 1907 г., т. е. из сердцевины того периода, который Блок, вслед за своим "учителем" В. Ивановым, назвал антитезой. Это – стихотворения из того "безумия иных миров" (Т. У. С. 435), в которых "осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя" (Т. У. С. 433). Из этого безумия сам поэт уже в 1910 г. звал "к подвигу"; путь же к подвигу есть "прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета" (Т. У. С. 438). Эти слова Блок произнес на полдороге своего творческого пути, а доклад кончается эффектным и безапелляционным приговором на основе стихотворения 1907 г.: Христиане "в смерть Его (Иисуса Христа)

крестикомся". Блок хочет креститься в свою (его) смерть. Глубинная пародийность очевидна ("Вестник" 192, "Путь" 108).

Конечно, не обязательно в короткой статье придерживаться строго хронологического порядка. "Двенадцать" можно было бы связать с циклами "Снежная маска" и "Кармен" (поэт, пишущий, что в мирах искусства "нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа" – сам их связал), но тем не менее неэтично так перетасовывать материал живых цитат, чтобы не чувствовалась антиномичность, согласно Флоренскому – "предельное противоречие", по которому проверяется "непреложная истина", чтобы не подозревалась живая игра диалектики (33). Отблески мира тезиса, как и мужественное искание синтеза, из работы "О Блоке" вытравлены: здесь только антитезис. Прислушиваясь к собственному произвольному подбору цитат, докладчик восклицает: "Что еще требуем свидетелей. Се ныне слышахом хулу его" ("Вестник" 189, "Путь" 105). Эти слова когда-то звучали на совсем другом суде.

В заключение хочу сказать, что Флоренский мог бы не одобрять Блока как художника, но едва ли мог так не понимать его (слишком легко заставить разрозненные голоса философа и поэта перекликаться между собой). Они говорили на том же языке, но расходились в оценке культуры, на nive которой работали оба, но которую Блок считал, в свою эпоху – насквозь демоничной. Флоренский же, трудясь во временной твердыне Церкви, верил, что "миру противостоят Логос начало экстропии" (34). Для Блока, экстропия – удел религии "как союза с людьми против мира КАК КОСНОСТИ, тогда как искусство – монастырь исторического уклада, т. е. такой монастырь, который не дает места религии" (ЗК. С. 72–73). "Всем нам скверно теперь, – писал он И. П. Иванову, самоукоризненно реагирующему на отказ Блока пойти "врачеваться к Христу" – отчаянное время / . . . / Не вы причина моего бегства от Него. Время такое. . . " (Т. УШ. С. 105, 107–108). Также, как и Флоренский, Блок считал себя человеком средневековой души, и ждал дурного времени, но как художник он жил в ренессансном мире: "Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем, и не на нем) (данное: психология бесконечна, душа – безумна, воздух – черный) творит космос" (ЗК. С. 160). Как пишет Бердяев, "Блок не знал никакого другого пути преодоления и просветления душевного хаоса, кроме лирической поэзии" ("Путь" 110).

То, что понимал Бердяев, не мог не понимать Флоренский. Он не упрекал признанных им гениев эпохи (Розанова, Иванова и Белого) (35) за то, что их творчество уступало в чистоте иконописи Рублева, хотя отлично отдавал себе отчет в том, что это так. И Рублев, и тот "синтез искусства",

который Флоренский нашел в культе, были выражениями эпохи, хотя и просветленными вечностью. Флоренский как человек религии, а не искусства все же трезво разбирался в происхождении духов, знал, что Троица Рублева отражает не только Вечную Сущность, но и историческую эпоху, когда в Троице–Сергиевой Лавре и в личности ее основателя мысль умирающей Византии расцвела с необычайной свежестью на молодой русской почве: "... от преподобного Сергия, многообразные струи культурной влаги текут из нового цетра объединения, напивая собой русский народ и получая в нем своеобразное воплощение" (36).

Блоковский гений питали иные "струи культурной влаги", которые, "как бы осеняв радугой брызг последних гуманистов", образовали "пары и тучи, а они просочились дождями и осели туманами на человечество 19 столетия (этих дождей и туманов много в голосах лучших европейских лириков того времени); дожди и туманы, в которых заблудились одни и стали перекликаться другие, напоили собой землю; там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы, которые зазвучали в голосах стихии, в голосах варварских масс, в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течении столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то здесь, то там, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой" (Т. У. С. 112). Это – о революции. О предреволюционной эпохе Блок сказал лучше всего в надгробном слове о Врубеле, с которым, как и с Лермонтовым, его так часто сравнивают (в том числе, и в докладе "О Блоке" (37)). Здесь жива память о более счастливым времени, ибо на холсте Врубеля, даже там, где он заклинает Демона, "золото горит, не сгорая; недаром Врубель был учеником золотого Дживованни Беллини". Но "снизу ползет синий сумрак ночи", и "в этой борьбе золота и синевы, уже брезжит иное". Оттуда, из этого вешнего вечера, "Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он – вестник; весть его о том, что в сине-лиловую ночь вкраплено золото древнего вечера. Демон его и Демон Лермонтова – символы наших времен <...> Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом ночь смерти. Он шел, потому что "звуки небес" не забываются. . . " (Т. У. С. 423–424).

Вскоре Блок отказался от высоких слов "вестник", "пророк", а весной 1917 г. называет себя просто "свидетелем": "Волею судьбы (не своей слабой волей) я художник, т. е. свидетель" (ЗК. С. 316).

Если бы и разошлись "взыскующий град" священник и поэт "заклинающий Демона", то на этом слове они бы примирились. Флоренский знает, что "свидетель" это мученик, притом он понимает это слово широко: "... если бы сказал со всей субъективной искренностью, что нет жизни будущего

века, и в доказательство предложил бы усечь мне голову, и на самом деле подвергся бы этой казни, то такая смерть моя все же не доказала бы моего убеждения, ибо по содержанию его она с ним никак не связывалась бы. Но мало того: моя решимость была бы подтверждением противного, ибо доказывала бы, что в сокровенных тайниках своей души я опираюсь на нечто, более заветного убеждения, а самую смерть, значит, вменяю ни во что, перед чем-то иным, что, следовательно, выше смерти и сильнее смерти, а, значит, превьпшает Время, то есть, вечно" (38).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шаховской, Иоанн, Архиепископ Сан Франциский. О Блоке // Новое русское слово. 1961. 10 дек. ; Еще о Блоке // Русская мысль. 1961. 2 дек.

2. Петроградский Священник. О Блоке // Путь (Париж). 1931. № 26. С. 86–108; Бердяев Н. В защиту Блока // Там же. С. 109–113.

3. Флоренский П., свящ. О Блоке // неопубл. авторск. запись доклада // "Вестник РХД". 1974. № 114. С. 169–192.

4. Булгаков С. На шкуру богов – // Современные диалоги. М. 1921. С. 3–66.

5. Бердяев Н. Мутные лики ("Эпопея" Андрея Белого) // София. Кн. 1. Берлин. С. 155–166.

6. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж., 1937. Здесь цитируется по 2-му изд. УМСА-Press (Париж, 1981). С. 497–498. Флоренский, не в пример Вл. Соловьеву, не строил теорий "О смысле любви", но слова "эрос" не чурался. Он считал, что "святоотеческая терминология есть терминология древне-эллинического идеализма" ("Моленные иконы преподобного Сергия" Цит. по: Флоренский П. У водоразделов мысли // Собр. соч. Париж, 1985. С. 85; далее – Флоренский. СС. Т. 1). О Софии Премудрости Божией он писал, как о "царственной, окрыленной и огнеликой пламенеющей эросом к небу" Деве ("Троице-Сергиева Лавра и Россия" // СС. Т. 1. С. 717). Крылатые Эросы красуются на титуле книги и на заставках к письмам о Софии и дружбе в книге "Столп и утверждение истины. Опыт православной феодиицы в двенадцати письмах". М., 1914 (далее – Столп и утверждение истины, цитируется по переизданию).

Книга Флоренского у Блока была среди тех, которые в июне 1921 г. он предал огню и которые могли бы составлять основу мемуаров "с цитатами в три сажени – пухлую книгу! О, мерзость!" (Т. УП. С. 421–422).

7. Флоровский. Там же. С. 47, 469.

8. Там же. С. 470.

9. Блок А. Письмо Белому 7 августа 1903 // Александр Блок – Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 106.

10. Кузьмина–Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком // Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 209. Тр. по рус. и слав. филологии. XI. Тарту, 1968. С. 274–275.

11. Флоровский // Там же. С. 466.

12. Бердяев Н. В защиту Блока. Ср. прим. 2, с. 109.

13. См.: Слесинский Р. Философия культа по учению о Павла Флоренского // Вестник РХД. 1981. № 135. III–IV. С. 39–53. См. также: Флоренский. Иконостас // Богословские труды. 1972. № 12, 1974 и "Из богословского наследия" // Там же. 1977. № 17.

14. "Все в мире четко, потому что четно", говорит докладчик ("Путь" 87, "Вестник", 169) и определяет "пародийность" как предполагающую "перемену знака при тождестве тем" ("Путь" 87, "Вестник" 170). Как известно, Флоренский создал свои лекции в ВХУТЕМАСЕ (1921–1924), воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики" (СС. Т. 1. С. 27), и всю жизнь работал в области соприкосновения разных дисциплин.

15. См.: Жегин Л. Воспоминания о П. А. Флоренском // Вестник РХД. 1981. № 135. I – IV. С. 7. Но какая разница в тоне по сравнению с утверждением докладчика, что Блок "ломится к престолу ("ложесна бо Твоя престол сотвори") через Царские врата, сокрушает центр иконостаса "Благовещение" ("Путь" 102, "Вестник" 187)!

16. Слесинский Р. Философия культа по учению о Павла Флоренского // Ук. соч. С. 50–51. Но разве эти проникновенные слова о значении "аминь" соответствуют мысли и тону докладчика, отмечающего "пародийность" в том, что у Блока черти, а не ангелы ("пародия на Псалом 90, 11") шепчут заветое "аминь", и прибавляющего: "Но учат – глупости, грехам, вину и страстности ночи, т. е. злу – нельзя шептать "аминь", так как грех непричастен истинному бытию, и не может быть утвержден аминем" ("Путь" 99, "Вестник" 183).

17. См., например, высказывание Флоренского о том, что "миру противостоит Логос начало эктропии": Биографические сведения // Вестник РХД. 198. № 135. III–IV. С. 56. Конечно, это не связывается с тягой к смерти, к гибели в блоковских стихах, хотя вполне совместимо с его пониманием религии. Флоренский считал, что "непреложная истина – это та, в которой предельно сильное утверждение соединено с предельно сильным же его отрицанием, то есть – предельное противоречие" (Там же. С. 57) и вообще мыслил "контрапунктически" (С. 55): мог ли он не почувствовать ту же контрапунктичность, пронизывающую все творчество Блока, написавшего молодому родственнику на последнем году жизни: "Хочу многое "разложить"

<...>то, чего нельзя разложить не разложится, а только очистится" (Т. VIII. С. 531), считая, что за "бесконечностью" случая – "Над нами – сумрак неминуемый, Иль ясность Божьего лица" (Т. III. С. 301)?

18. См. : Флоренский П. Христианство и культура // Журнал Московской патриархии. 1983. № 4. С. 83. Это сказано, однако, в контексте полемики против неосвоенных, неодухотворенных изнутри заимствований барокко из языческих культур, тогда как "современному человеку нужна христианская культура", и с надеждой на "новое средневековье", питаемое такими явлениями русской жизни, как Оптина Пустынь, о которой в 1919 г. он писал К. Н. Киселеву: ". . . новое культурное творчество, новая общественность и новая государственность. Вот этот-то невидимый, но могучий вихрь иной жизни, уже столько давший, уже пытавший русскую культуру и еще более имеющий дать теперь, когда с течением символизма разрушены препятствия со стороны р а ц и о н а л и з м а <Разрядка моя. —А. П. > и позитивизма, этот вихрь, за который все мы, люди одного стремления, хотя разных деталей в путях и технике, должны ухватиться как за ценнейшее достояние нашей современности. . . " (СС. Т. 1. С. 367). Не говорят ли это уточнение декларации Флоренского о не нейтралитете "в отношении Бога" "в области культуры", о том, что он считал символистов своими союзниками, хотя разными "в путях и технике"? В этом можно убедиться и читая "Воспоминания" Флоренского (Лит. учеба. 1988. № 6).

19. Флоренский П. Иконостас // СС. Т. 1. С. 241.

20. Булгаков С. Священник о. Павел Флоренский // Флоренский. СС. Т. 1. С. 7.

21. Флоренский П. Письмо дочери О. П. Флоренской, 1–3 августа 1935 – прилож. к ст. Шипкина А. "О границах искусства у Вяч. Иванова и о Павла Флоренского" // Вестник РХД. 1990. № 160. III. С. 134–135.

22. Флоренский П. Столп и утверждение истины. . . С. 127.

23. Биографические сведения. См. прим. 38, с. 56.

24. Отзывы П. А. Флоренского о работах студентов // Русск. литература. 1991. № 1. С. 137–138.

24. Устное сообщение.

25. Флоренский П. Небесные знамена (Размышления о символике цветов) // СС. Т. 1. С. 57–84.

26. См. Шипкин А. О границах искусства у Вяч. Иванова и о Павла Флоренского; см. примеч. 42. С. 118–140.

29. Там же. С. 138.
30. Флоренский П. Троицева–Сергиева Лавра и Россия // СС. Т. 1. С. 8.
31. Флоренский. Небесные знамена // Ук. изд. С. 6.
32. Флоренский. Христианство и культура // Ук. изд. С. 54.
33. О диалектичности мышления соловьевцев и поисках "синтеза", которые неминуемо приводят к образу Христа, см. : Мишц З. Г. Блок и русский символизм // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М. , 1980. С. 98–172.
34. Флоренский. Биографические сведения. См. прим. 38. С. 56.
35. Флоренский. Письмо к дочери. См. прим. 42.
36. Флоренский. Троице–Сергиева Лавра и Россия // СС. Т. 1. С. 7.
37. Флоренский приводит стихотворение Лермонтова "Я, Матерь Божия, ныне с молитвою", как пример того, как в его "тревожной и мятущейся душе икона оживает и делает свое дело – свидетельство о горнем мире" (Иконостас // СС. Т. 1. С. 229–230). Так ли сделал бы автор доклада "О Блоке"?
38. Флоренский П. Свидетели // Вестник РХД. 1981. № 135. III – IV. С. 81.

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ А. А. БЛОКА "СТРАНИЦА ИЗ ДНЕВНИКА"

А. Е. ЗАБЛОЦКАЯ

Статья под названием "Страница из дневника" (в дальнейшем СД) была задумана и начата Блоком в марте 1918 года. Работа, однако, осталась неоконченной, а связанные с ней материалы поэт, по-видимому, уничтожил. Сохранился лишь набросок начала статьи, случайно попавший в другие бумаги Блока (1). Хотя этот текст не раз публиковался (2), СД не становилась предметом специального исследования. Цель настоящей работы – попытаться восстановить основные контуры блоковского замысла.

Начиная работу над СД, 15 марта 1918 года Блок отмечал в записной книжке: "Некоторые мысли и кое-какая работа (Ключевский, Вл. Соловьев)" (ЗК, 395). Этой записи, на которую уже указывалось публикаторами наброска (3), предшествовала другая, не замеченная исследователями – от 11 марта 1918 года. Фиксируя в этот день свои планы на будущее, поэт записал: "Страница из дневника. Ключевский. IY период рус<ской> ист<ории>. Вл. Сол <овьев> – Росс<ония> Польша и евр<ев>" (4). Обе записи, формулируя тему будущей статьи, дают важнейший материал для понимания блоковского замысла.

Замысел СД возник в пору накала революционных настроений Блока, когда поэт напряженно размышлял об историческом моменте, переживаемом Россией. Как известно, Октябрьская революция была воспринята им как начало нового исторического периода, "грандиозный по масштабу переход к "новой эре" (5). Представление о неизбежном конце старой и начале новой эпохи, сформировавшееся еще в предреволюционные годы (6), было тесно связано для поэта с именами В. О. Ключевского и Вл. Соловьева.

Ключевский в этом смысле воспринимался Блоком прежде всего как автор 41-й лекции "Курса русской истории" – текста, в котором вычленен и исследован период "новой русской истории" – последний (4-й) исторический период, продолжавшийся, по Ключевскому, со "смутного времени" до начала царствования Александра II (7).

К 41-й лекции поэт обратился летом 1917 года, и она показалась ему исключительно важной для понимания смысла совершившихся событий. В выводах Ключевского, в первую очередь – в идее завершенности 4-го периода русской истории, Блок увидел подтверждение своих давних мыслей о приближающейся смене исторических эпох. Это заставило его в те месяцы осознать современность как "переходный период", когда закончилась одна и должна наступить другая эпоха (8). Последующие события (Октябрьская

революции, зимнее наступление немцев на Петроград) были восприняты поэтом как естественное продолжение наметившегося процесса, а подписание в начале марта 1918 года Брестского мира заставило его сделать вывод об окончательной гибели старой России. "9/10 России (того, что мы так называли), действительно, уже не существует. Это был больной, давно гнивший; теперь он издох <...>", – писал поэт по поводу закрепленного мирным договором территориальных потерь бывшей Российской империи (VII, 328) (9). Так в марте 1918 года Блок приходит к мыслям об уже состоявшейся смене исторических эпох, о конце описанного Ключевским 4-го периода русской истории и начале нового.

Эта концепция и легла в основу известного нам начала СД, писавшегося непосредственно после брестских событий. Высказывая здесь свой взгляд на современную эпоху, Блок подчеркивает связь своих мыслей с идеями Ключевского:

"Российская империя распалась <...>

Окончился период "новой русской истории", тот период, который Ключевский считает четвертым и который охватывает для него <...>250 лет. Теперь уже несомненно, что царствования последних трех императоров входят в тот же период – трехсотлетний; новый открывается новой смутой <...>" (У1, 448).

Итак, набросок начала СД, по-видимому, был реализацией той части замысла, которую Блок обозначил словами: "Ключевский. 1У период рус<ской> ист<ории>". Поднятый в нем круг вопросов позволяет предположить, что и замысел в целом был связан с намерением осмыслить современность как определенный этап в историческом развитии России.

Блокская концепция истории наряду с идеей гибели "старого мира" включала представление о новой эпохе. И в предреволюционные годы, и после революции мысли о "новом мире" были связаны для поэта с именем Вл. Соловьева. Как известно, Блок считал философа "носителем и провозвестником будущего" – событий, свидетелями которых суждено было стать современникам поэта, и которым еще надлежит "развернуться в мире" (ср. У, 454; У1, 155, 159) (10). В этом смысле кажется глубоко не случайным упоминание имени Соловьева в связи с замыслом СД: по всей вероятности, остановившись в начале статьи на проблеме распада "Российской империи", Блок собирался перейти к размышлениям о русском будущем – теме, которая намечена уже в известном тексте СД ("новый <период – А. З. > открывается новой смутой").

"Соловьевская" тема СД сформулирована Блоком как "Вл. Сол<овьев>– Росс<ия>, Польша и евр<еи>". Это определение отсылает к статье Вл.

Соловьева "Еврейство и христианский вопрос" (1884), одна из глав которой носит название: "Судьбы еврейской и христианской теократии. Россия, Польша и Израиль" (11). Философ излагает в этой работе свою концепцию будущего как "вселенской теократии", которую должны осуществить три народа: русский, польский и еврейский. Именно эти народы являются носителями трех "теократических начал", в настоящем – разобщенных (12). Воссоединение этих начал, которое приведет к установлению "вселенской теократии", есть историческая миссия России, Польши и еврейства (13). Будущая теократия при этом мыслилась Соловьевым как путь к разрешению важнейшей для него проблемы Востока и Запада, а сами "польский" и "еврейский" "вопросы", по Соловьеву, "суть лишь разные исторические формы <...> великого спора между Востоком и Западом" (14).

Как известно, соловьевская утопия была чрезвычайно важна для Блока (15). Уже в предреволюционные годы, в пору формирования блоковской концепции исторического "возмездия", поэт связывал будущее человечества с судьбой России и Польши, в которых видел силы, способные противостоять как западной "цивилизации", так и разрушительным силам Востока и сыграть "мессианскую" роль в истории (16). Эти мысли, порожденные "революционными предчувствиями", оказались по-новому актуальны для Блока в эпоху революции, преломившись сквозь призму "скифских" настроений (17). При этом поэт начинает осмысливать революционную Россию как носительницу "духа музыки", противостоящую "безмузыкальной" Европе, и видит ее "историческую миссию" в том, чтобы "заразить здоровьем" человечество, "восстановить погрязшие <...> права музыки" и тем самым спасти мир от гибели "в пасти азиатского Дракона" (18). В этой же связи Блок размышляет и о судьбе Польши (УП, 328) (19). Привлекает поэта в то время и соловьевская идея об историческом призвании еврейства. Читая несколько позднее книгу В. В. Розанова "Апокалипсис нашего времени" (1917–18), Блок обращает внимание на мысли, явно понятые им в соловьевско–"скифском" ключе: о том, что еврейство сыграло "соединительную" роль между Востоком и Западом, о родстве русских и евреев, сходных своей "задушевностью" (ср. соловьевскую идею общности исторического пути России, Польши и еврейства) и о том, что евреи всегда противостояли западной "цивилизации" и в этом "правы против Европы" (20). Думается, однако, что нет оснований говорить в этой связи о специальном блоковском интересе ни к "польской", ни к "еврейской" проблемам. Определение "Вл. Сол<овьев> – Росс<ия>, Польша и евр<еи>", скорее всего, было лишь отсылкой к общему пафосу соловьевской теократической утопии, важному для поэта в свете его тогдашних размышлений о будущем русской революции (21).

Наряду с работой "Еврейство и христианский вопрос" Блока привлекала в то время другая ключевая для соловьевской историософии статья – "Три силы" (1877) (22). В этой статье философ особо подчеркивал, что указанный им путь развития человечества – единственно возможный: в любом другом случае мир придет к "концу истории" (23). Эта идея, по-видимому, присутствовала в сознании Блока, когда он размышлял о будущем России. Допуская возможность победы сил, враждебных "революции" – немецкой оккупации, мешанства ("буржуев") – поэт определял этот трагический исход как "конец исторического процесса" (ЗК, 384, 391). Заключенные в кавычки, эти слова, по всей вероятности, были для Блока отсылкой к соловьевской статье.

В дни обдумывания СД Блок напряженно следил за силами, ведущими к "концу истории". 13 марта поэт приходит к выводу о "случайности" этих сил: "Сон после обеда. После сна – яснее: "немцев" вовсе и нет на свете <...>Просто "завелось", как Шульман: незримая вошь – война, Шульман, казарма" (ЗК, 395; "Шульман" для Блока – символ всего "буржуазного"). В состоянии некоторой успокоенности поэт находится и в последующие дни. "Будь что будет", – записывает он 15 марта, в день начала работы над СД (ЗК, 395). Отказ от мыслей о "конце истории" стал, таким образом, важным импульсом в формировании блоковского замысла. Именно поэтому автор СД, отвергнув возможность трагического исхода революционных событий, должен был сосредоточить свое внимание на пути, указанном Вл. Соловьевым – пути примирения Востока и Запада и выполнения Россией ее "исторической миссии". Эта концепция будущего, преломленная в духе "скифства", по всей вероятности, и должна была лечь в основу "соловьевской" части СД.

Сказанное позволяет сделать некоторые выводы. Итак, в СД Блок предполагал выразить свой взгляд на современность. Содержанием статьи должны были стать мысли поэта о завершенности 300-летнего периода русской истории и о начале новой эпохи, "открываемой" революцией, о будущем человечества как направленном "историческом процессе", ведущем к "восстановлению" "музыки" в мире – процессе, в котором решающую роль должна сыграть революционная Россия.

Почему поэт озаглавил статью СД? Думается, что в сознании Блока присутствовала популярная в символистской среде идея "Дневника писателя" – журнала в духе "Дневника писателя" Достоевского (24). Такое издание подразумевало изложение "свободных мыслей в свободной форме"; в частности, здесь могли быть помещены отрывки из подлинных дневников, а также "псевдодневниковая" проза – тексты, которые, не будучи фрагментами реальных дневников, должны были восприниматься читателем как таковые

(26). Именно к этой традиции, как кажется, и восходила СД (27). При этом важно, что идея "Дневника писателя" была связана в сознании Блока с актуальными для поэта (особенно в послереволюционные годы) мыслями о документальности в литературе – о непридуманности, достоверности художественного слова как средстве борьбы с "декадентским" эстетизмом, "литературщиной" (28). СД, очевидно, была опытом создания такой прозы.

Почему блоковский замысел не был окончательно реализован? По-видимому, это было связано с тем, что уже весной 1918 года взгляд поэта на современность стал меняться. "Скифские" настроения, ощущение подхваченности революционной стихией все более уступали место сомнениям в близости "нового мира"; идея "мессианческой" роли России в отношении Востока и Запада сменялась чувством неблагополучия в самой России. В этих условиях замысел СД, тесно связанный со "скифской" идеологией, уже не мог быть воплощен. Окончательный отказ Блока от этой работы произошел, очевидно, летом 1918 года, когда для поэта "уже ясно определились дальнейшие пути русской революции" (29). На эту дату указывают и данные текстологии: летом 1918 года на обороте рукописи СД был записан фрагмент статьи "Размышления о скудости нашего репертуара" (2 июня – 29 августа 1918; У1, 284–291) (30). Концепция этой статьи, как и СД, во многом связана с 41-й лекцией Ключевского. Вполне вероятно, что в ходе работы над "Размышлениями о скудости..." Блок пересматривал материалы, относящиеся к СД, что и актуализировало для него идеи историка. Так или иначе, рукопись СД была сохранена поэтом до лета 1918 года, когда он признал ее ненужной.

Итак, замысел СД связан с определенным – "скифским" – периодом в развитии блоковской историософии, которая начала складываться в первой половине 1910-х годов (статьи этих лет, поэма "Возмездие") и была завершена в статьях 1919–20 годов ("Крушение гуманизма", "Владимир Соловьев и наши дни" и др.). Изучение замысла СД, как кажется, добавляет еще один штрих к нашему представлению о творческих и мировоззренческих поисках Блока эпохи революции.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 217, л. 4 об. Лист с перечеркнутым текстом наброска использован при работе над статьей "Размышления о скудости нашего репертуара" (лето 1918). Внешний вид рукописи позволяет думать, что набросок мог иметь продолжение: лист исписан до самого конца, не стоит дата, в правом верхнем углу – нумерация: "1".

2. Блок А. А. Собр. соч. : В 132 т. – Л. , 1932–1936. – Т. 8. – С. 258; Блок А. А. Собр. соч. : В 8 т. М. ; Л. , 1960–1963. Т. 6. С. 448. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы. Там же даны ссылки на издание: Блок А. А. Записные книжки. – М. , 1965 (ЗК с указанием страницы).

3. На основании этой записи производилась датировка наброска: ср. У1, 448; ЗК, 584. К сожалению, в 8-томном собрании сочинений публикаторы не указали, что дата не принадлежит Блоку.

4. ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 230, л. 6 об. ; подчеркнуто Блоком (запись на обороте одного из листов рукописи "Молний искусства", где набросан список дел, озаглавленный: "П/П (26/П) - планы".

5. Максимов Д. Е. Ал. Блок и Вл. Соловьев (по материалам библиотеки Ал. Блока) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981. С. 188.

6. Становление блоковской концепции истории неоднократно рассматривалось исследователями. Ср. : Черешнин Л. Ал. Блок и история // Вопросы истории. 1967. № 1. С. 37–59; Гордян М. История – это возмездие // Звезда. 1980. № 10. С. 87–102.

7. Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 3. М. , 1908. С. 1–18. Известны многочисленные пометы Блока в этом тексте. Ср. : Библиотека А. А. Блока : Описание / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина; Под ред. К. П. Лукирской. Л. , 1985. Кн. 2. С. 23.

8. Свои мысли по поводу 41-й лекции Ключевского Блок выразил в дневнике. Ср. запись от 18 июня 1917 года: (УП, 264).

9. Представление о территориальных потерях как пути, ведущем к гибели "старого мира", сложилось у Блока, по-видимому, также не без влияния 41-й лекции Ключевского: одной из особенностей прошедшего периода историк считает чрезмерный территориальный рост государства, отрицательно сказывающийся на благосостоянии народа. Блок обратил особое внимание на эту мысль: слова Ключевского "Государство пухло, а народ хирел" подчеркнуты им дважды, на полях поставлено "NB". Ср. : Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 3. С. 11; Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 2. С. 23.

10. См. : Максимов Д. Е. Материалы из библиотеки Ал. Блока (к вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве) // Уч. зап. ЛГПИ. Т. 184. Вып. 6. Л. , 1958. С. 386; Мицк З. Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сб. 1. Тарту, 1964. С. 224.

11. См. : Соловьев Вл. С. Соч. СПб. , Б. г. Т. 4. С. 120–167. Ср. многочисленные пометы Блока в этой работе: Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 2. С. 249–150.

12. Ср. : Соловьев Вл. С. Соч. Т. 4. С. 143–163.

13. Там же. С. 163–167.

14. Там же. С. 10; ср. с. 154–166.

15. Трансформация идей Вл. Соловьева в блоковской историософии рассмотрена в работе: Лавров А. В. Александр Блок и Зыгмунт Красинский // Литература и искусство в системе культуры. М. , 1988. С. 452–460.

16. Ср. : Гордин М. История – это возмездие. С. 93–94; Минц З. Г. "Вступ. ст. к публ. переписки Блока и Вл. Пяста" // Лит. насл. М. , 1981. Т. 92, кн. 2. С. 189.²

17. Ср. : Лавров А. В. Ал. Блок и З. Красинский. С. 458.

18. Ср. : VII, 317–318, 326, 328–329; Иванов–Разумник Р. В. Вершины: Ал. Блок. А. Белый. Пг. , 1923. С. 200 (близкая Блоку статья "Испытание в грозе и буре"); ср. также концепцию блоковских "Скифов".

19. Отмечено А. В. Лавровым в указанной статье (с. 458).

20. Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. № 1–10. Сергиев Посад, 1917–918. № 6–7. С. 83, 85; № 10. С. 142. Ср. : Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 2. С. 216. Несогласие Розанова с соловьевской концепцией в целом, как кажется, в данном случае было для Блока не столь существенным.

Об интересе Блока к соловьевской трактовке "еврейской проблемы" свидетельствуют многочисленные более ранние пометы в статьях Соловьева "Еврейство и христианский вопрос" и "Новозаветный Израиль" (см. : Там же. С. 249–251). Ср. также ЗК, 77.

21. Ср. мнение А. В. Лаврова о характере восприятия Блоком соловьевской историософии: Лавров А. В. Ал. Блок и З. Красинский. С. 456–457. См. также: Минц З. Г. Поэтический идеал молодого Блока. С. 224.

22. Соловьев В. С. Соч. Т. 1. С. 214–226. На актуальность этой статьи для Блока в начале 1918 года указывает тот факт, что, дополняя в то время "Синхронистические таблицы XIX века", начатые в 1908 году, Блок внес туда эту статью – единственную из небольших работ философа. То, что это было сделано не в 1908, а в 1918 году, видно по почерку. Ср. : ИРЛИ, ф. 654, о. 1, № 218, л. 64.

23. Соловьев Вл. С. Соч. Т. 1. С. 225. Это место Блок отчеркнул на полях двумя чертами и поставил два "NB". Ср. : Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 2. С. 239.

24. Традиция "Дневника писателя", ее развитие символистами и Блоком (в 1910–х гг.) рассматривались Н. В. Котрелевым: см. его комментарий к публ.

Из переписки Ал. Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 41. 1982. № 2. С. 174.

25. "Свободные мысли в свободной форме" – эпитафия к "Дневникам писателей" под редакцией Ф. Сологуба. См.: Дневники писателей / Редактор–издатель Ф. Сологуб. СПб., 1914. № 1–3.

26. Ср. письмо А. Белого Блоку от 30 сент. 1911 г. (по поводу задуманного тогда журнала "Труды и дни"), где, по существу, излагается концепция "Дневников писателей": Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940. С. 266. См. также: Дневники писателей / Редактор–издатель Ф. Сологуб. № 1–3.

27. Ср. переключку названия блоковской статьи с заглавиями материалов, помещенных в сологубовских "Дневниках писателей": "Из дневника", "Из записной книжки", "Из мечтаний, остающихся в записной книжке", "Из моего дневника" и т. п.

28. Ср. блоковскую характеристику задуманного группой символистов (впоследствии несостоявшегося) журнала "Дневники писателей" (1911), в обсуждении которого поэт принимал активное участие: "Все мы принципиально изгоняем литературщину, "декадентство" <...> (УШ, 327). О проблеме документальности позднего творчества Блока см.: Минц З. Г. 1) Мир поздней лирики // Литературное обозрение. 1980. № 10. С. 46; 2) Блок и русский символизм // Литературное наследство. М., 1980. Т. 92, кн. 1. С. 160.

29. Иванов–Разумник Р. В. [Воспом. о Блоке] // Памяти Ал. Блока. Пб., 1922. С. 59. Ср. также ЗК, 417.

30. См. сноску 1.

"ТРАГЕДИЯ ТВОРЧЕСТВА" (А. БЛОК И РОМАН А. БЕЛОГО "СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ")

Н. Г. ПУСТЫГИНА

"Серебряный голубь" исследователями творчества Белого чаще всего рассматривается с точки зрения отражения в нем актуальных вопросов общественно-политической жизни России начала века (народ и интеллигенция, Россия и революция, западный или восточный путь развития России и т. д.). Такой подход, безусловно, правомерен – об этом могут свидетельствовать и указания самого автора (см., например, из письма Белого Блоку 1911 г.: "За Пеплом меня встретило общественное: проблема Востока и Запада, Серебряный Голубь, или вернее Оловянный Голубь химер, наваждения над Россией" (1)). Общественно-идеологический смысл романа наиболее доступен, он лежит на поверхности, поскольку прочитывается из фабулы: духовная и физическая гибель Дарьяльского (центрального образа романа), бросившегося в "народную стихию", трагическая судьба интеллигента, попытавшегося обрести истинный "путь", но не принятого и не понятого "народом". Конечно же, в таком аспекте интерпретированный роман органически связан с "неонародническим" циклом стихотворений Белого "Пепел", его публикациями на темы общественности 1905–1908 гг., а также произведениями близких ему по духу писателей – прежде всего статьями А. Блока (особенно "Безвременье", "Религиозные искания и народ", "Народ и интеллигенция", "Стихия и культура"), Д. С. Мережковского (сборники статей "Грядущий Хам", "В тихом омуте"). Следует отметить, что некоторыми чертами именно Блока и Мережковского наделил Белый Дарьяльского и столяра Кудеярова в "Серебряном голубе" (ср.: "Кудеяров – то Мережковский, то Блок" (2)). Попытка уйти из мира культуры в "стихию" Блоку, по мнению Белого, не удалась, поэтому в статье "Достоевский" (1906) он характеризует его следующим образом: "Есть и полуобернувшиеся к народу": например, Блок" (3). Эта двойственность, "разрыв", "расколотость личности", о которых, кстати заговорил первым Блок (4), оказываются основными причинами гибели Дарьяльского.

Однако в Дарьяльском отражены не только Блок или Мережковский, отчасти в круг "прототипов" включен С. Соловьев (факт из биографии Соловьева – желание жениться на крестьянке) и – в значительной степени – сам Белый, его поиски и метания 1906–1908 гг. Для Белого этот период

представлялся, по его признанию, "нечеловечески гадким" — прежде всего в личной судьбе, которая была отзывком, "обрамлением" "наваждения над всей Россией" (5). Кризис длится до конца 1909 г. : "1908–1909 годы – полное разочарование <...> никогда не был я так стар, как на рубеже 1908–1909 года", (6) – вспоминает Белый. Написание "Серебряного голубя" позже он назовет "освобождением от болезни" ("объективировав свою "болезнь" в фабуле, я освободился от нее" (7)). Время создания романа (и публикации в журнале "Весы") – с конца 1908 по 1910 г. Очень важной представляется характеристика Белым замысла, основной темы "Серебряного голубя": "В конце 1908 г. засел за роман <...> материал к нему собран — типы давно отлежались в душе — мой обостренный интерес к религиозным искателям из интеллигенции и народа оказался разведкой писателя, прослеживающего в подоплеке исканий поднимающуюся тему хлыстовства <...> Я боролся с душком его в литературной полемике с "мистическими" сборниками еще так недавно" (8).

Итак, тема хлыстовства, которая на уровне фабулы реализуется как гибель Дарьяльского, попавшего в секту "голубей", выходит из рамок "фабулярности" и в большей мере оказывается темой внутрилитературной, раскрывающей страницы из истории символизма (в частности, в приведенном выше высказывании Белого речь идет о его литературной борьбе с "мистическими анархистами" – Г. Чулковым, Вяч. Ивановым, а также и А. Блоком, которого он также поначалу причислил к "мистическому анархизму").

Личность Блока и его творчество многие годы были для Белого сильнейшим импульсом для творчества его собственного: "Вероятно, он и не подозревал, – писал в своих воспоминаниях о Блоке Белый, – сколькими статьями я ему обязан, сколько идеологических оформлений созрело во мне под импульсом его глубокой, молчаливой личности! В многом он сам бывал для меня тою глубинной книгой, которую я читал, порою запутываясь, с трудом дешифрируя сложные и невнятные тексты этой глубинной книги, – раздражаясь порой градом фельетонов и публицистических заметок против невнятного молчания А. А. <...> вся серия моих заметок в "Весах" под заглавием "На перевале" стоит в связи с непонятым мною миром сознания А. А." (9). Под знаком "противления поэзии Блока" находятся и многие произведения Белого 1906–1909 гг., когда он оценивал творчество поэта как "предательство", "измену" "своим собственным заветам" (10).

Однако, по-видимому, во время написания "Серебряного голубя" прошлые отношения с Блоком (в том числе его поэзия и публицистика) переосмыслиются Белым, многое у Блока начинает приниматься им, приходит

"отрезвление" – "трагедией трезвости" назвал позже Белый свое примирение с Блоком и переоценку его творчества 1904–1907 гг. как своеобразную новую "встречу", после 1909 г. (11). Недаром после "оскорбительной", по словам Блока, для него симфонии "Кубок метелей" "Серебряный голубь" был встречен им восторженно (12). В романе как бы и отразился процесс переосмысления Белым сложного пути блоковской лирики, который, однако, неизбежно проходит любой настоящий художник.

Дарьяльского и столяра он писал, судя по его позднейшим признаниям, с "темного" Блока (так, например, уже в "Кубке метелей", злой пародии на Блока, последний предстает как некий "мистик-анархист", "заклинающий тьму" (13). О "темном" Блоке у Белого говорится много. В своих воспоминаниях о нем он приводит впечатления свои и других от восприятия личности Блока. Белый отмечает "двойственность" как основную черту характера поэта и, конечно, его творчества: "А. А. имел двойную атмосферу той тишины и глубины, из которой веял розовый воздух, и атмосферу жуги, испуга и безнадежности, которая начинала действовать вокруг него, когда он *темнел и каменел* <...> Ничего воздушного в нем не было. Слышалась *влажная земля* и *нутряной, проплавливающий огонь* откуда-то, *из глубины* <...> А. А. производил впечатление *пруда* <...> не было никакой ряби, мыслей — в одних при виде его "поднимались дионисийские волны, другие слышали *воздух радений и хлыстовства* вокруг его тем, третьи ощущали волну розово-золотой атмосферы, действительного соловьевства" (14).

"Темную" сторону своего "я", по воспоминаниям Белого, осознавал и сам Блок — он рассказывает о своем разговоре с Блоком в Шахматове, когда отношения между ними еще не стали враждебными: "А. А. стал говорить о себе <...> о своей "не-мистичности", о том, какую роль в человеке играет косность, родовое, наследственное, как он чувствует в себе эти родовые *именно силы*, и *о том*, что он "темный" <...> сказал, что он вообще не видит в будущем для себя света, что ему — *темно*, что он *темный*, что Смерть, может быть, восторжествует" (15).

В этих высказываниях содержатся значимые для "Серебряного голубя" понятия, обретшие в романе статус образов-символов: противопоставление *воздуха* (неба) и *земли*, *воды* (мотив пруда в романе) — *глубина* — *огонь* — *дионисийство* (стихия "темного"), а также *хлыстовство*, *радения*. О том, что это случайные совпадения, речи быть не может. Еще в 1904 г., по утверждению Белого, Э. К. Метнер в разговоре с ним о творчестве Блока указывал, что даже "некоторые стихотворения эпохи "Прекрасной Дамы" носят в себе стихию хлыстовства" (16).

В теме "хлыстовства" помимо намек на "темного" Блока, его личность, содержатся еще два важных аспекта: это, во-первых, как бы продолжение разговора Белого и Блока о "Ней", который они вели в своей переписке, и, во-вторых, "хлыстовство", трактуемое Белым широко – как предательство не только Блоком, но и другими близкими ему по духу писателями "заветов символизма", как распыление, опoшление идей соловьевства (т. е. то, что он называл "провокацией", "профанацией" и "хлестаковщиной", то, с чем он боролся).

Центральный пункт расхождений с Блоком – природа "Ее", – несомненно, связывается с женскими образами-символами в "Серебряном голубе". В письмах Белого Блоку содержатся упреки в том, что тот в своих рассуждениях исходит из идеи "недвижности", "неизменяемости" Ее. Поэтому строку из стихотворения Блока "Но страшно мне, изменишь образ Ты" Белый считает "лейтмотивом" "Рока Блока": "Кто стоит на неподвижности образа, тому рок – "измена" (17). Блок в письмах к Белому неоднократно развивает мысль о Ее "окончателности", неизменности и непостижимости: Она "всегда несет в себе зерно мысли о Конце" (18). В таком понимании Она становится тождественна смерти, "ничто". Блок на первый план выдвигает ее бесстрастность – Она не является "мерилом" ни добра, ни зла. Недвижность и бесстрастность Ее Блок противопоставляет "подвижной", активной Астарте. Допуская мысль о том, что Она может воплощаться в реальном лице, Блок задается вопросом: "Чей образ отражается на данном лице – Ее или Астарты?" (19). Его ответ таков: в жизни "соблазны превалируют, побеждают, и Астарта оказывается незабвеннее Ее в жизни" (20). Таким образом, не идеальная Она становится символом жизни у Блока, а "подвижная", "соблазнительная" Астарта. Этого, конечно же, не мог принять Белый в 1905–1906 гг., обвинив Блока в "демонизме" и даже в "сатанинской мерзости": "Желание Блока,– писал он, – воплотить символ в самую косность жизни <...> полюбить "голубые пути" своей Музы земной любовью" есть движение к "с а т а н и н с к о й м е р з о с т и" (21). Об этом, отмечает Белый, предупреждал Вл. Соловьев, когда говорил об опасности "перенесения животнo-плотских отношений в сферу сверхчеловеческую", и хотя пока, по Белому, у Блока "полного такого "перенесения" в поэзии <...>нет, но <...> "двойственность "есть" (22). А во второй книге стихов, считает он, Блок вовсе отказывается от Нее, в стихах этой книги "начинает доминировать явно вода <...> гнилое болото <...> вода-сладострастье" (23). К этому Блока, по его мнению, привело горькое осознание того, что "Она не София — Она — только Маска <...> Ее нет <...> что "мы – одни", "Мы забытые следы чьей-тo г л у б и н ы" (24). "Двойственность" поэзии блоковской лирики

Белый определяет как "утонченное хлыстовство", а его Прекрасную Даму — как "хлыстовскую богородицу" (25). В "Серебряном голубе" "разрывание" Блока между "Ней" и Астартой преподнесено как фабульный "треугольник" Матрена — Катя — Дарьяльский. Опасность "забвения" идеала оборачивается трагедией, по мысли Белого, говорить лишь о земном, сиюминутном. Позже он, правда, расценил блоковский отказ от "Нее" как деликатное "молчание" поэта о "сокровенном", "глубинном" (подобно "замолчавшему" поэту А. Добролюбову).

Боязнь "изменения" Ее, считает Белый, перерождается у Блока в "тему страха", или "тему демонов". Демонизм в "Серебряном голубе" нарочито подчеркнут. Сам Белый объяснял его позже следующим образом: стремление погрузиться в хаос реальности (забыв об идеале, культуре в целом) "гонит" Дарьяльского в безумство секты, где "он стораец в радениях — из столяра Кудеярова на него глядит Люцифер <...> Облеченный в Голубя З м е й прорезается явственно нам в темном лике Х л ы с т а" (25). Таким образом, происходит подмена божеского демоническим. Воплощенное в реальность зло активно: так, например, венгерская исследовательница романа К. Секе в статье "Элементы "демонизма" в романе А. Белого "Серебряный голубь"" отметила обращение писателя к богомилским апокрифам, где сатана предстает как творец мироздания. К тому же и те литературные источники, которые Белый привлекает при конструировании своих образов-символов, также окрашены в инфернальные тона: "Матрена — сложение из Катерины, Оксаны, Солохи и ведьмочки, взятых сквозь призму из "Хозяйки" — а Кудеяров — сплав Мурина с колдуном и с Панько" (26). Объяснение Белым своего романа во многом перекликается с мыслями о творчестве Блока, которые содержатся в его ранней статье "Апокалипсис в русской поэзии": "Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока превращается в кошмар <...> Это и есть многоликий Змей — дракон" (27).

Демонизм "Серебряного голубя" — это прежде всего проявление того "искушения", которое подстерегает любого художника, пытающегося выйти из сферы чистого искусства. О нем, вспоминает Белый, его предупреждал Э. Метнер (в разговоре о "хлыстовстве" Блока, который мы процитировали выше). Метнер в целом настороженно относился к различного рода кружковым объединениям ("сектам") в искусстве и, рассказывает Белый в своих воспоминаниях, "выдвигал мне психологическую опасность в поэзии тем теургизма и соловьевства, оставляющих в душе яд Врублевской зелено-лиловой сирени (или "Ночной фиалки") — при этом Метнер говорил Белому, "что и А. А. и мне по-разному грозит привкус Врублевской темы, т. е. грозит демон искусства <...>. Это Демон, о котором в "Добролюбии" говорится,

что это – Демон Печали" (28). Далее Белый отмечает, что после смерти Блока ему показали этот текст, где Блоком было подчеркнуто как раз это место с припиской – "этот демон необходим для художника" (29). Причем Блоком подчеркнуто еще одно важное для него место, в котором он как бы находит оправдание своему "пути" в стихию действительности, обращению к "земному", народу, общественным темам: "Всякий, кто, подражая Аврааму, изшел из земли своей и народа своего, стал через то сильнее" (30). Таким образом, Блок сознательно избирает путь "странника", что хорошо понимается Белым: "Лейтмотивом скитаний, блужданий и бесприютности – "нищий, распеваящий псалмы", – завершается период, следующий за эпохой "Стихов о Прекрасной Даме". В жизни А. А. внутренне: ищет пути, выходя из дому на дорогу – "Выхожу я в путь, открытый взорам..." (31).

Отмеченный Белым лейтмотив лирики Блока оказывается центральным в романе "Серебряный голубь" – это и "странник" Дарьяльский, и нищий странник Абрам, а также "темненькая фигурка" на дороге. Лейтмотив "странника" в романе подчеркнуто выделен с помощью звуковой символизации, ср. : "Восток темный источал ток, и туда – в темного тока течение — уводила дорога — в синюю муть синей ночи кто-то оттуда надвигался на деревню, темненькая все шла фигурка, но, казалось, что она далеко, далеко, и никогда ей не достигнуть нашего села" (32). В этом лейтмотиве, помимо навязчивого повторения "темный", подкрепленного звуковым повтором Т, имеется также анаграмма блоковской "Ночной фиалки" (символа "демона искусства", по Белому). Тема "странника" подробно разрабатывается Блоком в статье "Безвременье". Поэт, "обрекший себя на вечный путь", "на каменный путь" "по бескрайним равнинам России", т. е. пытающийся понять "стихию народа", действительность, оказывается "всадником на усталом коне", совершающим "бесцельное" круженье "среди болот". Стремление к народу, считает Блок, обречено, но тем не менее "странник" все равно должен отправиться в путь (33). Статья Блока заканчивается словами, в значительной мере определившими и раскрывающими глубинный смысл "демонизма" романа: "Самый страшный демон нашептывает нам теперь самые сладкие речи! пусть вечно смотрит сквозь болотный туман прекрасный фиолетовый взор <...> Ночной фиалки..." (34).

В "Серебряном голубе" Белый, как и Блок, осознает неизбежность появления "демона искусства" (или "искуса") в творчестве любого писателя. В воспоминаниях о Блоке он говорит о том, что как раз Блок первый из символистов понял "окончательное угасание зорь", чего не поняли ни Белый, ни другие, требовавшие от него "невозможного". Я, – пишет Белый, требовал

<...> от него возврата к ясной духовной атмосфере <...> увы, уже невозвратной, а сам духовно не мог приподняться над собственной душевной смятенностью и потому—то руку общения, протянутую из Духа, встречал как черную, мне непонятную тень, перерезавшую сферу душевной мути. Эта "черная тень" вместо "я" А. А. <...> Я придирался к нему <...> чтобы оскорблять в темной для меня точке его поведения" (35).

Из непонятой Белым, "темной" поначалу для него поэзии Блока вырастает его концепция искусства, которую он называет "трагедией творчества". Лекцию с таким названием он читает в Религиозно-философском обществе в 1910 г. , т. е. в год окончания "Серебряного голубя" (отдельной книгой вышла в 1911 г.). Подготавливали эту концепцию и литературно-публицистические выступления Белого в печати 1906–1908 гг. , которые как раз в 1910–1911 гг. он публикует отдельными книгами статей ("Луг зеленый", 1910 — "Символизм", 1910— "Арабески", 1911). Статьи "Луга зеленого" и "Арабесок" отчетливо выявляют тему, их объединяющую, — "общественное" и искусство, личность художника. Анализируя творчество русских писателей прошлого и настоящего, он отмечает, что самые талантливые из них "честно проносили идею гражданскую", однако, с точки зрения "вечных ценностей", "истинной науки и искусства", их произведения вдруг могли оказаться "хламом". "Общественные" темы порабощали писателей, искусство "попадало в кабалу", истинное искусство оборачивалось "словесным пьянством", а сами художники слова "превращались в странников, тоскливо бредущих в пространстве" (36). На поставленный вопрос "Жизнь или литература?" Белый в 1906–1907 гг. отвечает однозначно: "Жизнь и литературное творчество несоизмеримы" (37). Он призывает "отрезвиться от слов и вернуться к делу", к ценностям самого искусства. И опять он свою мысль иллюстрирует на примере творчества Блока — в рецензии на его "Нечаянную радость" (эпиграфом к своей статье Белый и здесь берет строку "Выхожу я в путь, открытый взорам"): "Искони <...> леший морочит странников, ищущих "нового града" <...> Скольких погубил он <...> Здесь Блок становится поэтом народным <...> Здесь рыскает леший, а Блок увидел "с в о е г о п о л е в о г о Х р и с т а". Не надо нам полевых Христов" (38). Хотя, следует отметить, в этой рецензии, в целом негативной, Белый все же не преминул сказать, что у Блока "сквозь бесовскую прелесть <...> обнажается вдруг надрыв души глубокой и чистой" (39). Белый говорит о том, что писатель — во имя будущего преображения — должен в настоящем отрешиться от проблем общественных, забыть об идеологии любой, поскольку она грозит односторонностью ("сектанством"), и обратиться к "форме" изложения своих мыслей: "Чтобы земля стала небом, нужно найти небо — а для этого стоит

забыть о земле" (40). В пылу полемики Белый в статье "Литератор прежде и теперь" (1906) начинает даже ставить писателя современного выше "писателей прошлого, которых он иронично называет "светлой личностью". Вся заслуга их перед обществом в том, что они "честно проносили идею гражданскую", однако мало "заботились о форме изложения своих мыслей", что и заслуживает порицания со стороны Белого (41). Белый, превознося литераторов нынешних, безусловно, понимает, что и их творчество страдает односторонностью, в нем нет истинного, живого духа: это "ловкие поставщики механических изделий духа", "отмеченные роковой печатью мертвенности", однако главнейшее их достоинство по сравнению с литераторами прошлого в том, что они – "мастера своего дела" (42). Таким "мастером" в 1906–1907 гг. Белый считает В. Брюсова, противопоставляя его поэзию "классической формы" "кошмарной", стихийной лирике Блока. В литературе настоящего дня считает Белый, гармония "слова" и "дела" невозможны: в качестве примера он берет творчество Мережковского и Брюсова – у каждого из них своя "правда", однако, пишет Белый, "обе позиции как-то обрываются: в одной нет уже слов, в другой – нет уже действия <...> Мережковский – слишком ранний предтеча "д е л а", Брюсов — слишком поздний предтеча "с л о в а" (43). Таким образом, констатируется неизбежность раздвоенности, расколотости самого литературного процесса, и лишь в будущем, по мысли Белого, станет возможным, вероятно, "пересечение обеих линий" (44). Намеченная Белым ранее (в 1904–1905 гг.) тема "сектантства" в литературе, которая зачастую в кругу символистов обсуждалась в шутливой форме (например, с легкой подачи С. Соловьева "младшие символисты" иногда именовали себя "сектой Блоковцев" (45), в 1907–1908 гг. обретает смысл универсальный – это неизбежный разрыв, пропасть между искусством и жизнью, обуславливающий "две правды" в художественном творчестве. Пожалуй, это наиболее важный аспект концепции искусства Белого этих лет – как "трагедия творчества". С этой точки зрения, "трагедия" Дарьяльского как раз и будет иллюстрацией этой концепции ("разрывание" между уже "мертвенной формой" – Катей, культурой в целом, "правдой" Брюсова и гражданственностью, жизнью – Матреной, "правдой" Блока, Мережковского, в некотором смысле самого Белого определенного периода, А. Добролюбова и др.).

Тема "хлыстовства", как было отмечено выше, затрагивает еще один аспект литературной жизни начала века: это борьба Белого с разного рода проявлениями эпигонства за чистоту символического искусства и полемика с "мистическим анархизмом". Этот литературный пласт "Серебряного голубя" уже не имеет прямого отношения к "трагедии творчества" и несколько

окарикатурен: "мистические оргнасты" во главе с Вяч. Ивановым почти напрямую связываются с "хлыстовской баней" в романе, а "голубятня" – со знаменитой ивановской "башней" — в нелепой фигурке Чухолки угадывается Г. Чулков (при звуковой игре фамилиями) и др. В мемуарах "Между двух революций" Белый говорит о том, что в 1906–1907 гг., несмотря на все его полемические выступления против "оргнастов", "случилось то, чего я боялся в 1907 году: символизм восприняли под флагом "мистического анархизма" (46). Представителям последнего он адресует вопрос такого содержания: "Во что жаждете преодолеть символизм: в народ или в хлыстовскую баню?" (47). В "мистическом анархизме" "трагедии" Белый уже не усматривает, его он не мог воспринимать так же серьезно, как "измену", метания Блока, которые были органичны, шли из глубин блоковской души.

Ко времени написания романа "разочарование" Белого проявится не только в сфере "общественного", оно охватит и его литературную деятельность: "Я разочаровался даже и в литературной тактике" (48). Однако последняя не исчезла бесследно: она, во-первых, несомненно, отразилась в его "Серебряном голубе" (а затем и в "Петербурге") и, во-вторых, повлияла на изменение его творческого и личного пути. Так, "в противовес левым заскокам символистов, – писал позже Белый, – я требовал суженья задач до специальных исследований – области мифологии, стиховедения и лингвистики" (49). О последнем, конечно же, свидетельствуют его книга статей "Символизм" (1910), увлечение кантианством и неокантианством (50) (участие в журнале "Логос"), углубленный интерес к слову, учению Потебни и т. д. Перелом в личной судьбе прежде всего связан с женитьбой на А. Тургеневой и антропософскими идеями. Этот перелом никак нельзя отделять от Белого-художника, поскольку именно проблема творчества "фор" является основой его идей жизнестроительства и самосовершенствования в духе антропософии Р. Штейнера. Еще в 1907 г. Белый указывает на то, что настоящая поэзия возможна лишь там, где "творчество поэта обращается на себя" (51).

В книге "Трагедия творчества" Белый подробно обосновывает концепцию жизнестроительства. Здесь он как раз и пытается гармонично соединить "правду личности, забронированной в форму, с "правдой народной, забронированной в проповедь" (52). Свои мысли он подтверждает примером творчества Достоевского и Толстого. В произведениях первого он видит "трагедию самого творчества" ("Все творчество Достоевского есть изображение трагедии самого творчества, как бунтующего хаотического начала" (53)), ибо "художественное творчество вступает в борьбу с собой, отрицая себя как деятельность, направленную к созданию прекрасных форм" (54). В этом случае, по мнению Белого, "человек в гении убивает художника"

(55). Художник же должен стать "*своей собственной формой*", его задача – "чеканить себя" (56). Тогда он, преображая себя, преображает и других: "В себе и других он видит, – считает Белый, – прообраз иной, невоплотимой в условиях, настоящей действительности и этой действительности он говорит: "Б у д и" (57). Именно в таком творчестве должно произойти "перемирие между жизнью и творчеством" (58). Но прежде чем поэт осознаёт свою "задачу", он должен пройти через "трагедию творчества", и "лишь Толстой, – пишет Белый, вынес трагедию", (59) пережив период молчания. Затем всей своей жизнью, деятельностью ("преображенным "я" писателя") и творчеством он преобразил "пространства России" в "ясные поляны" (60).

Таким образом, именно в момент осознания основной задачи художника, вернее, путь к нему через "трагедию творчества", получил отображение в романе "Серебряный голубь". Само же осознание – это уже "*трагедия трезвости*", которая приходит к Белому в 1909–1910 гг.

Эти творческие типы – и "трагедия творчества", и "трагедия трезвости" – самым непосредственным образом оказываются связанными с поэзией, литературной критикой и личностью Блока. Только перед "смертью", которую Дарьяльский себе сам "подписал", он понимает, что "возвращается" в "давно забытое" (61): символическая смерть Дарьяльского – это окончание "трагедии творчества".

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. А. Блок и А. Белый: Переписка. – М., 1940. – С. 264. (Далее во всех приводимых цитатах – разрядка А. Белого, курсив наш. – Н. П.).

2. *Nivat G. Trois documents importants pour e' étude d' Andrej Belyi 33 Cahiers du monde russe et sov. - 1974. - Vol. 15. - N 1-27 - P.67.*

3. А. Белый. Арабески: Книга статей. – М., 1911. – С. 86.

4. См. статьи А. Блока "Михаил Александрович Бакунин" (1906), "Безвременье" (1906).

5. А. Блок и А. Белый: Переписка. – С. 264.

6. А. Белый. Между двух революций. М., –Л., 1934. – С. 279.

7. Там же. – С. 354.

8. Там же.

9. А. Белый. Воспоминания о Блоке // Зап. мечтателей. – 1922. – № 3. – С. 110.

10. А. Белый. Поэзия слова. О смысле познания. – ПБ., 1922. – С. 28.

11. А. Белый. Воспоминания о Блоке. – С. 108.

12. Там же. – С. 90.

13. А. Белый. Кубок метелей: 4–я симфония. – М., 1908. – С. 20.

14. А. Белый. Воспоминания о Блоке. – С. 45.
15. Там же. – С. 90.
16. Там же. – С. 102.
17. Комментарий Бориса Бугаева к первым письмам Блока к Бугаеву и Бугаева к Блоку. – Дек. 1926. – Автограф // РО ГБЛ. – Ф. 25. – К. 37. – Ед. хр. 12. – Л. 20.
18. А. Белый. Воспоминания о Блоке. – С. 27.
19. Там же.
20. Там же.
21. А. Белый. Поэзия слова. – С. 29.
22. Там же.
23. Там же. – С. 30–31.
24. Там же.
25. Там же. – С. 29.
- 25 а. А. Белый. На перевале. – Берлин, ПБ., М. – 1923. – С. 138.
26. А. Белый. Мастерство Гоголя: Исследование. – М., Л. – 1934. – С. 301.
27. А. Белый. Луг зеленый: Книга статей. – М., 1910. – С. 244.
28. А. Белый. Воспоминания о Блоке. – С. 73.
29. Там же. – С. 73–74.
30. Там же. – С. 74.
31. Там же.
32. А. Белый. Серебряный голубь: Повесть в 7-ми главах. – М., 1910. – С. 37.
33. А. Блок. Собр. соч. : В 6-ти т. – Л., 1982. – Т. 4. – С. 28–29.
34. Там же. – С. 36.
35. А. Белый. Воспоминания о Блоке. – С. 115.
36. А. Белый. Арабески. – С. 323 и 363.
37. Там же. – С. 326.
38. Там же. – С. 461.
39. Там же. – С. 463.
40. Там же. – С. 95.
41. Там же. – С. 322.
42. Там же. – С. 324.
43. А. Белый. Луг зеленый. – С. 91.
44. А. Белый. Арабески. – С. 73.
45. А. Белый. Воспоминания о Блоке. – С. 57.
46. А. Белый. Между двух революций. – С. 199.
47. Там же.
48. Там же. – С. 279.

49. Там же. – С. 216–217.
50. В мемуарах "Между двух революций" Белый говорит об увлечении кантланством, "в которое также не верил" (С. 279).
51. А. Белый. Луг зеленый. – С. 183.
52. Там же. – С. 89.
53. А. Белый. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. – М., 1911. – С. 32.
54. Там же. – С. 17.
55. Там же. – С. 16.
56. Там же. – С. 18.
57. Там же.
58. Там же. – С. 17.
59. Там же. – С. 9.
60. А. Белый. Лев Толстой // Рус. мысль. – 1911. – Янв. – С. 91.
61. А. Белый. Серебряный голубь. – С. 317–318.

**"КУСТ" И "СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ" АНДРЕЯ БЕЛОГО:
К СВЯЗИ ТЕКСТОВ И О ПРЕДПОЛАГАЕМОЙ
"ВНЕЛИТЕРАТУРНОЙ" ОСНОВЕ ИХ
(глава из исследования)**

В.Н.ТОПОРОВ

Эта статья представляет собой раздел из неопубликованной работы о "блоковском" слое в романе Андрея Белого "Серебряный голубь". Ядро ее сложилось двадцать лет назад и с тех пор оно и расширялось и углублялось, устанавливая связи с фактами, ранее не использованными. Своей целью автор этих строк полагал доказательство наличия "блоковского" слоя в романе "Серебряный голубь" и отражение образа Блока на персонажном уровне романа (и соответственно других действующих в нем лиц), а также определение психологических мотивов введения этого образа. Но не менее важным представлялось выяснение принципов интериоризации "жизни" в "творчество", в художественный текст, в согласии с которыми этот текст создавался. набросанная картина имеет еще один аспект — новое понимание "прототипичности" персонажных образов, позволяющее Белому строить многоуровневую структуру персонажа, которая дает возможность улавливать во всем, что в данный момент развертывания текста и жизни служит на потребу им обоим. В исследовании автору пришлось ограничиться наиболее важным и глубоким слоем — "блоковским" и лишь отчасти "соловьевским" (Сережи Соловьева), наводяще-прикрывающим "блоковский" слой. Но очевидно, что слоев этих больше. В частности, трудно исключать, что творческому взору писателя мог предноситься образ Л. Д. Семенова (Тянь-Шанского), ср. "горную" фамилию, соотносимую с *Дарьяльским*, уход в народ, сектантство, роман с крестьянкой и т. п. — при том, что Белый не только знал Семенова лично, но и интересовался им как новым типом, о чем не раз писал в своих произведениях, особенно в мемуарных. В свое время в связи с первым кратким вариантом этой работы Зара Григорьевна, живо интересовавшаяся этой темой, высказала автору ряд тонких наблюдений и глубоких соображений. Публикуемая здесь статья — посильная попытка хотя бы отчасти вернуть долг благодарности. В заключение следует указать, что подлинный смысл этой статьи становится понятным в рамках всего исследования.

Рассказ Андрея Белого "Куст" был напечатан в журнале "Золотое Руно" 1906 г., № 7-9, 129-135 (в конце рассказа помета — Дедово, 29 мая 06 года). Так или иначе в нем отражалась та интимная история, участниками которой были Андрей Белый, Блок и Любовь Дмитриевна. Несмотря на причудливо-аллегорическую форму рассказа, лежащая в его основе история была ясна и "другой" стороне и ряду лиц, бывших в курсе дела. Наиболее резко реагировала на появление рассказа Л. Д. Блок в письме Белому от 2-го октября 1906 г.

"Вы должны помнить, что я Вас посылала на смерть; мне легче это делать, чем давать свое согласие, явно или тайно, на поступки непорядочные. Помните, я всегда готова повторить, что уже сказала раз: или изменитесь, или умрите (если жизнь для Вас связана с общением со мной). Все это говорю, получив "Золотое Руно" и прочитав Вашу повесть.

Ее напечатание — поступок глубоко непорядочный: нельзя так фотографически описывать какую бы то ни было женщину в рассказе такого содержания; это общее и первое замечание; второе — лично мое: Ваше ~~надеждательство~~ над Сашей. Написать в припадке отчаяния Вы могли все; но отдать печатать — поступок ~~известно~~ сознательный, и Вы за него вполне ответственны. Вы знали, что делаете, и решились на это. Даже не потребовали, какой бы то ни было ценой, Вашей повести обратно, вернувшись из Петербурга, с надеждой на будущее, зная, какое оно должно быть. Это непорядочно. Чем Вы искупите этот поступок? На основании чего Вы хотите заставить меня верить в новое будущее, в Вас обновленного? Зачем с первого шага такой провал в ненавистное мне время моей распущенности и Ваших бездумий?

Оправдайте себя — не словами, а делом, заставьте поверить словам о новом. — Л. Блок".

(Письмо опубликовано — Лит. насл. т.92, кн.3, 258; в другом письме от 9 октября Л. Д. Блок обвиняет Белого не только за публикацию "Куста", но и ряда стихотворений с биографическим подтекстом, заключая: "Скажу Вам прямо — не вижу больше ничего общего у меня с Вами"; письмо от 16 октября спокойнее и, если угодно, философичнее: основная его мысль — "Я знаю, что во всем том ужасном, что происходило и еще происходит, виноваты мы все. Я больше всех, потому что мне было дано больше всего устоев и твердости, и я больше всех предала себя черту (или злу, все равно.) /.../", см. там же, 258-259).

В дневниковой записи от 21 октября, отмечая, что "Люба в дурной полосе" и что отношения между Любой и Алей тяжелые, М. А. Бекетова пишет в пояснение: "Дело в том, что Боря < Бугаев > уехал в Мюнхен по Любиному желанию, предварительно видевшись с ними и наделав массу глупых и несимпатичных вещей: грозил убиться, но не убился. Она разрешила это, выбрав вместо отъезда. Он, однако, сам предпочел уехать. Напечатал в "Руне" фантастическое нечто ("Куст"), изображающее прекрасную огородничкову дочку с "ведьмовскими глазами", зеленым золотом волос и пр., которую насильственно держит дьявольский царь, прячущий ее от Иванушки-дурачка, а она — то его, Иванова душа и т. д. Потом Куст уже является в качестве "красивого мужчины" с синим пятном на щеке и т. д. Этот бессильный пасквиль взбесил и разволновал Алю — Люба ни гу-гу ей, а сама, оказывается, написала Боре, что не желает больше иметь с ним дела. Он ответил, перевернувшись на каблучке, что не имел в виду ни ее, ни Сашу, т. к. Куст его царственный, а Сашу он очень уважает и ценит — и т. д. Словом, как бы разорвала с ним. [...] Удивительно ко всему этому относится Саша. Без всякого раздражения только Борина болтовня и кривлянье ему надоело [...]" (см. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990, 559).

Блок, действительно, отнесся к рассказу Белого сдержанно и отозвался не сразу — в письме от 6 декабря 1906 г. (кстати, Белый еще в письме Блоку от 6 января 1906 г. сообщал: "Я продался: к 10-му должен хоть треснуть, а представить фантастический рассказ". Переписка, 169). Объясняя долгое молчание, Блок упоминает о поездке в Москву, но — "Главное, впрочем, не мог тогда ответить, потому что недостаточно просто относился. Теперь — проще, и могу писать, но постараюсь писать меньше, чтобы не было неправды. И, конечно, прежде всего только за себя одного. При теперешних условиях, когда все и всюду запутано, самое большое мое желание быть самим собой". И далее — "Так вот: ты знаешь, что я не враг тебе сейчас и что о "Кусте" я совсем не думал и не думаю и не могу обижаться. Ты пишешь, по моему, очень верно, что ложь в наших отношениях была и что она происходила от немоты. Тем более необходимо теперь, когда мы оба узнали, что ложь была, всячески уходить от нее. И это, очевидно для меня, — единственный долг для нас в отношениях с тобой. Ты же пишешь принципиально, что "немоты не должно быть между людьми". Я могу исходить только из себя, а не из принципа, как бы он ни был высок. [...] Совершенно могу так же как ты, прислать карточку [...] и написать стихи тебе. Но для меня это еще не настоящее. И вот сейчас я тебя люблю так же, как любил, но и это еще не то" (УШ, 166–168; Переписка, 182–183).

Отношение Белого к "Кусту" в контексте обвинений Л. Д. Блок было им сформулировано в книге "Между двух революций", но разъяснения Белого или мнимы (в одних случаях), или предполагают некий слишком "запредельный" уровень отношения текста к им описываемому (в других). "Я писал ["Кубок метелей". — В. Т.] с упоением [...]: — и вдруг!.. — письмо Щ., я — "бесчестен", свой "Куст" напечатав в "Русе"; а — "Куст" [...] — в эпоху, когда Щ. нарушила слово свое; в этом жалком рассказе заря — не заря, огородница — не огородница; некий "Иванушка", ее любя, бьется насмерть с "кустом" — ведун, полонившим ее (образ сказок); бой подан в усилиях слова вернуться к былинному ладу; и — все! Ни намеков, ни ноты памфлета; сплошная депрессия, как и стихи "Панихида", как бред с "домино"; бред, о котором забыл, — напечатали [...]" (МР 126). Видеть в этом объяснении Белого только лукавство и желание оправдаться едва ли верно. Вместе с тем было бы неправильно игнорировать реакцию на "Куст" Любови Дмитриевны Блок и рассматривать всю эту историю как нелепую, не имеющую никаких оснований ошибку, недоразумение, игру случая. Есть огонь, есть дым, но — при широком взгляде — дым может быть не только от этого огня. Поэтому, допуская возможность и "узкого" и "широкого" взгляда и не настаивая на единственном выборе, в теоретическом плане важнее принять во внимание то сложное, многоуровневое, принципу взаимодополнительности отвечающее отношение "Dichtung" и "Wahrheit", которое допускается Белым ("скользящая" ситуация с альтернативными, но заранее не расставленными акцентами, с "висячими" выводами, смысл которых контролируется в зависимости от воли интерпретирующего в связи с данным конкретным моментом и ставимой "истолкователем" перед собой целью) и которое многое объяснило бы и в других произведениях Белого, в частности, в "Серебряном голубе"; в плане же **п р а к т и ч е с к о м** более существенно такое прочтение текста "Куста", которое выяснило бы некие "эйдетические" сигнатуры, сюжетно-композиционные ходы, языковые "шиболеты", известные и за пределами данного текста (недостаточная селективность Белого и сильная вовлеченность в инерционные вихри, не всегда контролируемые самим писателем, создает дополнительные благоприятные условия для анализа).

Здесь нет возможности для обстоятельного рассмотрения внутренней связи "Куста" с блоковской темой, с одной стороны, и с той же темой в "Серебряном голубе", с другой. Лишь общие рамки и частные, но диагностически существенные детали будут здесь упомянуты. Что касается **о б щ и х** рамок, то три аспекта заслуживают преимущественного внимания — **х р о н о л о г и ч е с к и й** (по времени "Куст" практически первая реакция — горячая, неуравновешенная, "фантастическая" — на известную историю,

отразившуюся позже и несколько иначе в ряде стихов "Пепла" и "Урны" и тем более в романе), с и т у а т и в н ы й ("Куст" предлагает самый ранний отклик-версию на историю того "треугольника", о котором с определенными намеками говорят и такие стихи "ледово-морозного" поэтического кода, как "Совесть", "В поле", "Ссора", "Воспоминание", "Я это знал" и др., относящиеся к 1907–1908 гг., и роман "Серебряный голубь"), п с и х о л о г и ч е с к и й (душевное состояние Иванушки-дурачка в "Кусте" обнаруживает тот же комплекс чувств, настроений, переживаний человека, потерпевшего — вопреки ожиданиям и надеждам — любовную неудачу и считающего себя обманутым и обиженным обоими другими участниками истории, который в полной мере был присущ Андрею Белому в аналогичной ситуации и который в значительной мере определял и его оценку ситуации, и его самосознание, и его поведение; динамика этого комплекса прослеживается и по многим другим текстам Белого, в этой их части не отделимым от Куста").

Особо следует сказать о с и м в о л и ч е с к о м аспекте рассказа, о его главном символе, давшем название этому рассказу — о к у с т е. Куст здесь коряв, сам сух, но и иссушающ, красновато-бур, сосед камню ("Куст возносился бок о бок с камнем", 130; цит. по публикации в "Золотом Руне"); он не мертв, он мертвящ, он не человек, но имитирует его (вступает в агрессивное, жестко-жестокое общение с другими, танцует, ворожит, колдует, любострастничает, причиняет горе) и даже имеет продолжение ипостаси "красивого мужчины", посетившего однажды в лечебнице Ивана Ивановича, куда тот попал по его вине, расспрашивавшего о его здоровье, но "все отказывающегося лично его увидеть" (134). Куст бесчеловечен, но не без двуличности и лицемерия ("потом тиховойно куст запеленал его [тело рухнувшего у куста дурака.— В. Т.] черной своей тенью", 130, ср. "листьяные руки куста"). Колдовством и ворожбою берет он в полон чужую душу ("Приподнявшись из ребра приовражного, уж и видел он, как рукой перерезал своею сухой куст зарю ясную — зорюшку [...] Понял, что не зарю, а чью-то душу — полюбовницу свою — ворожбою куст вызвал. И душа та была его плененная душа; душа, плененная чудищем", 131), ворожбой и "гадкими ласками" ("Не раз втапоры виды видал: листьяные к заре куста гадкие ласки", 132) присваивает себе женщину (огородникову дочку), напускает морок, чтобы она забыла о ее прежней любви, но терпит в этом поражение (на уровне "God's truth" оно не отменяется и последующим, злым колдовством-обаянием вызванным, отречением: "Не твоя я душа, а его, к у с т а, заря!" /133/; "Несказуемо вдруг лицо ее запылало [...]; будто угаром страсти пахнуло на него, и синие ее жгли угли-очи — ярко ширились синие [...] "Душа моя — плененная душа моя. Сердце мое по тебе, душа, болит изнывает" [...]

Сердобольно огородникова дочка склонилась и, жадно дыша, своими руками лилейными охватила тело белое, молодецкое, будто дитё, глянула в душу Иванушке, ровно сестрица. [...] "Вспомнила, милый!" [...] (132-133).

Если куст в одноименном рассказе своего рода оборотень и его коннотации в сфере "человеческого" не вызывают в целом сомнений, то в последовавших произведениях Белого, где этот образ и притом в символическом употреблении сохраняется, куст скорее отсылает к сфере "стихийно-природного", хаотического, неупорядоченного (косматый, взлохмаченный, колючий, оцетинившийся, больно хлещущий), враждебного человеку или подозрительного ему, вызывающего бесовские обаяния, рокового; в "лучшем" же случае, в описаниях "реалистического" типа, куст жалковат: он — *мелкий, малый, тонкий, хилый, сухорукий, дрожащий, безлиственный, облетевший* и т. п. Такова именно роль куста в "Пепле" (где, впрочем, он центрирует особое семантическое поле символического значения, куда подверстываются как растения "кустарникового" типа — ракита, орешник, татарник, чертополох, бурьян, ср. бурелом, хворост, корни,— так и все косматое (ср. дым), взлохмаченное, суковатое, корявое, клочковатое, кочковатое, иглистое и т.п.). Ср.: *Где по полю Оторопь рыщет, / Восстав сухоруким кустом, / И в ветер провзительно свищет / Ветвистым своим лоскутом* (к сухоруким кустом ср. "рукой перерезал своею сухой куст" в "Кусте; к "куст" и "ветер" (неоднократно) ср. образ "куста, танцовавшего в ветре" в "Кусте"); — *Вот ночь своей грудью прильнула / К семье облетевших кустов; — В окне кустарник малыйж; — А там: — сквозь кустик мелкий / Бредет он большаком; — Сечет кустарник мелкий / Рубин летящих звезд; — А буря плескала-кидала / Дрожащий, безлиственный куст; — Одежду в клочки изрывая, / Треща и плеща по кустам; — По полям, по кустам, / по крутым горам, / По лихим ветрам, / [...] / Ко святым местам (трижды, с изменениями); — "Пропади, ты горе, / Пропадом". / Бежит на воле: / Холмы, избенки, / Кустарник тонкий / Да поле; — Я выпел из бедной могилы. / Никто меня не встречал — / Никто: только кустик хилый / Облетевшей веткой кивал; — А ветер обшарит кустарник. / Просвищет вдогонку за мной. / Колючий, колючий татарник / Протреплет рукой ледяной; — Исхлестали нас больно кусты; — Паду со вздохом / Под куст ракиты и т.п. (к косматый ср.: Косматый, далекий дымок. / Косматые в даях деревни. / Туманов косматый поток, а также косматые дымы, облака, тучи и т.п.).*

Но подлинное заповедное место образа куста — роман "Серебряный голубь", где само это слово встречается десятки раз. В одних случаях повторения, сгущения, форсированные нагнетения образа куста создают тот

фон, который действует на подсознание читателя, складывая в нем некую ритмическую смысловую фигуру, лишь позже оформляемую запаздывающим сознанием в лейтмотив символического ряда. В других случаях, прежде всего в ключевых местах романа, образ куста дается в той остраничности, которая не позволяет читателю пройти мимо него, не поставив им некий акцент в сознании, памятную заметку, к которой в нужном месте и в нужное время еще придется вернуться. Вот и в самом начале романа — благословенная картина летнего дня в Целебееве ("славное наше село!"): "синия бездна" неба, благоухающий розовый шиповник, холмы, луга, благовест колоколов по случаю Троицына дня, уют, в котором участвуют и кусты (шиповника, смородины. СГ 3). Но эта инерция безоблачно-ясного дня и определяемого им безмятежного настроения вдруг нарушается плавно вводимой неожиданностью, как бы игрой-пронсками полуденного беса: В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там, и там: я с н ы м зрачком в день косится одноглазый домишка, з л ы м косится зрачком из-за тощих к у с т о в; железную свою выставит крышу — н е к р ы ш у в о в с е: зеленую свою выставит кикю гордая молодница; а там робкая из оврага глянет хата: глянет — и к вечеру хладно она туманится в росной своей фате. [...] с холмика в овражек, в к у с т о ч к и: дальше — больше; смотришь,— а уж шепотный лес струит на тебя дрему; и нет из него выхода" (СГ 4) и тут же: "И бегут волны, бегут; испуганно бегут они по дороге, разобьются зыбким плеском: тогда влипнет придорожный к у с т и к, да к о с м а т ы й вскочет прах" (СГ 4). Эта "одушевленность" куста с первого же шага поселяет в читателе некое тревожное чувство, потому что сама эта "одушевленность" не нейтральна по отношению к человеку: кажется, что весь ее смысл в том, чтобы на поверхности ясным, а на глубине "злым зрачком" к о с и т ь с я, следя за человеком, и вводить его в обман, в заблуждение, выдавая одно за другое и подводя, для человека незаметно, его к роковой черте. Такую игру играет куст и с Дарьяльским в переломном эпизоде романа: — "Стой!... Заблудился я! — прошептал Дарьяльский; один остановился посреди леса; ни тропы, ни канавки: пни, мхи, стволы, чириканье птицы, бой целебеевской колокольни, далекий да круглый, падающий в к у с т ы месяц. И никого, и ничего. И будто звон: и опять ничего; и будто сон: глухо, глухо отзывом дальним пролетел сквозь чащу полуночи звон. Видит Дарьяльский, что над проклятым местом стоит он: над тем самым, где лес вознесся сосновой щетиной и где обрывается лес сырм, на гнили растущим к у с т а р н и к о м; над тем над самым, где канула летом живая в болотном окне душа; и над тем самым местом стоит Дарьяльский теперь — стоит и прислушивается: "Катя, родная, люблю тебя... — а х в с п о м н и л!". Стоит, и уже ему и н о е л и ц о

светится; и ударилось светом в него лицо из-за куста: той бабы лицо, рябой, да и вовсе не бабыно то лицо: глядит меж кустов большой, желтый, в кустах пропадающий месяц [...] Стало в душе его странное во сне, и на и не, ужасным светом озаряя его жизнь [...] — так вот: помнит — в ту ночь... (в ветре рвутся деревья, в ветре пошел на него куст; куст да куст; и уже его заливают болото)... (СГ 76-77).

Различные проекции сходных мотивов пронизывают роман, и здесь достаточно ограничиться несколькими характерными примерами. Ср.: "Пробегала дорога туда — мимо-мимо — за село пробегала, в поля, — убегала она вверх пологого склона равнины и терялась у самого неба [...] И оттуда виднелся корявый куст, но из села казалось, что то темная странника фигурка, бредущего на село одиноко; шли года, а странник все шел: не мог дойти он до людского жилья, все грозился издали на село [...] далека дорога: даль — ясна, и нет, никого нет, кто-то есть, кто-то, наверное приближается к селу: то не куст — вот темненькая его фигурка; а вот рядом другая фигурка, и тоже темненькая; скоро она спустится вниз — "Ей, Матрена, гостей поджидай!" ... [...] ждет гостя. А вот и гость"(СГ 26); — "[...] и вернулся в мыслях к Матрене Семеновне [...] уже темный вечер, а все еще к пруду тянулись с ведрами: подойдет красная баба, на кусты обернется, зедра поставит; и уже — смотри: она белая; [...] тивется к пруду синяя баба, на кусты обернется [...], из осоки — гляди: баба к ней длинноногая лезет, в сумерках будто мужик; а вдали ... с коромыслом маячит и желтая девка" (СГ 155-156); — "Куст и к и, кочки, овражки; и опять куст и к и; через всю ту путаницу ветвей, теней и закатных огней вьется извилистая дорожка; Петр быстро уходит туда — [...] в куст и к и, кочки, овражки, между зелеными глазами Ивановых червячков" (СГ 170; ср. выше *А там — сквозь кустик мелкий / [...] / Мигают злые стрелки / Зеленьким глазком.* "Станция", 1908, а также в "кустовом" контексте: "Уже ночь [...] отдавала там гнилью вода [...] Неровен час ... и вы меня не смущайте, темные мои, мои века проклятые мысли (сзади глядел на него, не мигая, зеленый глаз: то светляк). [...] шуршался орешник [...] а под ногами низкорослый куст отшештывался [...]") (СГ 74); — "в такие ночи сухие кусты ползают по деревне, обступают село воюющей стаей; [...] Кто же, кто, безумец, всю ночь тут ходил по селу, обнимался с кустом, да, зайдя в чайную лавку, со всяким сбродом прображничал, и не час и не два? Пьяный, — кто потом провалился в канаве?" (СГ 138); — "Уже ночь присела в кусты, и уже мой герой отходил от избы столяра, [...] и след его во тьме уже затеривался, и, обернувшись, он видел, что какая-то там рука поднимала с порога мерцающий светоч, [...] а из-за света, из-под с белыми яблоками платка вытянулось лицо Матрены

Семеновны, [...] долго еще багровое око в том месте моргало; и вот уже это зрячее место ослепло" (СГ 165); — "[...] нагнулась, раздвинула куст, а от нее кто-то — бегом; ей показалось, что узнала она подглядывателя — не милого барина вовсе: [...] а тут выскочи из кустов Степка да к ней: — Матрена Семеновна! Не сумлевайтесь, я родителя свою, коли что, задушу [...]" (СГ 158) и т. п. Особо нужно выделить один очень характерный пример введения образа куста, относящийся к эпизоду, когда на время потерявший над собою контроль столяр Кудеяров и поддавшийся ревнивому чувству ("Да сам знает: надобность есть в той любви Матрены: сам же он духом к ней любовь распаял; а теперь потащился за ней на свиданье, все же отстал: за молодыми ногами не угодиться: ревность ли, любопытство ли все кидает его к тем местам, где любовные они правят ночи". СГ 240), преследует Матрену — "Бежит, задыхается: бьют ему в грудь сучки, бьют ему в грудь кусты, бьют ему в грудь многолетники травы [...]: тащится, кашляет, задыхается за Матреной столяр, отстает, вслед грозитя [...]" (СГ 240–241). Кусты, бьющие в грудь столяра Кудеярова, который сам, подобно кусту, видимыми и невидимыми ветвями-путями ошлеп и полонил Матрену, в этом контексте воспринимаются символически: "кустовая" стихия Кудеярова-куста, как бы выплеснувшаяся из него наружу, ему же преграждает путь к принадлежавшей ему Матрене. При соотношении Кудеярова с кустом из одноименного рассказа становится очевидным, что и он выступает в сходной функции как "очеловеченный" куст (нужно напомнить, что Кудеяр — имя разбойничьего предводителя в народных песнях, который, в частности, держит в плену прекрасную женщину; за тюркским слоем имени угадывается исходный персидский прототип — *xudāi* 'бог' и *uār* 'любовник', 'друг', аналогично др.-греч. Θεόφιλος или нем. *Gottlieb*, ср. *Бого-мил*, *Бого-люб* и др. Фасмер II, 400; СРНГ 16, 1980, 11; Кудеяров по отношению к Матрене — и разбойник-захватчик (пленитель), и бог, вершащий ее судьбу, и любовник). Не менее показателен контекст, в котором появляется куст в СГ 137, насыщенной символическими смыслами главе "Ночь": "А потом во тьме подкрадется к тебе раскоряка и защемят, задушит в сухоруких руках, и найдут тебя поутру повешенным на кусте" при "как рукой перерезал своею сухой куст зарю ясную" (К 131; к "перерезал" ср." [...] перерезал жизни луч световой; свет перерезал сердца им; бьются в груди отрезанные сердца части". СГ 223).

Эти сходства общего характера свидетельствуют об исходном единстве того комплекса, который отразился в разных произведениях Белого рассматриваемого периода. И если ни один из серьезных исследователей не сомневается в присутствии "известной истории" и, следовательно,

"блоковской" темы в рассказе "Куст" и целом ряде стихотворений Белого, то естественно возникает вопрос о соответствующих отражениях "истории" и "темы" в романе "Серебряный голубь". Об общих соображениях в пользу не просто вероятности, но и правдоподобности, приближающейся к очевидности, таких отражений отчасти говорилось выше. На этом этапе развития темы было бы важно показать, во-первых, сам характер (если угодно "метод") транспортирования "жизни" в "текст" на примере "Куста", имея в виду и те сознательные сдвиги, "переносы", камуфляжи, которые столь щедро применялись Белым, а во-вторых, проследить хотя бы некоторые частные переключки между "Кустом" и "Серебряным голубем", подтверждающие идею внутренней преемственности не только в разработке темы, но и в использовании конкретных ходов.

О п е р в о м можно составить общее представление уже по нескольким фразам из начала рассказа: "Эй, куда вы, Иван Иванович? Но это был только Иванушка д у р а ч о к /.../ Это он воскресал в городах мертвецов музыкой сердца /.../ Да и бросил города, да и удрал в поля, в поля /.../ Д у р а к думал /.../ Скакал через к о ч к и и рытвины в к о л п а к е /.../ Но когда распахнулась дверь, луч сердце ранил. С сердцем пронзенным, с пронзительным криком неся он вдоль пламенного песчаника. Давно уже просыревший к о л п а к /.../ далеко и глупо прыгал прочь от хозяина. Видел Иванушка куст, танцовавший в ветре с далекого пустыря. Чутко его листвяное шевелилось ухо да сухое, сухое лицо к р а с н о в а т о е, корой-загаром покрытое [...]" (СГ 129). Самым существенным здесь оказывается использование двойного подтекста и "подвешенных" сигнатур, т. е. присутствующих в тексте, но не закрепленных за определенным персонажем, безадресных или даже как бы относимых не к тому персонажу, по ложному адресу. Дурачок, дурак равно отсылает и к блоковскому *И сидим мы, дурачки*, и к образу "Бореньки-дурачка", сложившемуся в "общем" мнении людей, знавших его ребенком, и в его стихах *Стоял я дураком / [...] / В пустынях удаленных* (ср. Иванушку у куста в ветре "с далекого пустыря" и — шире — тему безумия /"Безумец", 1904/). *Колпак*, в частности, колпак дурака (Иванушки), также имеет двойной подтекст — блоковский (*И сидим, мы, дурачки*, — / [...] / *Зеленеют колпачки*...) и свой собственный (*В своих дурацких колпаках*...). *К о ч к и* ("Скакал через кочки") учитывает известный мотив блоковской "болотной" тематки (*На болоте от кочки до кочки, / Над стоячей и ржавой водой...* "Ночная фиалка"; — *Полюби эту вечность болот: / [...] / Этот куст — без истления — тощ. / Эти ржавые кочки и пни...*; — *Ветхая ряска над кочкой / Чернеется*...) и учитывается и/или продолжается в романе Белого ("Пересекала дорога лесочки, кустики, кочки; [...] и оттуда

сеялся дождь на лесочки, на кочки, на пологие склоны равнин". СГ 40; "Кустики, кочки, овражки; [...] Петр быстро уходит туда — [...] в кустики, кочки, овражки"— СГ 170; "Ух, кочка за кочкой, канавка, овражек: задыхается". СГ 240). Кусту в рассказе переданы черты ("сухое, сухое лицо красноватое, корой — загаром покрытое"), которые являются своего рода шаблоном в описаниях внешности Блока, особенно "летнего", "шахматовского" (румянец, загар, обветренность—сухость); здесь достаточно из многих примеров упомянуть один, важный в силу полемиической его направленности: "[...] в кратких словах Кони не было даже тени иконографического правдоподобия: [...] лицо у него [Блока.— В. Т.] было не бледное, а всегда красноватое, как бы обветренное и опаленное солнцем (см. Голлербах Э. Образ Блока. Воспоминания и впечатления // Звезда 1990, № 11, 163). Мотив бегства из города в поля ("Да и бросил города, да и удрал в поля, в поля", 129) продолжается как в романе ("Жить бы в полях, умереть бы в полях, [...] — думает Петр [...] "Скольких скольких в тайне сжигает полевая мечта, о, русское поле, русское поле!" СГ 228–229), так и в стихах, ср.: *Я забыл. Я бежал. Я на воле. / [...] / Одинокое, бедное поле, / Сиротливо простертое в даль* ("В полях"); — *Поле — дом мой. Песок — мое ложе* ("Полевой игрок", ср. в "Кусте": "Обе ноги тонули в песке, как пламень красном", 129; "С сердцем пронзенным [...] несся он вдоль пламенного песчанника", 129; "Вот тело бледное глухо рухнуло у куста в песок головою", 130) — контрастно к обратному мотиву: "Куст не бежал с полей; из городов куст тоже не бежал" (130). Перечень явлений этого рода может быть продолжен. Иногда они требуют более специальных объяснений (ср. некоторые особенности внешности "огородниковой дочки", напоминающие черты той, которая опознала себя в ней, — "лебедь", "белая лебедь", "белый, белый сарафан", "кос золото", "медовые косы", "золотая ее в белых фиалках головка", "соболиные брови", "тяжелые, как свинец темные ресницы", "чуть оттененные пухом уста персиковым", "заянтаревший лик" — при том, что и часть этих характеристик и другие, о которых ниже, переключаются с клишированными сигнатурами облика Матрены из романа); в других случаях ситуация проще (вынужденное заключение Иванушки в лечебнице, ср. *я понику, зарыдая, как дитя / Потащили в смирительный дом, / погоняя прыжками меня, 1903 или Здесь безумец живет / [...] / За ограду на весь / прогуляться безумец не волен... / Да ты здесь! / Да, ты болен! / Втихомолку, смешной, / кто-то выпсел в больничном халате; / сам не свой, / говорят на закате, 1904 и др.), но зато и менее показательна: автобиографически конкретное не всегда отличимо от типологически общего. Наконец, в ряде случаев существен учет более широкого круга переключек (ср. *приовражное ребро / "Приподнявшись из ребра приовражного..." "Куст", 131 /**

при *Пусть дробят при вражьи ребра / Мою черную, легкую тень!* "В полях", 1907; в "Серебряном голубе", по сути дела, описывается та же ландшафтно—геофизическая конструкция, но в иной языковой форме).

Второе — частные переключки между "Кустом" (К) и "Серебряным голубем" — представляет особый интерес уже в силу простейшей импlications: если в рассказе есть "блоковский" слой в виде следов известной истории и они закодированы определенными образами, то присутствие этих же образов в той же или близкой языковой форме в романе — причем в рамках в принципе единой "ситуативной" схемы, — то эти образы могут или должны отражать тот же жизненный субстрат, который лег в основу "Куста". Во всяком случае подобное сочетание условий предписывает литературоведу и интерпретатору текста довольно жесткую и определенную стратегию поведения, допуская игру майя лишь как всегда существующее крайнее объяснение, которое уже принадлежит не литературоведу или интерпретатору. В силу необходимости — лишь часть таких конкретных переключек. Он — обладатель огородниковой дочки, "куст", в своей человеческой ипостаси "красивый мужчина с лиловым пятном обжога на щеке", К 134 (характерная ошибка памяти в дневниковой записи М.А.Бекетовой, в пересказе содержания "Куста", "с синим пятном на щеке"), ср. о Дарьяльском: "проходила тут попадьиха:— Что это вы, Петр Петрович, не в Гуголеве? [...] Заходили бы к нам; мой поп нынче с утра в Лихове... Ай, ай, ай, что это у вас на щеке — синячок?.. До свадьбы заживет!" (СГ 147–148), ср.: *С кругами синими у глаз...* (впрочем, ср. в романе "синие круги под глазами" /СГ 80/ у Кати, чье "детское сердце" она отдала Дарьяльскому, который глубоко ранил его). Она — огородникова дочка: "люба" (!), "сестрица", "уста ее красные" (дважды), "синие взоры" ("не вынести ее несказуемых, ее синих, ее, хотя бы и мимолетных, взоров", дважды), которые "обжигают" (не вынести люющую ее синих [...] взоров, [...] когда [...] о ж и г а л а она вскользь [...]); "и синие ее жгли угли—очи — ярко ширились синие [...]), "сверкают" ("ее синих взоров [...], на него за сверкавших соблазнами вдовскими"), "кос золото", "медовые косы", "желтый мед" ("и волос ее потоки — желтый мед"), — ср. о Матрени: "и станет она твоей любой, — не говори, что любя эта — твоя: [...]; не спросишь ты ничего более от малиновой своей любви [...] Если же любя твоя иная, [...] а она все же — твоя любя" и вот ты уже не видишь прежней любви [...] Таковую любовь не покидай никогда [...] тогда она, твоя любя, [...] и вот только тогда приголубит тебя твоя любя" (СГ 161–162); — Люба, милая любя, что ж ты нейдешь?.. (СГ 242); — "Ох, братик, сестрицу свою прими вся как есть..." (СГ 165); — "легко дрогнули красные ее, усмехнувшиеся губы" (СГ 10); "красные, [...] и будто

любострастьем усмехнувшись раз навсегда губы" (СГ 162); "и ее тебе уста померещутся пурпуровыми: пурпуровыми теми устами тебя она оторвет от невесты" (СГ 163); "И Матрена хлююю, с чуть дрожащими алыми губами, усмехается" (СГ 26); "Но Матрена не слышит уже ничего: красные губы от красных губ оторвать все не может" (СГ 224) и т. п.; — "вдруг снова его обжег взор дивной бабы" (СГ 10; ср.: "Сладкая волна неизъяснимой жутки ожгла ему грудь", СГ 9); "только дрогнули ее губы да загадочно как-то сверкнули глаза" [...] и глаза опять так дивно сверкнули (СГ 28), ср. то же — с продолжением: "— у, как они загорелись!" (СГ 36); — "А сама себе улыбается, — глазами посверкивает" (СГ 154) и др.; — "и синий, синий по нем пробегает ее взгляд" (СГ 100); "Такие синие у нее были глаза — до глубины, до темноты хлююю: два аgramадных влажных сапфира медленно с поволокой катятся там в глубине — будто там океан-море синее расхидилось [...] нет предела его, океан-моря синего, гулливим волнам" (СГ 163); "синие в ее глазах [...] заходили моря" (СГ 154); "белки, изливающие под глаза синеву" (СГ 262); [...] и до ужаса синие, будто лазурью сквозившие под глазами крути" (СГ 260; но ср. и об Аннушке Голубятнице, роковой в судьбе Дарьяльского фигуры "перехода", проводницы в небытие: "Бледные, бледные, бледные лица — знаете вы их? И синевой под глазами? Эти лица обычно-миловидные, не красивые вовсе; но вас это-то в них и пленяет: будто из далеких снов возникают те лица и проходят через всю вашу жизнь — ни наяву, ни даже в снах, или в воображенье, а только в предощущенье". СГ 310 (впрочем, и у Кати глаза бывают синими: "стоит себе, опустив изогнутые и синя-темные [...] свои ресницы; из-под ресниц светят свету ее далеких глаз, не то серых, не то зеленых, подчас бархатных, подчас синих". СГ 98; "Пусть же теперь удлиненные синие очи с очами сливаются". СГ 125 — все три женщины романа, связанные с Дарьяльским, синеглазы, но Матрена по преимуществу, почти космически: ее глаза отсылают и к синей бездне неба, за которой угадывается темное небо смерти, и к синей бездне "океан-моря", другому смертному пределу); — "смотрит: [...] в золотом в воздушном [...] луче вчерашняя его стоит баба [...], с красными и ее ветерок с волосами завгрызает" (СГ 99); "рыжие свои косы расчесывала над водой" (СГ 36); "и будут красные волосы столырихи для тебя в ветра закрученным листом [...] (СГ 163); "[...] волосы ее рыжие [...] (СГ 162); "[...] и рыжие космы пробурят в тебе не нежность, а жадность" (СГ 162); "и все-то волоски и рпичного цвета клоки вырывались нагло [...] (СГ 162); "[...] пыльного оттенка ее грязно-красные волосы и вздутая кровью припекшихся губ дико его разволновали" (СГ 260) и т. п.

Последние примеры (цвет волос "огородниковой" дочери и Матрены) показывают, как исходное единство начинает дифференцироваться, как одна из частей его "сдвигается", огрубляется, если угодно, демонизируется (золото, желтый мед волос трансформируются в рыжесть, кирпичность, красноту). И знание техники этого типа делает понятным и следующий шаг, как бы окончательно нарушающий исходное единство "высокого", почти серафического женского образа, но все-таки не стирающий окончательно следы общего происхождения (во всяком случае оно может быть реконструировано), — к антонимизации черт. Поэтому "соболиные брови" огородниковой дочери (и, соответственно, Щ. воспоминаний Белого ср. "черные брови Л. Д. в воспоминаниях Бекетовой, 67) оборачиваются усиленно подчеркиваемой безбровостью Матрены ("глянуло на него безбровое ее лицо в крупных рябинах". СГ 9; "безбровое рябое лицо ее". СГ 26; "[...] стояла какая-то женщина: да, рябое у нее было лицо; и безбровое — да: все это было тогда: но рябое это лицо кривилось гадкой такою улыбкой". СГ 77; "когда-то прошелся на ее безбровом лице оспенный зуд". СГ 162 и т. п. и даже прямо, в лоб — "Нет, ни розовый ротик не украшал Матрены Семеновны лица, ни темные дуги бровей не придавали этому лицу особого выражения". СГ 162 и сразу же: "на иссиня-белом, рябом, тайным каким-то огнем опаленном лице", 162), "заянтаревший лик, бледнорозовый яблонь румянец", "персиковый пух" лица — бледным, белым, рябым лицом "любы" Дарьяльского ("Рябая баба, ястреб, с очами безбровыми [...]"). СГ 10; "молится он с рябой своей бабой; [...]"Чудная у него была баба, рябая". СГ 24–25; "лицо бледное в крупных рябинах" СГ 100; "стоит баба рябая, поглядывает баба рябая на Катю [...] и разглядывает, щуя глаза, бабу рябую: баба рябая ничего себе". СГ 99; "и белое-то лицо ее — иссиня-белое [...]" СГ 163; "искоса он поглядывал на Матрену, и рябое, потом покрытое, будто помятое, но белое-белое такое ее лицо". СГ 260 и т. п.; к мотиву рябизны ср. несколько выше): лебединая плавность, гармоничность, целомудренность — неуклюжестью, грубостью, дисгармоничностью, бесстыдством, искупаемыми лишь тем, что именно ими в данном случае говорит полонившая Дарьяльского до смерти страсть ("животная, звериная страсть", ярь ["ядренная баба". СГ 99], предельность, о которых тогда же писал и Блок: *Так думал я. И вот она пришла / И встала на откосе. Были рыжи / Ее глаза от солнца и песка. [...] / Пришла. Скрестила свой звериный взгляд / С моим звериным взглядом. Засмеялась / [...] Я гнал ее далеко. Исцарапал / Лицо о хвон, окровавил руки / И платье изорвал. Кричал и гнал / Ее, как зверя, вновь кричал и звал, / И страстный голос был, как звуки рога. / [...] / "И завтра ночь. Я не уйду отсюда, / Пока не*

затравлю ее, как з в е р я / хуююь И не скажу:— Моя! Моя!" — И пусть она мне крикнет: / "Твоя! Твоя! 1907).

Поклонение—преклонение завязывается на совершенстве форм и предполагаемой за ним идеальности духовного содержания. Для страсти само несовершенство, почти уродство — тот горючий материал, который — брошенный в огонь этой страсти — раздувает его до предела, забывая обо всем. Это и была ситуация Дарьяльского, и т а к он ее увидел — "но рябое это лицо кривилось гадкой такою улыбкой, и такой порок искривил то лицо, глянувшее на него бесстыдно и вместе неизгладимо звавшее его на бесстыдство!.. Но отчего и тайна его заключалась в этом лице: разве его души тайна заключала грязный, порочный смысл, когда душа улыбалась светлым светам зари? Да, зоря и озаряла и марала лицо, что почудилось ему за окном..." (СГ 77: детское видение—предчувствие Дарьяльского, вызвавшее его обморок, знак судьбы). Но именно такой и была напороченная встреча: "[...] и разглядывает, щури глаза, бабу рябую: баба рябая ничего себе — есть чем утешиться: ядреная баба: из—под баски красной полные бабыны заходили груди; загорелые ноги, здоровые, в грязи — и ишь как они, ноги, наследили на террасе, нос — тупонос, лицо бледное, в крупных рябинах — в огненных: лицо некрасивое [...], вот только потное [...]" "Только—то всего, а я—то—я—то,— думает Дарьяльский. — Баба молодец, но оно верно, что распутничает — складочка эдакая у губ",— старается в чем—то себя уверить, заговорить, заглушить, затоптать на миг всколыхнувшее чувство (СГ 99–100); — "Она — рябая, пренеказистая из себя: с большим животом; не понимает он, что это все его тянет, потягивает к ней; а она и не вспыхнет румянцем; уставилась в ноги; [...] И прошлась по нем взглядом, да каким!" (СГ 153–154); — "Если же любя твоя иная, если когда—то прошелся на ее безбровом лице оспенный зуд, если волосы ее рыжи, груди отвислы, грязны босые ее ноги и хотя сколько—нибудь выдается живот, а она все же — твоя любя,— то что ты в ней искал и нашел, есть святая души отчизна: и ей ты, отчизне, ты заглянул вот в глаза [...] с тобой беседует твоя душа, и ангел—хранитель над вами снисходит крылатый". СГ 162); — "[...] все те черты не красу выражали, не девичье сбереженное целомудрие; в кольханье же грудей курносои столярихи, и в толстых с белыми икрами и грязными пятками ногах, и в большом ее животе, и в лбе, покато и хищном,— запечатлелась откровенная срамота; но вот глаза..." (СГ 162–163) и др., ср. также особо подчеркиваемое косоглазие: "он же думает, что она к о с а я, и как это хорошо" (СГ 154); — "но тут ты увидишь, что эти все осветляющие глаза — к о с ы е глаза: один глядит мимо тебя, другой — на тебя; и ты вспомнишь, как коварна, обманна осень. А закати глаза столяриха: два на тебя уставятся зрячих бельма Матрены

Семеновны; тут поймешь, она—то тебе чужда и, как ведьма, прелезобразна; а опусти долу она глаза и упрись ими в грязь, солому и стружки, да заскорузлые свои руки сложи она а животе, — побегит по лицу тень, очернутся складки у носа, явственней в рябины кожа ее углубится, — а рябин—то многое множество, — мятым и потным станет лицо, и опять—таки выпягнется живот, а в углах губ такая задрожит складочка, что одна срамота: будет тебе она вся — гуляющей бабой" (СГ 163–164) и др.

"Она" в романе иногда связывается с деталями, внешне, может быть, и незначительными и даже лишь косвенно к ней относящимися, но важными в диагностическом плане — и не только в силу переключек со сходными элементами в "Кусте", но и, главным образом, потому, что уходит в эйдологию писателя, ту единую образную среду, из которой он черпал и в одном и в другом случае. Несколько примеров. "Бледнорозовый яблонь румянец" (не яблок, но яблоневых цветов!), — о лице огородниковой дочери, и то же, но резче, грубее о платке Матрены, который и был первым оповещением о ней самой, ее синекдохой, для Дарьяльского, не раз всплывающим в ходе романа как воспоминание о первой встрече: "он уже приготовился слушать [...] дьячка [...] — и вдруг: в дальнем углу церкви заколыхался красный, белыми яблоками, платок [...]; упорно посмотрела на него какая—то баба; [...] Волненьем, жестоким и жадным, глянуло на него [...] ее лицо [...]; что ему оно, это лицо, говорило, чем в душе оно отозвалось, он не знал; вот там колыхался только красный, белыми яблоками, платок" (СГ 9); "волос [...] клоки вырывались нагло из—под красного с белыми яблоками платка столярихи" (СГ 162) и др. — с рядом инверсий и сдвигов: лицо — платок, яблоневый цвет — яблоко, бледный — белый, розовый — красный, бледно—розовый, но красно—белый; и чтобы у читателя не было сомнения, что Матрена не огородникова дочка прямо объявляется, что Матрена не обладательница этой "нежной" черты: "Когда тебе приглядится темноглазая писаная красавица, [...] с личиком легким, поцелуем несмятым, что майский лепесток яблочного цвета, и станет она твоей любой, — не говори, что любя эта — твоя" (СГ 169), ибо "твоя любя" — Матрена, и знак ее — бьющий в глаза красный, белыми яблоками, платок. Другой пример. В "Кусте" рамочную конструкцию, в которую заключена тема огородниковой дочери, образует видение ее с коромыслом (женщина, несущая ведра на коромысле, — образ плавности, иногда и особого изящества): "огородникова дочка — лебедь, по вечеру за водой с коромыслом проплывающая — белая лебедь, дивная прелестью ужасной, будто молоньей, оясненная" (К 130) — в начале и: "И там [...] с коромыслом на плечах по вечеру все так же за

водой огородникова дочка проплывала" (К 135) — в конце. Но этот образ отмечает и центр, середину — "Потом, улыбаясь себе самой [кстати, это одна из типичных примет и Матрены в романе.— В. Т.], прочь пошла бы с коромыслом своим легким, вся в потоках бирюзы вечера нежного" (К 130). Но и в романе, "по вечеру" ("как на небо взошел месяц; и то не месяц: спянию казалось ему, что это там кусочек лимона какой-то"), напившийся Дарьяльский из конопля на берегу пруда ждет Матрены, и перед ним предстают обманные видения ее: все бабы, приходящие на пруд за водой, как бы разные реально хорошо знакомые ему ипостаси—облики Матрены: "с ведрами красная баба издали проходила на пруд, черпала воду и уже шла обратно, когда с ведрами ей навстречу проходила синяя баба: черпала воду и уже шла обратно, когда ей навстречу пошла коромыслом желтая девка с засученной юбкой; но ту нельзя уже было во тьме никак различать; будто канула в пруд; только прибрежные кустики долго еще качались потом [...]" (СГ 148) и в несколько видоизмененном повторе — "и вернулся в мыслях к Матрене Семеновне [...] уже темный вечер, а все еще к пруду тянулись с ведрами: подойдет красная баба, на кусты обернется, ведра поставит; и уже — смотри: она белая [...]; тянется к пруду синяя баба, на кусты обернется, ведра поставит [...]; а вдали ... с коромыслом маячит и желтая девка; [...] И уже светятся тихие звезды и бледно качает их животрепещущая вода" (СГ 155–156); нужно напомнить, что в романе и сама Матрена — "красная баба", "синяя баба", это — ее цвета, и многое, с ней связанное, красное и синее. И еще один, третий, пример. В рассказе "Куст" трижды возникает образ молнии и тучи. Он сильно персонифицирован и связан с огородниковой дочкой, с ним почти сливающейся; вместе с тем молния—туча направлена против Иванушки, бьет именно по нему. По вечеру за водой огородникова дочь идет "будто молоньей, оясненная" (К 130). Чуть позже — "Гой еси, тучка—злочка, громовая, свинцовая, уж пади ты на дурака да иссеки его градом, да оглуши его ревом [...]" (К 131) и, наконец, в финале — "Передались тут Иванушке тучи темные водоемные, да копьцом—молоньей — по воздуху над ним резанули [...]" (К 134). Напомнив, что вечернее хождение за водой, бурное — с криками, хохотом, брызганьем — купание в сгущающихся сумерках позволяют за, казалось бы, исключительно "бытовым" увидеть, хотя бы и не вполне отчетливо, подлинное "мифоритуальное", достоверно свидетельствуемое многими традициями, и что это "мифоритуальное" интимными узами связано и с вызыванием грозы, молнии—огня и дождя—воды (огонь и вода — главные элементы романа на уровне "стихий", отраженные и на персонифицированном уровне — как в главных героях, так и в эпизодических, ср. *Иван—Огонь* при Иванушке

"Куста", которого должен поразить небесный огонь – молния), и, как это реконструировано для балто-славянской версии "основного" мифа, с темой плодородия, страсти–яри, любви, брачного соития божественных супругов. нередко отождествляемых с Громом и Молнией, огнем и водой, мужским и женским началами),— необходимо привести этот контекст из романа, где он выделен в самую краткую и самую "мифологическую" главу — "Ночь": "Ночью опять привалили тучи; Целебеево погрузилось в сон; узкая, зловеющая полоска горела на западе. [...] Когда ревмя–взрвет черная ночь и ежеминутно зажигается небо, упавая на землю душными глыбами облаков, а мраморный гром поварчивает тут, [...] в Целебееве душно так, страшно так. Редкая изба издали поморгает на тебя огнем; а войди в ее пролитый свет,— обступившая кругом тьма еще почернеет; нет, не заглядывай к тому сельчанину в окошко, который рано не тушит огня в эту ночь: странен и страшен тот, кто в этот час не боится падающих в окно молний. Бесприютно прослоняешься ты в Целебееве; под ударами молний ночлега себе не найдешь, а еще, пожалуй, ослепнешь, как красная баба Маланья [ср. красную бабу Матрену.— В. Т.] из тучи на тебя поглядит и ты ее на мгновенье увидишь, как попрыгивает по тучам она [ср. прыгание девок, соотносимых с героем с разными обликами Матрены, в пруд. — В. Т.]; и ты на мгновенье увидишь всю даль — красной. [...] только одни богохульники бражничают в ночи такие[...], как вот сейчас в чайной [...] Бог знает кто и Бог знает откуда, дул водку и горланил, поглядывая то в черные, а то в красные от молнии окна: *Маланья моя, / Лупоглазая моя!* [...] На голову они там себе поют, парни: в такие ночи сухие кусты ползают по деревне, обступают село воющей стаей [ср. еще "волчью" тему в романе – СГ 77М – В. Т.]; красная баба Маланья летает по воздуху, а за ней вдогонку кидается гром. Кто же, кто, безумец, всю ночь тут ходил по селу, обнимался с кустом [...] со всяким сбродом прображничал [...] ? Пьяный, — кто потом провалялся в канаве? Чья это красная рубашка залегла под утро у пологого лога, у избы Кудеярова столяра? Чей посвист там был и кто из избы на посвист тот отворял оконце и долго–долго глядывался во тьму?" (СГ 137–138).

Наконец, Т р е т ь и й, тот, через кого связаны Он и Она,— к у с т или, применительно к рассказу, точнее — Куст. У него в рассказе ряд предикатов, так или иначе перекликающихся с тем, что говорится о кусте в романе. Куст обладает предикатами движения (даже и в отрицательном модусе), пляски, удерживания "любы" в плену, ласкания, зова, насилия, ведущего к гибели. Ср.: "Куст не бегал с полей; из огородов куст тоже не бегал" (К 130; ср.: "тема \leq ухода \geq меня, как Семенова, мучила; неудивительно: мы говорили, о том, что, быть может, у й д е м; но — куда? В лес дремучий? У ш е л —

Добролюбов: не Блок". НВ 333) — "в ветре пошел на него куст" (СГ 77); — "Видел Иванушка куст, танцовавший в ветре" (К 129, 135, ср. только что приведенный мотив идения куста в ветре из романа) — "кустики всхлипывали, плясали; докучные этебли плясали тоже; плясала рожь" (СГ 42); — к "полоненной" душе рассказа (К 131, 132), обманно и насильно удерживаемой кустом, ср. в романе об ином плене — "обнимаюсь с кустом" (СГ 138), и косвенно—"хююь и отраднo целовал кустики хюююь чистый вечер" (СГ 36); — "не зарю, а чюю-то душу полюбовницу свою — ворожбою куст вызвал" (К 131); "Иванушка! хюююь. Это звал его куст поутру" (К 131); при неоднократно встречающемся в романе мотиве куста, манящего, призывающего к себе Дарьяльского и как бы ворожащего—ворожкой превращающегося в Матрену; — "рукой перерезал свою сухой куст зарю ясную (К 131) — при "перерезал жизни луч световой; свет перерезал сердца им" (СГ 223), с одной стороны, и, с другой,— о кусте — "за-щемит, задушит в сухоруких руках, и найдут тебя повешенным на кусте" (СГ 137).

Эти переключки, конечно, дают пищу для размышлений — тем более, что "перекликающиеся" элементы связаны с таким определенным, насыщенным многими деталями и достаточно хорошо (с обеих сторон) известным жизненным контекстом, который может рассматриваться как своего рода "внетекстовый" подтекст обоих сопоставляемых здесь произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

Список сокращений:

СГ — "Серебряный голубь" (цитируется по изданию — М., "Скорпион", 1910).

МР — "Между двух революций" (цитируется по изданию — М., "ХЛ", 1990).

НВ — "Начало века" цитируется по изданию — М., "ХЛ", 1990.

ДВА ЭТЮДА О ТВОРЧЕСТВЕ А. БЕЛОГО

С. В. ПОЛЯКОВА

1. ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ РОМАНА "ПЕТЕРБУРГ". ВЕЩНЫЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ ПЕРСОНАЖЕЙ.

Многие персонажи романа имеют свои постоянные вещные двойники. Для них, если это бомбисты, такое вещное соответствие – бомба. Поэтому автор переносит на эту группу своих героев качества, присвоенные им бомбе – ее способность под влиянием расширяющихся газов вспучать, шириться, раздуваться, подобно шару: "Бомба – быстрое расширение газов", далее речь идет о круглоте расширения газов (С.277) (1): "Ужасное содержание сардинницы" (она заряжена взрывчатым веществом СП), "безобразно вдруг вспучится — кинется – расширяться без меры — и тогда: разлетится сардинница" (233). В соответствии с этим представлением "прабомбой" является господин Пепп Пеппович Пепп, порождение бреда Николая Аполлоновича Аблеухова, недаром названный автором "комочком ужасного содержания" (240): подобно бомбе – сардиннице, он разбухает, превращается на глазах из комочка вещества в господина–толстяка, а затем, все более и более увеличиваясь в объеме, в чудовищный шар: "Вдруг комочек, разбухая до ужаса, принимал всю видимость шаровидного толстяка – господина — господин же толстяк, став томительным шаром, – все ширился, ширился и грозил окончательно навалиться, чтоб лошнуть" (227).

Николай Аполлонович, назначенный совершить террористический акт, наиболее отчетливо показывает свой вещный аспект: он характеризуется как "старая туранская бомба" (236), "только бомба" (239), "ходячая на двух ногах бомба" (258), "его голова – она! – превратилась тоже в сардинницу ужасного содержания" (314). Подчас вещный аспект образа Николая Аполлоновича выражен не столь прямолинейно, но все же недвусмысленно: "Вспучивались просто Гауризанкары какие-то — он же, Николай Аполлонович, разрывался, как бомба" (327) или: "Ощущения органов чувств... вдруг расширились, распространились в пространстве: разлетался я как бомб..." (260) — и в других местах: "Он испытывал столь огромную тошноту... точно бомбу он проглотил — и теперь под ложечкой что-то вспучилось" (324), "– Мне кажется – весь-то я пухну, – признается Николай Аполлонович, – весь-то я давно распух" (259), и его распирает от якобы проглоченной сардинницы (258).

Присущими бомбе характеристиками наделены и другие бомбисты: Дудкин и провокатор Липпанченко: Дудкин предстает воображению Аполлона Аполлоновича в образе шара: "Созерцай текущие силуэты... Аполлон Аполлонович уподоблял их точками на небосводе, но одна из сих точек (Дудкин – С. П.), срываясь с орбиты, с головокружительной быстротой понеслась на него, принимая форму громадного и багрового шара" (25), Липпанченко же готов разорваться: он разбухает до бреда (379) и принимает звук крови, хлынувшей из нанесенной ему раны, за шипение внутри себя газов, точно он – бомба: "Почувствовал ту струю кипятка у себя под пушком. И оттуда что–то такое прошипело насмешливо— и подумалось где–то что – газы, потому что живот был распорот" (386).

Зловещими намеками на сущностную связь персонажа с "сардинницей ужасного содержания", служит – казалось бы ненужное, но тем более показательное упоминание, когда речь идет об Николае Аполлоновиче, об обычной сардинной коробке. Несколько раз говорится об отвращении Николая Аполлоновича к сардинкам: "На столе продолжала стоять жестяная коробочка из–под сардинок (он однажды объелся сардинками и с тех пор их не ел" (233), или: "Отвращение меня одолело" (при виде сардинницы – С. П.), – говорят Николай Аполлонович, – да так, что меня отвращение распирало... Дрянь всякая лезла и, повторяю, – страшное отвращение к ней, невероятное, непонятное: к самой форме жестяницы, к мысли, может быть, прежде плавали в ней сардинки (видеть их не могу)" (258). Об этом же отвращении говорит и решительный ответ Николая Аполлоновича ресторатору: "Нет, хозяин, сардинок не надо: плавают в желтой слизи" (206) и замечание Морковину, заказавшему их: "– Виноват, вы закапались сардиночным жиром" (207). Все эти упоминания о сардинках гораздо более взрывчаты по своему смыслу, чем может показаться на первый взгляд. Вель, с одной стороны, коробка с сардинками намекает на вещную природу Николая Аполлоновича, с другой – много раз подчеркнутое его отвращение к этим консервам говорит об ужасе перед террористическим актом, осуществить который он легкомысленно согласился. Закономерно также автор упоминает о сардиннице в хозяйстве Дудкина: "Александр Иванович при совершении туалета пользовался услугами водопроводного крана, раковины и сардинной коробкой, содержащей обмылок казанского мыла, плававший в своей собственной слизи" (242–43). Наличие в комнате Дудкина сардинной коробки нельзя считать данью реализму, что подтверждает несогласованность этой подробности с житейским правдоподобием: Дудкин ведь чрезвычайно беден и потому едва ли покупал дорогие консервы. Белый пожертвовал тут бытовой достоверностью ради символической детали.

Желтое и лоснящееся лицо Липпанченки недаром напоминает о содержимом сардинной коробки: "Желтоватое, бритое, чуть-чуть наклоненное набок лицо плавало в своем собственном втором подбородке, и при этом лоснилось" (40) (Вспомним обмылок Дудкина, плавающий в сардиннице, и упоминания о жирных сардинках, противных Николаю Аполлоновичу).

Если вещная природа бомбистов, Николая Аполлоновича, Дудкина и Липпанченки выражена образом бомбы, то неодушевленным синонимом Аблеухова-отца выступает черная лакированная (332) или лаковая (266) карета, с которой он сросся до полной неотделимости: в подавляющем количестве эпизодов сенатор изображается в ней. Недаром одно из первоначальных названий романа было "Лакированная карета" (2). "Как раковина улитки одновременно ее убежище и часть ее существа, так от уличной мрази его (сенатора – С. П.) ограничивали четыре перпендикулярные стенки" (20), и карета была раковиной Аполлона Аполлоновича, продолжением его тела и вещной неодушевленной формой естества – потому она зловеще-черная. Аполлон Аполлонович ведь – воплощение зла. Самое имя его говорит об этом. Как показал Л. К. Долгополов, оно намекает на родство с персонажем трактата Соловьева "Три разговора", неким прислужником Сатаны Аполлонием (3). К этому можно добавить, что в северной русской сказке Аполлон – имя лешего, князя тьмы — аполоном или аполошкой называют черта (4).

Создание вещных синонимов людей проявляется и в манере Белого преизбыточно пользоваться фигурой синекдохи. У него синекдоха утрачивает характер стилистического украшения и обретает полноценный смысл – часть понимается как подлинный эквивалент целого. Потому одежда, котелок, картуз, кокарда, цилиндр, шинель с бобрами, ментики, шарфы, широкополая шляпа и пр. оказываются подлинными двойниками или заменителями людей, превращая "Петербург" в фантазмагорию, схожую с гоголевским "Носом": "Меж каналом и зданием на своих лошадях пролетела шинель, утаив в свой бобер замерзающий кончик надменного носа (114), "этим взором смотрели на него... и студент, и мохнатая манджурская шапка" (216) — "Манджурские шапки, околыши, картузы грянули в стекла кареты отчетливым пением" (266) — "пригороды Петербурга кишели манджурскою шапкою" (265) — "после в дом зашвыряли картузы и обшаркали лестницу" (248). И далее: "– Слушайте, – попытался сказать котелку Николай Аполлонович, – (203) "теперь Александр Иванович, не Николай Аполлонович, ожесточенно расталкивал их обставшие котелки" (254) — "проход котелков" (264), "проходивший испуганный котелок" (266) — "маленькие глазки того котелочка" (203) — "здесь текли...

котелки, перья, фуражки, перья — треуголка, цилиндр, фуражка — платочек, зонтик, перо" (22, текст повторен с незначительными изменениями на стр. 257) — "... все котелки, треуголки, цилиндры, околыши, перья, фуражки и косматые манджурские шапки — загудели, зашаркали, затолкались локтями и вдруг хлынули с тротуара на середину проспекта" (325) — "котелочек трусил до направления к семнадцатой линии, а шинель — к мосту" (214) — "Сергей Сергеевич пропихнул широкополую шляпу и разлетевшийся по воздуху плащ (речь идет о его посетителе — С. П.) прямо в комнату с Фудзи-Ямами" (360).

Нередко синекдоха строится у Белого почти гротескно: шинель, например, прячет свой надменный нос в бобер (114), котелочек имеет маленькие глазки (203), головные уборы толкаются локтями (325) — иногда автор сам как бы иронизирует над этим: "Там мелькающая спина остановилась, повернула там голову и, узнавши сенатора, побежала навстречу (не спина побежала навстречу, а ее обладатель — господин с бородавкою)" сообщает Белый на стр. 187.

Некоторые особенности ведения рассказа

Взаимоотношение автора с читателем и персонажами романа не вполне обычны. Начать с того, что Белый выступает как собеседник читателя, как бы ведя разговор с ним, апеллирует к нему в выражениях, свойственных не писанному тексту, а живому разговору. Как в устной речи используются формулы: представьте себе, верьте мне, позвольте, между нами будь сказано, признаться, говоря откровенно, сказать правду — повествование перебивается словами: ну так вот, рассказчик поправляет себя и т. п. Выглядит это так: "разночинца однажды он видел — представьте себе — у себя на дому" (34) — "ангел Пери однажды осветила своим присутствием — ну, представьте же: митинг!" (63) — "он однажды почувствовал неожиданный прилив — можете себе представить чего?" (231) "Александр Иванович Дудкин под носом своим увидел мертвенно-бледный и покрытый испариной лоб — вы представляете? — Николая Аполлоновича" (246).

Такого же типа и разговорные формулы: "между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками" (36) — "Софья Петровна Лихутина, говоря откровенно, просто не знала, что делать ей с этими волосами своими" (59) — "сказать правду, Сергей Сергеевич испытывал в эту минуту и к любимой жене нечто вроде гадливости" (133); — "Аполлон Аполлонович Абреухов все никак себе реально представить не мог... что вот эти, вот, ноги и это усталое, совершенно усталое (верьте мне!) сердце под влиянием расширения газов внутри какой-то

там бомбы..." (189). Чисто разговорны и частые "признаться": "Николай Аполлонович представлял собою, признаться, прелепое зрелище" (80) — "незнакомец удивленно уставился на эту черную масочку (она его поразила, признаться)" (81) — "она позабыла, признаться, что сбивается с тона" (410).

Разговорную дикцию имитируют и повски автором на глазах читателя нужного слова: "приемная комната Николая Аполлоновича составляла полную противоположность строгому кабинету: она была так же пестра, как... как бухарский халат" (72) — "за алкоголем являлось мгновенно и позорное чувство: к ножке, виноват, к чулку ножки одной простодушной курсисточки" (88), и мнимая его забывчивость: "этот ангел тайком от гостей, так сказать, упорхнул вдруг к спиритам, к баронессе (ну, как ее?), собиравшейся в монастырь" (63) — Аполлон Аполлонович был главой Учреждения, ну, того... как его?" (13) — в стиле живой речи введение темы и возвращение к сказанному с помощью словечек "прямо-таки", "да", "так вот", "таки": "Ну, так вот, Николай Аполлонович Аплеухов совершил два невероятнейших отступления от кодекса своей размеренной жизни" (187) — "ароматом, ну, прямо-таки первомайских фиалок задышали излиния одной петербургской курсистки" (75) — "голова подпоручика не перевернулась, как только что она перевертывалась, рискуя – ну, право же! – отвинтиться от шеи" (368) — "Нет, войдите в его ужасное положение" (191).

Отношения автора с героем тоже не вполне обычны: Белый нередко в повествовании от себя соскальзывает на типичную для того или иного персонажа, о котором рассказывает, манеру выражаться, так что трудно бывает отделить повествователя от его персонажей, как, например, в следующем случае: "Этим взором смотрели на него подчиненные, этим взором смотрел на него проходящий ублюдочный род: и студент, и мохнатая манджурская шапка— да, да, да: тем самым взором" (216). Здесь в авторское повествование вклинивается характерное для отрывистой à Па старый князь Болконский дикции Аполлона Аполлоновича: "да, да, да". Аналогично стиль его речи проступает и в следующем примере: "Аполлон Аполлонович вспомнил, что некогда располагал он прожить свою жизнь с Анной Петровной, по окончании государственной службы перебрался на дачку в Финляндию, а ведь вот: Анна Петровна уехала – да-с, уехала! ..." (200).

Описывая испуг прислуги Лихутина, когда с ее хозяином случается припадок безумия, автор в свой текст включает простонародные слова и выражения из ее лексикона: "Заплакала Маврушка— испугалась как – ужась: видно барин-то – не того: ей бы к дворнику, да в полицейский участок, а она-то сдуру – к подруге" (192). Манталлини, с которым сбежала жена Николая Аполлоновича, лакей Гришка, не справляющийся с произношением

иностранных фамилий, называет Миндалини, и автор, хотя ведет рассказ от себя, повторяет ошибку Гришки (410).

Во фразе "и еще рассказывал он (Степка – С. П.) относительно захожего барина, и всего прочего вместе взятого — какой барин был относительно протчего (так – С. П.): на село бежал от барской невесты — и так далее" (103), как показывает дальнейший текст, автор не цитирует слова Степки, а говорит от себя его языком: "Степка же на это ни звука: промолчал, что от тех людей и на колпинской фабрике получал он цидули — и протчее (так – С. П.), относительно всего: что и как" (103).

Речь квартального с ее неправильным ударением на слове – случай – тоже включается в собственный авторский текст: "Как–никак, от такого случая присмирел околоточный" (76).

По следующему отрывку видно, что текст Белого–повествователя в манере дикции слуги Семеныча комментирует разговор между отцом и сыном — вслед за репликой Николая Аполлоновича следует авторская речь: "Вот подите: благополучие, семейная радость — сияет сам барин, министр; ...для такого случая ... А тут нате: сардинница... тяжелая весом... с заводом... игрушка: сам же – с оторванной фалдою!" — к этому комментарию примыкает реплика Семеныча, маркированная соответствующими знаками препинания и напоминающая Николаю Аполлоновичу, что его ждут родители: "Так позвольте доложить?" (395 ср.стр. 103 и 76).

Уменьшительные в характеристике персонажей

Назначение уменьшительных, сгруппированных вокруг Аполлона Аполлоновича, подчеркивать его шуплость, малорослость, а также духовную "малогабаритность" (только на двух страницах 17 и 18 в комнатах Аполлона Аполлоновича упоминаются амурчик с крыльшком, столик, подносик, паркетик, безделушечка, листики инкрустации, коробочки, конвертики, полочки, карандашники, щеточка, коврик, лакейчики — таково лилипутское царство (5). Агент охранного отделения Морковин окружен уменьшительными с презрительным уничижительным смысловым нимбом – у него ручонки (185), пальтецо (186), пальтишко (204), котелочек (206), сюртучек (212), паршивенький голос (203), тенорок (206), личико ожирело: здесь – сосочком — здесь – белою бородавочкой" (206), он не господин, а господинчик (20), суетливенький, молчаливенький господинчик (165), сладенький и на вид паршивенький господинчик (179), он посещает

ресторанчик (203). Назначение уменьшительных при описании Липпанченки – сгустить атмосферу ужаса вокруг этого человека, называемого автором страшным собеседником (279), кровожадным зверем (270), с зловещим выражением лица (282) путем контрастного окружения или в обстоятельствах, где наличие уменьшительных лишь усугубляет мрачный характер ситуации, т. е. во время объяснений с Дудкиным и в сцене убийства Липпанченки. Липпанченко представлен в этих страшных сценах обладателем глазок (271), губок (278), пальца – при его–то толщине и росте! – (271), собственником письменного столика и кабинетика (276), живущим на дачке (268), с терраской (266), садиком (269), дорожками и кустиками (270), куда из города он привозит покупочки, перевязанные веревочкой (269).

Тематические сдвиги

Резкие тематические сдвиги от серьезного к смешному, от зловещего к мирно–обыденному, почти уютному характеризуют построение ряда диалогических партий романа. Как многое в "Петербурге", прием этот двоякозначен: с одной стороны, автор реалистически воспроизводит непоследовательность живой речи, с другой – добивается этим гротескности и экстравагантности. Очень важный, например, деловой разговор двух агентов охранного отделения перебивается рассуждениями о лечении насморка:

– Я же о деле! Так–таки и передайте им, что Николай Аполлонович обещание дал...

– Сальная свечка прекрасное средство от насморка...

– Расскажите им все, что вы слышали от меня: дело это поставлено ...

– Вечером намажешь ноздрю — утром – как рукой сняло...

– Дело поставлено, опять–таки говорю, как часов...

Нос очищен, дышешь свободно... Как часовой механизм!

– А?

– Часовой, черт возьми, механизм (38).

А вот как строится эпизод встречи Николая Аполлоновича с Морковинным, который предупреждает сенатора о готовящемся на него покушении:

– Подготавливается одно преступление государственной важности...

Осторожней: здесь – лужица... Преступление это...

– Так–с...

– Нам удастся в скором времени обнаружить... Вот сухое место–с: позвольте мне руку (188).

Такой же чересполосицей тем оформлена сцена объяснения Николая Аполлоновича с Морковинным в ресторане: "Да-да-да: курьезнейший, любопытнейший пунктик... Прекрасно: мне почки с мадерою, а вам ... тоже почек?"

– Что же это за пункт?

– Половой, две порции почек...

и далее:

"О, не подумайте, что узы те... – Соли, перцу, горчицы! – были связаны с пролитием крови: да что вы дрожите, голубчик? Ишь ты, как вспыхнули, занялись – молодая девица! Передать Вам горчицы? Вот перец" (208). – Ха-ха-ха! не слушал его Павел Яковлевич, – прохрабрили вы, от того, что по вашему мнению... Еще почек..."

"Благодарствуйте..."

"Объяснилось мое отменное любопытство и наш разговор под забором ... И соусу" (209) (6).

2. НА ПОДСТУПАХ К ПОЭМЕ БЕЛОГО "ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ"

В прозе и поэзии Андрея Белого, а также в некоторых произведениях его современников задолго до появления поэмы "Первое свидание" рождаются ритмы, образы, лексика и другие отличительные черты ее поэтической фактуры.

Один из главных персонажей поэмы, философ Владимир Соловьев, рисуется поэтом, закутанным в шинель путником, идущим сквозь метель и ветер:

Бывало, он пройдет в шинели:

В меха шинели кроет взор—

И – удаляется в метели:

Седою головой в бобер (7).

Образ этот складывается еще в первом сборнике Белого "Золото в лазури" и предшественниками мудреца-путника оказываются великаны и гномы, а обыденная шинель с бобром – раздуваемым ветрами романтическим плащом:

Там великан одинокий,

низко согнувшись,

шествовал к цели далекой,

в плащ запахнувшись.

Как он, блуждая, смеялся
В эти минуты...
Как его плащ развевался,
Ветром надутый. (109)

Аналогично описывается и гном:
... Плащ его зеленый
Над бездною полощется седою (146)

Впрочем, и некий пророк уже на страницах "Золота в лазури" выступает в картинно развевающимся на ветру плаще:

И бледпопелельные складки
Его плаща среди зыбей
Крутил в пространстве ветер шаткий (157)

В стихах "Урны" образ утрачивает свои фантастико-романтические черты. Здесь предшественник Соловьева не гном, не великан и не пророк, а известный в ту пору философ (Фохт):

Средь молодых, весенних чащ,
Омытый предвечерним светом,
Он, кутаясь в свой черный плащ,
Шагает темным силуэтом;

Тряхнет плащом, как нетопырь,
Взмахнувший черными крылами... (№ 188)

Несколько позднее в той же "Урне" всплывает воспоминание о Владимире Соловьеве:

Ты помнишь? Твой покойный дядя, (8)
Из дали безвременной глядя,
Вставал в метели снеговой (№ 215)

Образ интеллектуального вожакого, подобно Владимиру Соловьеву, помещенного в обстановку метельной зимней улицы, встречается в "Поэме":

И в стекла красные глядят,
И в стекла красные стучит
следующим образом выглядел на с. 174 "Золота в лазури":

Часовня заперта. С тоской
Там ходит житель гробовой,
И в стекла красные глядит,
И в стекла красные стучит.

Присущая Белому в романе "Петербург" манера стилизовать повествование так, как будто автор устно ведет разговор с читателем, предвосхищает некоторые пассажи "Первого свидания":

О.М., жена его, – мой друг,

Художница –

(в глухую осень

Я с ней... Позвольте – да!

лет восемь

По вечерам делил досуг)–

а также –

Трех лет, ну право же, ей–Богу–с

Трех лет, скажу без лишних слов,

Трех лет ему открылся Логос.

или:

...и возмущен,

Что декаденты – да, да, да! –

Свершают черные обеды.

Хронологические и жанровые соседи "Первого свидания", "Поэма в тонах" Пяста (1911), "Возмездие" Блока (Пролог и первая глава опубликованы в январе 1917 г.— третья – в 1921 г.) и "Младенчество" Вяч. Иванова (1913–1918), в известном смысле – тоже подступы к этой поэме. Их роднит прежде всего историографическая установка, задача запечатлеть время, а также некоторые частные особенности. К ним относится оперирование научной лексикой. В "Первом свидании" употребляются такие лексемы и сочетания, как атомная бомба, интерферировать, электронные струи, энтропия, периодическая система и т. п. Двери научной терминологии Белый открыл правда, еще раньше: в "Урне" уже мелькают такие термины, как метафизическая связь и трансцендентальные предпосылки (№ 188) — все же, быть может, лексика поэм – предшественниц "Первого свидания" оживила эту, едва намечавшуюся у Белого особенность словоупотребления, так как он мог найти здесь упоминания о коммуне и антихтоне ("Поэма в тонах"), о материалистских делах, социализме, коммунизме, экономических доктринах, федерациях, банках, акциях, рентах ("Возмездие"), о Дарвине, атоме, протоплазме ("Младенчество").

Можно отметить и другие черты общности поэмы с ее старшими современницами. С "Возмездием" она, например, перекликается наличием в предисловии образов горного дела, использованных Блоком в прологе, и стихи из "Первого свидания":

Киркою рудокопный гном

Согласных хрусты рушит в томы
имеют параллель в "Возмездии":
Созрела новая порода, –
Угль превращается в алмаз,
Он под киркой трудолюбивой,
Восстав из недр неторопливых,
Предстанет – миру на показ!
Так бей, не зная вдохновенья,
Пусть жила жизни глубока—
Алмаз горит издалека –
Дроби, мой гневный ямб, камня!

а стихи поэмы Белого:

Широконосый и раскосый
С жестковолосой бородой...

и:

Качаясь мерною походкой
Золотохохлой головой,
Золотохохлую бородкой...

тоже можно найти в стихах, написанных до создания поэмы: "Улыбаюсь в
закатный янтарь" (№ 138) и "Закатный красный янтарь" ("Пепел" 1909, с. 186)

или:

Зрю отблеск золотистый
Закатных янтарей (№ 202)

Словосочетание чернохохлый клочень в № 335

Высокий вихорь пылевой –
Народ пугая... но не очень,–
Густой косматой головой
Взвивает чернохохлый клочень

будет затем разорвано надвое и отложится в разных местах поэмы:

Взирает в очи Сони Н–ой,
Огромный заключив клочень

и затем в сочетании

Золотохохлой головой.

В иных случаях Белый почти дословно переносит в поэму отдельные
стихи и группы строк из более ранних своих пьес. Так, строки "Первого
свидания":

Бывало: церковка седая
Неопалимой кушины
В метели белой присядая,

Мигает мне из тишины
подготовлены пьесой из "Урны":

Бывало, церковь золотится

В окне над старою Москвой (№ 216)

а строки:

И – возникает в неба ширь

Новодевичий Монастырь

стихом – Новодевичий Монастырь – из той же "Урны" (№ 188).

Отрывок из "Первого свидания":

В часовне житель гробовой

К стеклу прижался головой —

Из "Поэмы в тонах" Пяста (1911) — скорее всего поэма не послужила образцом Белому, но все же стоит, может быть, напомнить следующие стихи из нее:

Мы с ним спускаемся, и вот уже в снегу,

И вот уже бежим, – он в меховой шинели,

Она распахнута.

Чрезвычайно типичная для "Первого свидания" ритмическая организация ямба спорадически встречается в более ранних пьесах Белого, в поэме же такого рода стихами буквально пестрят страницы, приведем лишь несколько примеров: космологических проблем — катастрофической певницы — мифологические были, теологические сны — математическая суть — атомистические бредни, передробляемый звездой.

Сравнительная редкость подобного рода метрических структур в современном поэме стихотворчестве (в "Возмездии" Блока встречается лишь — большеголовый, темновласый, неслыханные перемены, невиданные мятежи, Новодевичий монастырь, экономических доктрин — в "Младенчестве" Вяч.Иванова – пифагорейской тишины, неотвратимого удела, прерывавшие рассказ) позволяет сказать, что они составляют звуковое лицо "Первого свидания". У Белого эти ямбические структуры намечаются, не успев превратиться в прием, уже в сборниках "Золото в лазури", "Пепел" и "Урна": молниеносные зигзаги ("Золото в лазури" № 159) — поскрипывающих шагов (№ 177) — перерезающий эфир (№ 188) — философических собраний (№ 187) — метафизических вопросов (№ 188) — философическая грусть (№ 192).

Такие поэтические находки "Первого свидания", как эпитет "перловый" в приложении к "слезе":

И Богоматерь в переулок

Слезой перловою глядит

подготовлены "Урной" (перловая роса № 192), а образ "закатных янтарей" в следующем отрывке "Первого свидания":

Из тучи выставив трезубцы,

Вниз, по закатным янтарям

Бывало боги-женолобцы

- Сходили к нашим матерям.

тоже ощущаются как, возможно, случайные "копии блоковских строк из "Возмездия".

Большоголовый, темновласый...

Театральные эпизоды из "Поэмы в тонах" (постановки в Дрездене "Саломей" и "Младенчества" (особенно это относится к "Младенчеству" с его воспоминаниями о спектакле в Большом театре) были прогулкой к знаменитому описанию Белым симфонического концерта.

В заключение – одно гипотетическое соображение. Представляется, что поэма Пяста интонацией, авторской самопронией, особенностями своего "воздуха" (эти черты мы затрудняемся сформулировать) в какой-то мере предвосхищает "Первое свидание". Чтобы избежать совершенной голословности, позволим себе привести несколько примеров, которые наводят на эту мысль:

Натура нервная, я принял глубоко

Все, чем в России год усобиц был утробен

(Год Витте, Дурново, Иванова и К*)

или:

... Не будь я домосед,

Пошел бы в клинику А. Strusse, где *privatim*

Читал сам К., обход свершая по кроватям,

а также:

Зажилен мною том, хоть книг я не свищу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Текст цитируется по изданию: Белый Андрей. Петербург. – М., 1981.
2. Долгополов Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа А.Белого "Петербург" // Белый. Петербург. – М., 1981. – С.526.
3. Долгополов Л.К. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // Культурное наследие древней Руси. – М., 1976. – С.353.
4. Черепанова О. А. Мифологическая лексика русского Севера. – Л., 1983. – С.С.56, 68, 74.

5. Возможно, Белый следовал здесь Гоголю, который окружил громадного роста Собакевича великанскими вещами: "Все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома: в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах: совершеннейший медведь. Стол, креслы, стулья, все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "Я тоже Собакевич". Гоголь Н.В. Мертвые души. // Собр. соч. – Т.5. – М., 1949. – С.95–96.

6. Так как Белый нередко примыкал, как он выражался, к Гоголю "в звуке, образе, цветописи и сюжетных моментах" (Белый. Мастерство Гоголя. – М.–Л., 1934. – С.300), можно предполагать, что вторжение гастрономической тематики в ситуацию очень напряженную и значительную для геросса объясняется влиянием сцены из "Ревизора", где жена городничего читает его записку, написанную на трактирном счете: "Спешу тебя уведомить душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие Божье, за два соленых огурца особенно и за полпорции икры рубль двадцать пять копеек" (Гоголь. Ревизор // Собр. соч. – Т.4. – С.38–39).

7. Стихи Белого обычно даются по номерам издания: Белый. Избранные стихи. М.–Л., 1966, но так как в позднейших изданиях "Пепла" и "Урны" автор значительно перерабатывал многие стихи, эти сборники в случаях позднейших изменений текста цитируются: "Урна" по изданию М. 1909 — либо с указанием страницы, либо по заглавию той или иной пьесы — "Золото в лазури", скупо представленное в "Избранных стихах", цитируется поэтому тоже по первому изданию (М., 1904).

8. Строки обращены к Сергею Соловьеву.

Г.РОБАКИДЗЕ И РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ

Т.Л.НИКОЛЬСКАЯ

В автобиографии 1923 года выдающийся грузинский писатель Г.Робакидзе (1) писал: "Я выпшел из символизма" (2). На вопрос укладывается ли творчество Робакидзе в рамки этого направления, нельзя дать положительного ответа, однако, бесспорен его вклад в пропаганду идей русского символизма в Грузии. Эти идеи оказали сильное влияние и на его оригинальное творчество 1910-х – 20-х годов.

Начало личных контактов Робакидзе с русскими символистами относится к 1907 г. В этот период он пережил сильное увлечение Ф.Ницше (3). Именно в связи с Ницше в декабре 1907 г. он обратился с письмом к Вяч.Иванову:

"Многоуважаемый Вячеслав Иванович!

Пишу одну статью и необходимо привести цитату из Ницше. Но никак не могу передать следующее выражение: *Wie in cinem gleichnißartigen Fraumbilde*. Пытался переводить так: как в подобо-видном сно-образе, или еще: как в символообразном сновидении. Но чувствую, что это не так. Не сообразовите ли Вы сообщить мне, как передать это выражение". (4.)

В начале 1907 г. Робакидзе познакомился с Д.Мережковским, З.Гиппиус и Д.Философовым, а на одной из лекций Мережковского впервые увидел и услышал А.Белого (5). Молодой грузинский студент произвел благоприятное впечатление на З.Гиппиус, о чем она сообщала в письме из Парижа к А.Белому: "Этот Робакидзе <...> оказался очень ничего себе, дельно говорил — называет себя индивидуалистом-идеалистом и учеником Риккерта... (6). Парижский салон Мережковских Робакидзе посещал в течение трех лет и был там хорошо принят. Об этом свидетельствует письмо Д.Философова к В.Брюсову с просьбой обратить внимание на статью молодого критика, посланную в редакцию "Русской мысли", литературным отделом которой Брюсов заведовал: "Робакидзе я знаю по Парижу. Три года он ходил к нам каждую субботу <...>. Он кончил духовную семинарию в Тифлисе (7) и затем Лейпцигский университет. У него солидное философское образование, и я его рекомендовал Струве" (8).

В 1910–1914 гг. Робакидзе учился на юридическом факультете Тартуского университета. На заседаниях грузинского землячества в Тарту он выступал с чтением рефератов, в которых был затронут круг символистских

идей. Так 23 февраля 1913 г. он прочел реферат "Эстетическое разрешение жизни", содержащий следующие тезисы: "Введение. – Об искусстве вообще; искусство создает символическую действительность. – Творческая роль искусства — учение о музыке и трагедии (Шопенгауэр, Ницше, эллинизм). Жизнь не есть только эстетический феномен: невозможность исключительно эстетического разрешения жизни. – О возрождении эллинизма. – Два мира: Орест и Гамлет. – Постановка "Эдипа царя" в театре Макса Рейнгардта. – Психологическая невозможность возрождения древне-эллинистического хора. – Трагедия творцов. – Заключение" (9). Многие из этих тезисов легли в основу статей Г.Робакидзе, опубликованных в 1914–1916 гг. в газете "Кавказ". Так, например, в статье "Латинский гений" Робакидзе, исходя из концепций Ф.Ницше и Вяч.Иванова, развивает тезис о возрождении эллинизма (10), а в статье "Меж мечей" пишет об Оресте и Гамлете, как носителях античного и современного сознания. Причину неудачи постановки "Царя Эдипа" М.Рейнгардта критик усматривает в раздвоенности современного гамлетического сознания, несозвучности подобной треснутому мрамору современной души античному хору, который "не передает настроение зрителей, а воспринимается как другая группа актеров" (11). В названных нами и в целом ряде других статей этого периода Робакидзе в первую очередь опирается на круг идей Вяч.Иванова, связанных с дионисической проблематикой. Робакидзе внутренне близки и свойственны Иванову "поэтическое философское восприятие эллинского мифа", (12) и трактовка русским критиком творчества Достоевского (13), и утопические проекты театра будущего. Именно глубинным проникновением и эмоциональным восприятием ивановских концепций, статьи и эссе Робакидзе отличались от пересказа ивановских идей такими ведущими грузинскими критиками как А. Джорджадзе и К. Абашидзе. Страстный тон, экспрессивная манера выражения, свойственная эссе Робакидзе, убеждали читателей, ивановские идеи в его восприятии и интерпретации казались глубоко оригинальными. Так, например, в эссе "Театр кентавров" Робакидзе набрасывает эскиз театра будущего, в котором исчезнет пропасть между актерами и зрителями, индивидуальная воля разрешится в волю соборную. Он пишет, что в "Театре кентавров" драма станет выражать безграничное страстное страдание, воскресится хорал, лирика сделается полнокровной, произойдет возвращение к народным корням: "древняя Эллада познала это. Там был хор. Бюргерская драма Европы убила его. Его задушил адюльтер Франции. В конце представления артисты и любители искусства объединятся. Произойдет очищение. Материальное начало будет преодолено" (14). Как видим, в этом

эссе Робакидзе по сути дела пересказывает положения ивановской статьи "О сущности трагедии" (1916).

В период преподавания Иванова в Бакинском университете, Робакидзе неоднократно приезжал в Баку, где встречался с Ивановым на заседаниях бакинского "Цеха поэтов", где они оба выступали с докладами и принимали участие в прениях (15). Возможно, что лично общение способствовало творческому преломлению идей Иванова в драматургии Г. Робакидзе. В начале 20-х гг. он написал цикл хоралов и драмы-мистерии "Лонда" и "Карду". В отличие от трагедий Вяч. Иванова "Тантал" и "Прометей", не пригодных к постановке на сцене из-за громоздкости и отсутствия драматической напряженности, мистерия "Лонда" с успехом была поставлена в 1922 г. К. Марджанишвили на сцене театра им. Руставели. Этот режиссер осуществил в 1923 г. в том же театре постановку драмы-мистерии Робакидзе "Крест из виноградной лозы", в которую были включены стихи "Святая Нина", "Закон земли", хоралы и монолог Карду. Интересно, что, кроме профессиональных актеров, в представлении были заняты и грузинские поэты-единомышленники Робакидзе из группы "Голубые рога" (16). Таким образом предпринятая грузинским поэтом попытка воскрешения жанра хорала и мистерии, пронизанных дионисическим действием, оказалась успешной. Нам кажется, что значительная часть этого успеха была вызвана обращением Робакидзе к национальным корням, грузинской истории и мифологии, явившихся более подходящей почвой для Бога виноградной лозы Диониса, чем русская (17).

Наряду с Вяч. Ивановым сильное воздействие на творчество Робакидзе оказал и А. Белый. Если творчество Вяч. Иванова было ценно для Робакидзе в первую очередь дионисической проблематикой в ее различных ипостасях, то творчество А. Белого было воспринято грузинским критиком в основном под знаком апокалипсиса.

В 1918 г. Робакидзе написал эссе "Андрей Белый", в котором прослеживал путь писателя от "Симфоний" и "Серебряного голубя" к "Петербургу". Критик относит А. Белого к поэтам с апокалипсическим ритмом души. По его мнению, в романе "Серебряный голубь" русский символист подлинно подошел к России "и увидел в ее материнском лоне темную стихию варварского дионисизма" (19), которую, однако, не сумел преодолеть. Темная стихия земли преследует Белого и в образе Петербурга: "Не имея сил солнечно ее оплодотворить, писатель отвернулся от нее и начал выбрасывать астральные выкидыши" (20). Именно астральному плану романа "Петербург" уделяет главное внимание Робакидзе. С астральным мироощущением, по его мнению, связана боязнь пространства, которой

страдают герои, и обостренное чувство времени, разрешающееся в безвременье – "еще один штрих апокалипсического мироощущения" (21). Отмечая, что главным героем романа является Петербург – фантастический город, символ призрачной земли и провозвестник мирового нигилизма, Робакидзе приходит к выводу, что в этом образе Андрей Белый "дал апокалипсическое (– и при том через испепеление) отрицание земли" (22). Легко заметить близость концепции Робакидзе к бердяевской, изложенной в статье "Астральный роман" (23). В то же время толкование понятия "земля" совпадает с трактовкой этого термина как женственного начала, ипостаси Мировой Души символистской критикой. (24).

Важное место в эссе Робакидзе занимают наблюдения над ритмом прозы Белого, посредством которого писатель организует хаос: "Пишет ли Белый, говорит ли Белый, – ощущаешь всегда то благодать "священного безумия" <...> то проклятие "неправого безумия" <...> Апокалипсический эпилептик, он потому так страстно отдается безумным глаголам темно-лякого хаоса. Эти глаголы слышатся в его симфониях – где он силится при помощи напряженного словесного контрапункта обуздать их яростное безумие" (25).

Ритмическая организация текста играла важную роль в произведениях самого Робакидзе 20-х годов – стихах, драмах–мистериях, романе "Кожа змеи". Как отметил Т. Табидзе в рецензии на уже упоминавшуюся нами мистерию "Лонда": "Пронизанная непрерывающимся головокружительным ритмом "Лонда" представляет собой произведение, в котором каждое слово обретает первобытную энергию, напоминающую симфонические творения Белого" (26).

Во второй половине 20-х годов Робакидзе и А. Белый вели переписку. Письма Робакидзе свидетельствуют о его непрекращавшемся интересе к творчеству Белого, о близости подхода к слову и родному языку. Так, в письме от 17 декабря 1928 г., явившемся ответом на письмо Белого с разбором романа "Кожа змеи", говорится: "... приведу одно место из Вашего письма, которое, по-моему, является совершенно исключительным для ясной проверки моего романа почти по всем линиям, затронутым Вами. Вы пишете: "В "Москве" я не от себя, а от русского языка, который, конечно, может быть и погибнет. Так я предпочитаю умереть вместе с русским, чем воскреснуть в воляшюке" (подчеркнул я). Я взял это место не в плане литературной эмпирики, а глубже гораздо – и вдруг конкретно коснулся (до осязаемости) магистрали моего романа. Более выразительного и неопровержимого аргумента для этой магистрали мне трудно найти" (27). В письме от 9 декабря 1930 г. Робакидзе так отзывался о мемуарах "На рубежах двух столетий": "Портретное

искусство там кажется мне совершенно исключительным по новизне письма и выразительности" (28).

Помимо Вяч. Иванова и А. Белого, Робакидзе проявлял интерес и к творчеству других русских символистов. Он высоко оценивал лирику А. Блока (29), написал две статьи о К. Бальмонте (30), рецензию на трагедию В. Брюсова "Протесилай умерший" (31) и др. Свое отношение к русскому символизму в целом Робакидзе высказал, в частности, в статьях "О русском гении" (1914) и в автобиографии (1923). Главной заслугой русского символизма он считал возрождение жреческой поэзии – поэзии подвига (32). В 1923 г. он заявил, что приемлет символистское мировоззрение, не имеет ничего против символизма как литературной школы, хотя и сопроводил второе утверждение рядом оговорок. Одновременно Робакидзе отметил слабые стороны символизма как метода. Особо подчеркнул критик отличие русского символизма от западноевропейского: "... Русский символизм (Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок) феноменалистическим не был. Он вышел из других недр и его внутренняя суть иная" (33).

В статье "Об эволюции русского символизма" З. Г. Минц отмечала имевший место среди младосимволистов "рефлекс внутренней переоценки ценностей: взрывы автоиронии, саморазрушение прежних идеалов, породивший полосу создания художественных автометоописаний истории направления" (34). Такой период, правда, в более поздние годы и вызванный другими причинами, в частности, оккупацией Грузии большевиками в 1921 г., прошел и Робакидзе вместе со своими друзьями из группы "Голубые рога". В пьесе "Мальштрем" (1924) он трагедизирует дорогие его сердцу идеи об Апокалипсисе и Дионисе, влагая их в уста группы дадаистов (35), а в романе "Фалестра" с ностальгической иронией описывает творческие устремления и поведенческие стереотипы лидеров группы "Голубые рога" Т. Табидзе, П. Яшвили и себя самого (36).

В 20-е годы Робакидзе испытал сильное воздействие немецкого экспрессионизма. В то же время нет оснований говорить о его полном отказе от символистских идей. Система взглядов Г. Робакидзе, сформировавшаяся в начале 1910-х гг., оказалась на редкость устойчивой, хотя отдельные ее элементы претерпевали изменения. Если в 1914–1916 гг. Робакидзе, выступая главным образом как литературный критик, популяризировал идеи русских символистов в Грузии, то в последующий период в драматургии, романах и теоретических статьях он успешно пересаживает эти идеи на грузинскую почву, творчески их интерпретируя. В первую очередь это относится к концепциям "дионисийства" и "синтеза", актуализировавшимся и в позднем творчестве Робакидзе, например, в его работе "Мифотворчество грузин" (37).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О Г. Робакидзе см.: Имедашвили К. Ничего больше не прошу я у Грузии // Литературная Грузия.– 1988.– № 2. – С.115–123.
2. Робакидзе Г. Pro domo sua // Пламя.– 1923.– № 11.– С.19.
3. См.: Магаротто Л. Влияние Ницше на раннее творчество Григола Робакидзе // Литературная Грузия. – 1989. – № 9. – С.148–160.
4. Письмо от 8 дек. 1907 // РО ГБЛ, ф. 109. Арх. Вяч. Иванова.
5. См.: Робакидзе Г. Портреты. – Тифлис, 1919. – С.52.
6. Письмо от 13 марта 1907 // РО ГБЛ, ф. 25, карт. 14, ед. кр. 6.
7. Философов ошибается. Робакидзе окончил Кутаисскую духовную семинарию.
8. Письмо от 2 сент. 1910 // РО ГБЛ, ф. 386, карт. 106, ед.кр. 33.
9. ЦГИА Эстонии, ф. 325, оп. 1, ед.кр. 638. Л. 236. – Цитируется по // Исаков С. Сквозь годы и расстояния. – Таллин, 1969.– С.147.
10. См.: Робакидзе–Кавкасиели Г. Латинский гений // Кавказ. – 1914. – 25 сент.
11. Робакидзе–Кавкасиели Г. Меж мечей // Кавказ. – 1914. – 9 окт.
12. Там же.
13. См.: Никольская Т. Г.Робакидзе и Вяч. Иванов // Тезисы докладов научной конференции "А. Блок и русский постсимволизм" // Тарту, 1991. – С.53, 55.
14. Робакидзе Г. Театр кентавров // Мечтающие газели. – 1923. – № 9. – С.5.
15. Устное свидетельство М. С. Альтмана.
16. См.: Рубикони. – 1923. – № 12. – С.2.
17. О восприятии Грузии как земли Бога Диониса Робакидзе говорил, например, в письме к грузинским писателям // Сакартвело. – 1917. – 17 окт.
18. См.: Робакидзе Г. Андрей Белый // Григол Робакидзе. Портреты. – Тифлис, 1919.– С.52.
19. Там же. – С.55.
20. Там же. – С.57.
21. Там же. – С.62.
22. Там же. – С.66.
23. См.: Бердяев Н. Астральный роман // Н. Бердяев. Кризис искусства. – М., 1918. – С.36–43.
24. См.: Никольская Т. Грузинские символисты о Пушкине // Пушкинские чтения. Сборник статей. – Таллин, 1990. – С.183.

25. Портреты. – С. 52.
26. Табидзе Т. Лонда // Рубикон: – 1923. – 18 февр.— Эпилептический ритм, характерный для поэзии Робакидзе, отмечал П. Ингороква // Ингороква П. Григол Робакидзе // Там же.
27. РО ГБЛ. ф.25, карт. 22, ед.хр. 6.
28. ЦГАЛИ. ф.53, оп.1., ед.хр. 250.
29. См.: Никольская Т. Дионис Грузии // Мнатоби – 1991. – № 6. – С.87.
30. См.: Nicholskaya T. K.Balmont's Translation of Vephistqaosani appreciated by Georgian Critics // An International Shota Rustaveli Symposium. Preprints of Papers.- Turku, 1991. - P.116-119.
31. См.: Робакидзе–Кавкасиели Г. В.Брюсов и его новое создание // Кавказ. – 1915. – 8 марта.
32. См.: Робакидзе–Кавкасиели Г. О русском гении // Кавказ. – 1914. – 5 дек.
33. Робакидзе Г. Pro domo sua // Пламя. – 1923. – № 11. – С.19.
34. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма // Блоковский сборник УП. – Тарту, 1986. – С.17
35. См.: Никольская Т. Рецепция дадаизма в Грузии // Поэзия русского и украинского авангарда. Тезисы всесоюзной научной конференции. – Херсон, 1990. – С.63–64.
36. См.: Робакидзе Г. Фалестра. – Тбилиси, 1988. – С.388.
37. См.: Робакидзе Г. Мифотворчество грузин. (О сути мифа) // Литературный современник – (Мюнхен) – 1954. – С.225–230.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ М. КУЗМИНА

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: "XIII СОНЕТОВ", "КРЫЛЬЯ", "СЕТИ"

Н. А. БОГОМОЛОВ

Автобиографичность – общая черта литературы, однако степень ее выраженности в том или ином произведении, в той или иной художественной системе решительно различна, и в каждом отдельном случае перед исследователями возникает особая проблема, для решения которой необходимо прибегать к самым разнообразным методам изучения – от источниковедческих до психоаналитических.

В данном случае мы не ставим себе задачей описать творчество Михаила Кузмина как целостную систему. Нас интересует проблема соотношения реальной действительности (насколько мы можем себе ее представить по различным материалам) и реальности художественной. Необходимость такого изучения диктуется в первую очередь тем, что, при общей загадочности биографии Кузмина, существует значительный соблазн черпать материалы для ее изучения из тех произведений, которые в наибольшей степени несут в себе автобиографическое начало (обнаруживаемое достаточно легко), сливая жизнь и литературу воедино. Мы же постараемся показать, что легко раскрываемый автобиографизм приобретает у Кузмина специфические свойства, делаясь средством художественного обобщения, а не внося в произведения "непереваренных" фрагментов реальности.

Своего рода модель отношения автора к действительности создает уже первое его литературное произведение, ставшее достоянием печати, – цикл "XIII сонетов", опубликованный в конце 1904 года в "Зеленом сборнике стихов и прозы". Кузмин никогда более не перепечатывал этот цикл, однако читателями он был замечен и запомнен. Один из вполне рядовых современников писал в конце двадцатых годов: "Жаль, что нет полного собрания его стихов и что прелестные его сонеты, появившиеся в "Зеленом сборнике", нигде не перепечатаны" (1).

История создания этих сонетов со вполне удовлетворительной полнотой вырисовывается из писем Кузмина к Г.В.Чичерину. В недатированном письме, явно относящемся к июлю 1903 г., он пишет из Васильсурска, где проводил

лето: "Странный случай — когда мы ездил в женский монастырь через леса вчетвером: сестра моя, племянник Сережа, я и сержин товарищ Алепа Бехли, среди самой несоответственной обстановки мне захотелось вдруг изобразить ряд сцен из Итальянского возрождения, страстно. Можно было несколько отделов (Sanzoniere, Алхимик, Венеция и т.п.) и даже я начал слова из Sanzoniere (3 сонета) и вступление" (2). Писались как тексты сонетов, так и музыка к ним очень быстро, и уже к 20 августа были готовы все тексты, а к 8 сонетам – и музыка. Но нас более интересует не история создания сонетов, а их связь с жизнью Кузмина, и здесь мы обнаруживаем парадоксальную ситуацию, которую несомненно ощущал и сам поэт. Дело в том, что его интересы предшествующих и нескольких последующих лет вполне определенно были направлены на жизненные идеалы совсем иного плана. Так, 11 июля 1902 года, за год до создания сонетов, он писал тому же Чичерину: "Живу в яблонных садах над слиянием Суры с Волгой, за Сурой лески, поля и луга с деревнями, но я сижу спиной к этому виду, похожему и идущему к центру черноземной России, со взором за Волгу, где за широкой ramenью, поросшей травами, кустами, пересеченной речкой, ручьями и болотцами, начинается дубовый лес, а на горизонте высится темный бор, тянущийся на северо-восток к полусибиря. От него не оторвать взора, и так щемит сердце от этого речного и лесного простора. До этого я был в разных местах и в Казани. В Семеновские скиты и в Владимирские села на святое озеро проследовал Мережковский, причем содержатели земских станций были недовольны обязанностью доставлять ему даром тройки. Но я ничего не пишу и не знаю, что выйдет. В большой, светлой, кругом в окнах комнате сидят за работой и поют:

Милый Ваня, разудалая голова,
Слышу, едешь ты далеко от меня.
С кем я буду эту зиму зимовать?
С кем прикажешь лето красное гулять?
Гуляй, мила, лето красное одна –
Уезжаю я во дальния города.

И Ваня, кудрявый, в синей сибирке, вроде Сорокина, и едет куда-нибудь в Кунгур, и она тоненькая, в темном сарафане и платке в роспуск одиноко гуляет на горах, смотря на леса, за которыми скрылся ее Ваня" (3).

Это письмо дает отчетливое представление о том состоянии духа, в котором Кузмин работал над вокально-музыкальными циклами "Духовные стихи" (4), "Времена жизни" (5) и не известным нам циклом "Города". В это

время для него народная песня является не просто свидетельством о жизни определенного круга людей, но органическим слиянием с нею, песня объясняет жизнь, а жизнь самым непосредственным образом переходит в песню. Очевидно, таково же было намерение и самого Кузмина: создать ряд произведений, столь же непосредственно связанных с реальностью, воссоздать такой тип отношения искусства и действительности, при котором творчество является частью жизни, каким-то аналогом тех форм искусства, которые разрешены и естественны для старообрядцев, истинностью жизни которых пытается Кузмин в эти годы поверять истинность жизни своей: иконопись, церковное пение, эстетизированный быт. На этом фоне весьма комично выглядит фигура Мережковского, который решает постигать истинно народную жизнь (6) налетом, подобно внезапно налетевшему полицейскому чину.

Именно таким состоянием души диктуются искания Кузмина, о которых он говорит в письмах к Чичерину 1903 года. В первом из них, написанном 9 января (датируем по почтовому штемпелю), он определяет свое отношение к современной культуре как к целостному феномену: "Конечно, нельзя не видеть того, что есть: что есть движение мысли XIX в., что Данте, Вольтер и Ницше — этапы, что в России 2 направления, но нельзя не видеть, что в действительности это — одна миллионная всего общества (т.к. к нему (как и к XX в.) принадлежат все живущие в данное время, и опять скажу, что мнение наставника с Охты равноправно и в равной мере XX в., как и того же Ницше) и из этой миллионной не 1/10 ли искренна? Так что эти "направления" и т. п., конечно, существуют, но это — кучка писателей, журналистов и разговорщиков — их меньше, чем нигилистов в "Бесах", где все комитеты и подкомитеты, охватывающие сеть всю Россию, оказываются одним мерзавцем и кучкой дурачков. Это все более чем ничтожного значения и не стоит даже рацей. <...> Я не знаю, будет ли синтез и какой, я более интересуюсь пришествием Антихриста; имея истину веры, жизни и искусства, мне безразлично, каково будет все другое не истинное, раз оно не совпадает буквально с истинным даже в форме. Культур много, и какова будет встреча русской культуры с европейской: отвернется ли она и пойдет мыться в баню, или наденет "спиджак" и пойдет слушать кафе-шантан (потому что что же другое может дать та чужой) — я не знаю. Все равно я не приемлю..." (7).

Оставляя в стороне очевидные параллели с современным состоянием русской культуры, обратим внимание на то, что Кузминым зафиксирована чрезвычайно важная проблема соотношения истинной культуры народа (представленной, однако, им в несколько утопически идеализированном виде, как полностью сохранившая все черты древнего, исконного быта и культу

ревнителей "древлего благочестия") и того, что предлагается ей людьми с опытом обыкновенного "европейского" образования, воспитания и даже творчества. Найти истинное равновесие между этими двумя полюсами русской жизни своего времени он считает возможным лишь в личном переживании всего происходящего и претворении своего экзистенциального опыта в творчество. При этом в каждый отдельно взятый момент бытия в мире необходимо соблюдать внутреннюю гармонию между внешним и внутренним. Именно это обстоятельство привело Кузмина к переосмыслению опыта своего давнего путешествия в Италию, которое для него навсегда осталось одним из самых дорогих воспоминаний. 11 мая 1902 г. он писал Чичерину: "... я вспоминаю каноника Мори, который поучал меня с наивным бесстыдством, считая себя по крайней мере Макьявелли: "Никогда ничего важного не говорите друзьям, ибо они будут всегда следовать за вами, как легионеры в триумфе Цезаря, и говорить давно забытые и пристыжающие воспоминания". Конечно, это наивно и подло, но какая-то правда в этом есть. И насколько легче людям не столь сильным начинать новую, обновленную жизнь, не волоча за собою старого хлама (хотя ничто не проходит бесследно, но это след в душе для себя, а не факт налицо), уходя совсем в другие места, совсем к другим людям, которые знали бы их только уже обновленными, для которых мое прошлое только общая формула: "Был язычник и грешник – покаялся и обратился", или исповедь с надрывом, а не фактическое, полное красок и изгибов души воспоминание. А за мной целый хвост – мои вещи, и всякому, обозревающему их в совокупности, кажется, что после вчерашнего эллинизма, сегодняшнего домостроя возможно, если не вероятно, что-нибудь новое, мексиканское что ли. И тот переворот, которому ты было поверил и считал во время Царскосельских прогулок большим, чем обращение Thais'ы является пустым, хотя и интересным поворотом калейдоскопа. Это мне не особенно безразлично. А если бы те настоящие люди, которые делают мне радостную честь, считая меня почти своим, которые часто и не подозревают о моих музык<альных> занятиях (кроме крюков), узнали о Вавилонях и Клеопатрах? Конечно, круг, где возможно распространение моих вещей, так далек от другого, но невозможного мало, и это мне безусловно не безразлично. Эти вещи (до посл<едних> 2-х, 3-х лет) нужно прятать или сжигать, как женихи жгут любовные письма к кокоткам. Куда ни пойду – в беду попаду. Сажу ли я у Казакова; живу ли летом у сестры, езжу ли с летними знакомыми по Волге и лесам, занимаюсь ли дома крюками, – я чувствую и впитываю жизнь и поэзию и вижу вздорность музыки — читаю ли Сокальского или слушаю с трепетом Степ<ана> Вас<ильевича> – я охвачен живой струей, но вижу до боли ясно всю искусственность и словесность их

мечтаний о музыке и тцету совместить несовместимое. Вижу ли я место и значение моей музыки, играя ее Верховскому, Сандуленке и (что ж таиться) вам, я чувствую огромную далекость интересов, понятий и идей, так мне кажется все чужеродным, ненужным и ненастоящим (8).

На этом фоне появление "XIII сонетов" должно выглядеть совершенно неожиданным, и Кузмин вынужден был оправдываться перед Чичериным: "Зная, что после "Гиацинта" пошла "горенька", и после "Клада" – "Стршный суд", я без боязни смотрю на это влечение, желая только, чтобы оно было достаточно продолжительно для окончания задуманного" (9).

По всей видимости, ключ к пониманию столь резкого перехода от "русского" к "итальянскому" следует искать в личной жизни Кузмина, о которой он достаточно белго, но определенно сообщает в своеобразном наброске автобиографии до 1905 года, включенном в дневник под названием "Histoire édifiante de mes commencements": "Второе лето <из двух – 1902 и 1903 – проведенных в Васильсурске – Н. Б. > я отчаянно влюбился в некоего мальчика, Алешу Бехли, живших тоже на даче в Василе, Вариных знакомых. Разъехавшись, я в Петербург, он в Москву, мы вели переписку, которая была открыта его отцом, поднявшим скандал, впутавшим в это дело мою сестру и прекратившим, таким образом, это приключение" (10). Напомним, что инициалы А.Б. стоят как посвящение к "XIII сонетам", упоминаются они и в позднейших "Советах", написанных, по всей видимости, в 1904 году (11).

Этот частный эпизод жизни Кузмина, как представляется, может объяснить и появление итальянской темы в интересующих нас сонетах. Описывая свою итальянскую поездку 1897 года, он вспоминал: "Рим меня пьянил; тут я увлекся [прзб] Луиджино, которого увез из Рима с согласия его родителей во Флоренцию, чтобы он потом ехал в Россию в качестве слуги. Я очень стеснялся в деньгах, тратя их без счета. Я был очень весел, и все неоплатоники влияли только тем, что я себя считал чем-то демоническим. Мама в отчаянье обратилась к Чичерину. Тот неожиданно приехал во Флоренцию. Луиджино мне надоел и я охотно дал себя сласти. Юша свел меня с каноником Мог, иезуитом, сначала взявшим меня в свои руки, а потом и переселившим совсем к себе, занявшись моим обращением. Луиджино мы отправили в Рим, все письма диктовал мне Мог" (12). Отчетливо видная параллель между двумя "приключениями" (вспыхнувшая страсть, обретение взаимности, скандал и расставание) выводит на поверхность сильнейшие итальянские впечатления, о которых Кузмин неоднократно писал, как в эпистолярной прозе, так и в стихах, и в прозе художественной.

Но этот же эпизод, на наш взгляд, позволяет более трезво взглянуть и на автобиографическую основу повести "Крылья". Ее констатировали многие, писавшие о "Крыльях" (начиная, по всей видимости, с Чичерина: "Вижу, что есть кое-что автобиографическое (даже с именами!) и кое-что в этом отношении для меня новое..." (13)), но ни разу не был отчетливо поставлен вопрос о природе этой автобиографичности.

Меж тем этот вопрос должен быть принципиально решен, т. к. уже в это время формируются взгляды Кузмина на соотношение действительности и вымысла в творчестве.

Прежде всего при разговоре об этом следует иметь в виду сложную жанровую природу повести. Природа "Крыльев" как философского трактата сегодняшнему читателю очевидна (14), однако, судя по всему, элементы своеобразного "физиологического очерка" не представлялись Кузмину принципиально чуждыми этой природе. Уже после первого чтения "Крыльев" в кругу членов "Вечеров современной музыки" он записывал в дневнике: "Покровский <...> долго говорил о людях вроде Штрупа, что у него есть человека 4 таких знакомых, <...> что он слышал в бане на 5-й линии почти такие же разговоры, как у меня, что на юге, в Одессе, Севастополе смотрят на это очень просто..." (15). И даже издевка прессы, единодушно воспринявшей "Крылья" как произведение только натуралистическое, не были для него ни неожиданностью, ни особенной неприятностью.

Однако отношение к ним как к "физиологическому очерку" должно было оставить у читателя представление о том, что и автобиографическое здесь выражено чрезвычайно сильно. Меж тем, насколько мы можем судить, оно довольно определенно разграничено между различными персонажами повести.

Безусловно, Ваня Смуров, главный герой "Крыльев", до известной степени персонаж автобиографический. Однако в то же время не следует забывать и о том, что события реальной жизни Кузмина ни в коей мере не соответствуют хронологическим реалиям повести. Ваня – гимназист, тогда как поездка Кузмина в Италию состоялась в 1897 году, когда ему было уже 25 лет, а летние месяцы в Васильсурске он проводил в 1902 и 1903 годах, вполне взрослым человеком. Ни о чем подобном в гимназической жизни автора мы не знаем и можем с полной уверенностью говорить о практической невероятности таких происшествий (16)— в то же время определенные автобиографические черты отданы другим персонажам повести.

Так, учитель греческого Даниил Иванович, увозящий Ваню из Васильсурска в Италию, имеет дома скульптурную голову Антиной, "стоящую одиноко, как пенаты этого обиталища" (17). Но в кругу друзей сам Кузмин

имел прозвище "Антиной" и запечатывал свои письма цветным сургучом с отпечатком головы Антиноя на нем. В васьильсурском эпизоде скорее позволительно увидеть за Ваней Смуровым почти неизвестного нам Алешу Бехли, тоже гимназиста, попавшего под влияние человека много старше себя.

Кузмин дарит собственную "Александрийскую песню" одному из гостей Штрупа (С.217), да и самому Штрупу придает некоторые черты своего характера: пристрастие к классической древности, стремление осваивать языки не по словарям, а как бы в живом общении с текстами: "...времени на подготовительное занятие грамматикой нужно очень мало. Нужно только читать, читать и читать. Читать, смотря каждое слово в словаре, пробираясь как сквозь чащу леса, и вы получили бы неиспытанные наслаждения" (С.195). (Судя по письмам к Чичерину, Кузмин именно так осваивал итальянский язык)— даже история банщика Федора, становящегося слугой Штрупа, в определенной степени напоминает историю Кузмина с Луиджино, который должен был поехать с ним в Россию в качестве слуги.

Соответственно, из жизни Смурова убрано принципиально важное для самого Кузмина общение с Мори по профессиональным вопросам. Судя по всему, каноник надеялся, что Кузмин обратится к католицизму и станет тайным иезуитом в России, однако в повести ни о чем подобном речи нет, как и вообще ни о каких религиозных исканиях, очень существенных для молодого Кузмина. Интерес к религии у Вани (впрочем, как и у Штрупа) прежде всего эстетический и полутнографический: "Никого особенно не удивило, что Штруп между прочими увлечениями стал заниматься и русской стариной; что к нему стали ходить то речистые в немецком платье, то старые "от божества" в длиннополых полукафтанах, но одинаково плутоватые торговцы с рукописями, иконами, старинными материалами, поддельным литьем; что он стал интересоваться древним пеннем, читал Смоленского, Разумовского и Металлова, ходить иногда слушать пенне на Николаевскую и, наконец, сам, под руководством какого-то рябого певчего, выучивать крюки. "Мне совершенно был незнаком этот закоулок мирового духа",— повторял Штруп, старавшийся заразить этим увлечением и Ваню, к удивлению, тоже поддавшегося в этом именно направлении" (С.222–223).

В то же время следует отметить, что часть своих заветных мыслей и чувствований Кузмин передает не главным "идеологическим" героям повести, а совсем иным персонажам. Так, явно неприятными и даже зловещими чертами наделен итальянский композитор Уго Орсини: "Орсини сладко улыбался тонким ртом на белом толстеющем лице с черными без блеска глазами, и перстни блестели на его музыкально развитых в связках с коротко обстриженными ногтями пальцах: "Этот Уго похож на отравителя, не правда

ли?" – спрашивал Ваня у своего спутника..." (С.286). В то же время именно в монологе Орсия о своей будущей, греющей работе можно совершенно отчетливо различить мотивы многих стихотворений, которые Кузмин будет писать в двадцатые годы: "Первая картина: серое море, скалы, зовущее вдаль золотистое небо, аргonautы в поисках золотого руна, – все, пугающее в своей новизне и небывалости и где вдруг узнаешь древнейшую любовь и отчаяние. Второе – Прометей, прикованный и наказанный: "Никто не может безнаказанно прозреть тайны природы, не нарушая ее законов, и только отцеубийца и кровосмеситель отгадает загадку Сфинкса!". Является Пазифея, слепая от страсти к быку, ужасная и пророческая: "Я не вижу ни пестроты нестройной жизни, ни стройности вещей сновидений". Все в ужасе. Тогда третье: на блаженных лужайках сцены из "Метаморфоз", где боги принимали всякий вид для любви: падает Икар, падает Фаэтон, Ганимел горюет: "Бедные братья, только я из взлетевших на небо остался там, потому что вас влекла к солнцу гордость и детские игрушки, а меня взяла шумящая любовь, непостижимая смертнм". Цветы, пророчески огромные, огненные, зацветают— птицы и животные ходят попарно и в трепещущем розовом тумане виднеются из индийских "manuels érotiques" 48 образцов человеческих соединений. И все начинает вращаться двойным вращением, каждое в своей сфере, все быстрее и быстрее, пока все очертания не сольются и вся движущаяся масса не оформливается и не замирает в стоящей над сверкающим морем и безлесными, желтыми и под нестерпимым солнцем скалами, огромной лучезарной фигуре Зевса–Диониса–Гелиоса!" (С.320–321).

Пользуясь автобиографическим материалом и вводя его в повествование вполне открыто, Кузмин одновременно решительно его преображает, что заставляет критически относиться к любым попыткам представить этот материал в снятом виде, как материал для биографии Кузмина, без дополнительной проверки в каждом случае.

С данной точки зрения значительный интерес представляет строение сборника "Сети" как книги стихов, где явственно прочитывается сквозной сюжет, одновременно биографический и мистический.

Это построение явилось плодом довольно долгих раздумий и проб. 20 января 1908 г., осведомляясь о судьбе рукописи "Сетей", Кузмин писал Брюсову: "Получили ли Вы в достаточно благополучном виде рукопись "Сетей"? Мне крайне важно Ваше мнение о стихах, неизвестных Вам. Я писал Михаилу Федоровичу <Ликнардопуло - Н. Б.> о возможном сокращении (и желательном, по-моему) "Любви этого лета". Если это не затруднит Вас, я был бы счастлив предоставить Вам это решение, равно как и выбор из 8 стихотворений ("Различные стихотворения"), где я стою исключительно за

сохранение последнего: "При взгляде на весенние цветы". Что можно опустить без потери смысла в "Прерванной повести"? "Мечты о Москве?" "Несчастный день"? "Картонный домик"? (18). Получив ответное письмо, где Брюсов уговаривал его рукопись не сокращать (19), Кузмин предложил другой вариант: "Пусть будет так: выбрасывать из книг я ничего не буду, но вот, что я думаю. Т.к. последние два цикла не очень вяжутся с остальной книгой и т.к. я предполагаю писать еще несколько тесно связанных с этими двумя циклов, не помещать их в "Сетях", а оставить для возможного потом небольшого их издания БюююЮ Досадно, что книга уменьшается, но мне кажутся мои соображения правильными" (20). Как становится ясно из дневника, эти два последних цикла планировалось издать отдельной книгой в "Орах", домашнем издательстве Вяч.Иванова.

При всей случайности возникновения именно такой композиции книги, в итоге она приобрела характер вполне законченный и, более того, если бы два последних цикла были из сборника исключены, сюжет не получил бы своего логического окончания. Правда, даже и в таком виде сборник не получил, как представляется, верной оценки в критике (21), для которой наиболее авторитетным и дающим недвусмысленную ориентацию стал отзыв Брюсова, опубликованный в 1912 году и тем самым как бы подводивший итог: "Изящество – вот пафос поэзии М. Кузмина. <...> Стихи М. Кузмина – поэзия для поэтов. Только зная технику стиха, можно верно оценить всю ее прелесть. И ни к кому не приложимо так, как к М. Кузмину, старое изречение: его стакан не велик, но он пьет из своего стакана" (22). Между тем совершенно очевидно, что книга была построена (если не принимать во внимание завершающий ее цикл "Александрійских песен", не входящих в лирический сюжет) как трилогия воплощения истинной любви, открыто ассоциирующейся в третьей части книги с любовью божественной, в любовь земную и стремящуюся к плотскому завершению, но несущую в себе все качества мистической и небесной.

Мы не исключаем, что сам Кузмин мог бы воспротивиться такому суждению о своей книге. 30 мая 1907 г. он писал Брюсову: "Вы не можете представить себе, сколько радости принесли мне Ваши добрые слова теперь, когда я подвергаюсь нападкам со всех сторон, даже от людей, которых истинно хотел бы любить. По рассказам друзей, вернувшихся из Парижа (23), Мережковские даже причислили меня к мистическим анархистам, причем в утешение оставили мне общество таковых же: Городецкого, Потемкина и Ауслендера. Сам Вячеслав Иванов, беря мою "Комедию о Евдокии" в "Оры", смотрит на нее как на опыт воссоздания мистерии "всенародного действия", от чего я сознательно отрекаюсь, видя в ней, если только она выражает, что я

хочу, трогательную, фривольную и манерную повесть о святой через ХУШ в." (24). После таких протестов, внешне кажущихся очень искренними, не очень хочется искать в произведениях Кузмина что-либо за пределами той сферы, которую он сам им отводит. Однако следует принять во внимание как полемический контекст письма (Кузмин расчетливо играл на очевидном для него разноречии Брюсова и Вяч. Иванова в полемике о "мистическом анархизме"), так и его общее нежелание в какой бы то ни было степени ассоциироваться с литературными группировками, пусть даже его произведения демонстрируют внутреннее тяготение к тем или иным принципам, прокламировавшимися символистами, акмеистами, футуристами или иными поэтическими объединениями (25).

Если беспристрастно взглянуть в сквозную тему сборника "Сети", то увидим, что первую часть в нем составляют "Любовь этого лета" и "Прерванная повесть" – циклы о любви призрачной, обманчивой, неподлинной, то оборачивающейся внешним горением плотской страсти при отсутствии какого бы то ни было духовного содержания (лишь иногда привносимого извне), то завершающейся изменой, причем изменой самой страшной, связанной с окончательным уходом в другую сферу притяжений. Вторая часть, которую составляют "Ракеты", "Обманщик обманувшийся" и "Радостный путник", посвящена возрождению надежды на будущее, возникающее в процессе жизни, а не предначертанное заранее:

Ты – читатель своей жизни, не писец,
Неизвестен тебе повести конец.

И, наконец, третья часть, даже лексически ориентированная на Писание, открыто провидит в жизни высший смысл, придаваемой "Мудрой встречей" с "Вождатым", который несет в себе одновременно черты и обыкновенного земного человека, и небесного воина в блестящих годах (наиболее явно ассоциирующегося со святым Кузмина – архангелом Михаилом, водителем Божьих ратей) (26).

Автобиографические подтексты первой части очевидны, и Кузмин не думал скрывать их от друзей, да и от многих читателей также. "Любовь этого лета" посвящена отношениям с ничем не примечательным молодым человеком Павликом Масловым, и друзья Кузмина того времени легко проецировали эти стихи непосредственно на реальность. Характерный пример – письмо В.Ф.Нувеля от 1 августа 1906 г.: "...третьего дня видел его <Маслова – Н. Б.> в Тавриде <т. е. в Таврическом саду – Н. Б.>. К сожалению, я не мог долго беседовать с н-м, т.к. я был не один, но могу сказать, что он такой же,

как и прежде. И нос Пьеро, и лукавые глаза, и сочный рот – все на месте (остального я не рассматривал) <...> Где же та легкость жизни, которую Вы постоянно отстаивали? Неужели она может привести к таким роковым последствиям? Тогда все рухнет, и Вы изменили "цветам веселой земли". И нос Пьеро, и Мариво, и Свадьба Фигаро – все это только временно отнято у Вас, и надо разлюбить их окончательно, чтоб потерять надежду увидеть их вновь и скоро" (27). Цитаты из наиболее ранних стихов "Любви этого лета", написанных еще в Петербурге, до отъезда в Васильсурск, в тексте письма совершенно очевидны. Столь же очевиден был и автобиографический подтекст "Прерванной повести", тем более, что она впервые была опубликована в альманахе "Белые ночи" вместе с еще более откровенной в этом отношении повестью "Картонный домик".

Однако и последняя, третья часть "Сетей", наиболее возвышенная и предназначенная для высокого завершения сборника, также была основана на откровенном автобиографизме.

1 октября 1907 г. Кузмин записывает в дневнике: "Зашел к Вяч. Ив. <Иванову>, там эта баба Минцлова водворилась. Вяч. томеи, грустен, но не убит, по-моему. Беседовали". Анна Рудольфовна Минцлова появилась в жизни семьи Ивановых в конце 1906 или самом начале 1907 года и быстро заняла место доверенного человека, которому становились известны все самые интимные тайны семьи. После смерти Л. Д. Зиновьевой–Аннибал Минцлова, убежденная в собственной оккультной силе, начала решительную атаку на Иванова, пытаясь подчинить его своей воле. Отношения Иванова с Минцловой – особая глава его биографии (28), но существенно отметить, что и для Кузмина эта мистическая связь не прошла бесследно.

Сколько мы можем судить по дневниковым записям Кузмина, он довольно скептически относился ко всякого рода теософическим, оккультным, масонским и тому подобным концепциям. Однако личность Минцловой, связавшись с его собственными переживаниями этого времени, произвела на него очень сильное впечатление.

В марте 1907 г. Кузмин познакомился с приятелем М. Л. Гофмана по юнкерскому училищу Виктором Александровичем Наумовым и страстно в него влюбился. Однако бесконечные попытки сближения не приносили успеха – Наумов не выражал особого желания превращать знакомство в интимные отношения. И тогда Кузмин прибег к мистике.

Способствовала этому атмосфера, создававшаяся на "башне" Иванова после смерти его жены. Иванов не только вслушивался в советы Минцловой, но и вошел в тесный контакт с поглощенным всякого рода мистическими учениями Б. А. Леманом, стал культивировать различные формы медитации,

которые завершились визионерством и создавали эффект полного вселения души Зиновьевой–Аннибал в его земное тело. И для весьма близкого к нему в это время Кузмина это увлечение также не прошло даром.

Вот несколько характерных записей из его дневника, относящихся к концу 1907 и началу 1908 года: "Пришел Леман, говорил поразительные вещи по числам, неясные мне самому. Дней через 14 начнет выяснять<ся> В. А. <Наумов – Н. Б.>, через месяц все будет крепко стоять, в апреле–мае огромный свет и счастье, утром ясное пробуждение. Очень меня успокоил. <...> Да, Леман советует не видаться дней 10, иначе может замедлиться, но это очень трудно" (23 декабря); "Пришел Леман с предсказаниями. Я будто в сказке или романе. Не портит ли он нам?" (29 декабря).

И в этой обстановке у Кузмина начинаются довольно регулярные видения, подробно описанные в дневнике: 29 декабря такое видение зафиксировано впервые: "Днем видел ангела в золот<ом> коричневом плаще и золот<ых> латах, с лицом Виктора и м<ожет> б<ыть> князя Жоржа (29). Он стоял у окна, когда я вышел от дев (30). Длилось это яснейшее видение сун<д> 8". 28 января Кузмин записывает, что начинаются медитации, и тут же после этого видения возобновляются с еще большей отчетливостью и регулярностью. Так, 16 февраля следует запись: "Анна Руд. <Минцлова – Н.Б.>, поговоривши, повела меня в свою комнату и велевши отрешиться от окружающего, устремиться к одному, попробовать подняться, уйти, сама обняла меня в большом порыве. Холод и трепет— сквозь густую пелену я увидел Виктора без мешка на голове, руки на одеяле, румяного, будто спящего. Вернувшись, я долго видел меч, мой меч, и обрывки пелен".

Читателю, хорошо помнящему стихи Кузмина, многое должно быть в этих записях знакомо. Вожатый в виде ангела, облаченного в латы, с меняющимся лицом – то Наумова, то князя Жоржа, то самого Кузмина (и тогда этот ангел отождествляется с архангелом Михаилом, вооруженным мечом) – все это сквозные символы третьей части "Сетей". Некоторые стихотворения этой серии вообще оказывается невозможно понять вне дневниковых записей, настолько их символика необъятно широка и суживается лишь при подстановке внетекстовой реальности. Таково, например, второе стихотворение цикла "Струи":

Истекай, о сердце, истекай!

Расцветай, о роза, расцветай!

Сердце, розой пьяное, трепещет.

От любви сгораю, от любви;

Не зови, о милый, не зови:

Из-за розы меч грозящий блещет.

Однако при обращении к дневнику смысл стихотворения становится почти очевидным: "Днем ясно видел прозрачные 2 розы и будто из сердца у меня поток крови на пол" (7 февраля). И днем позже: "Болит грудь, откуда шла кровь".

Но наиболее очевидный ключ ко всем этим стихотворениям дает описание видения, случившегося с Кузминым 31 января 1908 года: "В большой комнате, вмещающей человек 50, много людей, в розовых платьях, но неясных и неузнаваемых по лицам – туманный сонм. На кресле, спинкою к единствен <ному> окну, где виделось прозрачно-синее ночное небо, сидит ясно видимая Л<идия> Дм <имтриевна> Зиновьева-Аннибал в уборе и платье византийских императриц, лоб, уши и часть щек, и горло закрыты тяжелым золотым шитьем; сидит неподвижно, но с открытыми живыми глазами и живыми красками лица, хотя известно, что она – ушедшая. Перед креслом пустое пространство, выходящее на которое становятся ясно видными, смутный, колеблющийся сонм людей по сторонам. Известно, что кто-то должен казнить. На ясное место из толпы быстро выходит Виктор (Наумов. – Н. Б.) в мундире с тесаком у пояса. Голос Вячеслава из толпы: "Не трогайте ладана, не Вы должны это делать". Л. Дм., не двигаясь, громко: "Оставь, Вячеслав, это все равно". Тут кусок ладана, около которого положены небольшие нож и молоток, сам падает на пол и рассыпается золотыми опилками, в которых – несколько золотых колосьев. Наумов подымает не горевшую и без ладана кадильницу, из которой вдруг струится клубами дым, наполнивший облаками весь покой, и сильный запах ладана. Вячеслав же, выйдя на середину, горстями берет золотой песок и колосья, а Л. Дм. подымается на креслах, причем оказывается такой огромной, что скрывает все окно и всех превосходит ростом. Все время густой розовый сумрак. Проснулся я, еще долго и ясно слыша запах ладана, все время медитации и потом".

Из этого отрывка становится ясно, что цикл "Мудрая встреча" посвящен Вяч. Иванову не только "так как ему особенно нравится" (31), но и по самой прямой связи Кузмина с мыслями, обуревавшими Иванова в эти тяжелые для него месяцы. Любовь, смерть и воскресение в новой, божественной любви, – вот основное содержание трех циклов, объединенных в третьей части сборника "Сети", и тем самым завершение сквозного сюжета всей этой книги, причем все это теснейшим образом оказывается связанным с двумя автобиографическими подтекстами: любовь к В. Наумову и сопереживание

состоянию Вяч. Иванова после смерти жены с его мистическим воскресением в новую, совсем иную жизнь.

Таким образом, автобиографизм в различных его преломлениях пронизывает всю первую книгу стихов Кузмина, составляя ту психологическую основу, которая позволяет ей держаться как целостному произведению искусства, не распадаясь на отдельные фрагменты. Но значимым является то, что эта автобиографичность в разных частях книги различна: от почти полной открытости в первой, через разрозненность и несводимость к единой основе во второй, к возвышенно сублимированной третьей, которая обыкновенным читателем, не погруженным в круг переживаний Кузмина—человека, воспринимается как сугубо отрешенная от действительности. Следовательно, и само понятие автобиографизма, и его конкретные преломления все время трансформируются в творческом сознании Кузмина, приобретая те или иные обертоны в зависимости от внутреннего задания автора и той функции, которую должны выполнять отдельные стихотворения или их группы в структуре всего сборника.

Как нам представляется, анализ "XIII сонетов", повести "Крылья" и сборника стихов "Сети" показывает, что пресловутая автобиографичность творчества Кузмина является мифом, соотношение которого с действительностью требует пристального анализа в каждом конкретном случае, что может быть подтверждено и разборами других его произведений, к чему мы намерены обратиться в следующей статье.

Я принадлежу к тем исследователям, которые попали в круг Тартуского университета поздно, лишь в 1985 году. И я никогда не забуду, что Зара Григорьевна Минц была тем человеком, от которого я услышал едва ли не первое в своей жизни научное ободрение. Наше знакомство началось с доклада, в значительной степени посвященного Кузмину, и кто мог тогда подумать, что другую работу о том же поэте придется печатать в сборнике ее⁶ памяти...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. "Не забыта и Паллчда...": Из воспоминаний графа Б. О. Берга / Публ. Р. Д. Тименчика // Русская мысль. 1990. 2 ноября. Литературное приложение № 11 к № 3852. С.Х1.

2. ГПБ. Ф. 1030. № 54. Л. 29.

3. Там же. Л. 14.

4. При публикации в сборнике "Осенние озера" и отдельными нотными изданиями даты написания были намеренно опущены.

5. Частично опубликован (с нотами) под названием "С Волги" в 1915 г., частично сохранился в архиве Кузмина в ГПБ:

6. Речь идет о поездке Мережковских ко "граду Китежу". См.: Гиппиус З. Н. Светлое озеро: Дневники // Новый путь. – 1904. – № 1–2.

7. ГПБ. Ф. 1030. № 22. Л. 31 об. – 32 об.

8. Там же. Л. 14 – 15 об. Казаков – владелец лавки, где продавались старообрядческие иконы и книги. Степан Васильевич Смоленский (1848 – 1909) – исследователь и популяризатор русского церковного пения, с которым Кузмин консультировался. Сокальский Петр Петрович (1832–1887) – автор книги "Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки" (Харьков, 1888).

9. ГПБ. Ф. 1030. № 54. Л. 29.

10. Шумихин С. В. Дневник Михаила Кузмина: архивная предыстория // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. – Л., 1990. – С.153— три письма А. Бехли к Кузмину хранятся в ЦГАЛИ С.–Петербурга (Ф. 437. Оп. 1. Ед.хр. 13— даты: 15 октября, 1 ноября и 8 декабря 1903 г— первое написано из Нижнего Новгорода, второе и третье – из Москвы).

11. Под загл. "17 сонетов" опубликованы: Кузмин Михаил. Собрание стихов. – München, 1977. – Т. III. – С. 434–441. Автографы – в записной книжке 1904–1905 гг. (ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед.хр. 10).

12. Шумихин С.В. Цит. соч. – С. 152.

13. ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед.хр. 432. Л. 197. Дата – 23 декабря 1906 г.

14. См.: Шмаков Г. Блок и Кузмин // Блоковский сборник. – Тарту, 1972. – Вып.2. – С. 351–353; Malmstad J.E. Mikhail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times // Кузмин Михаил. Собрание стихов. Т. III. С. 84–88; Gillis Donald C. The Platonic Theme in Kuzmin's "Wings" // Slavic and East European Journal. 1978. Vol. 22. N 3; Харер Клаус. "Крылья" М. А. Кузмина как пример "прекрасной ясности" // Михаил Кузмин и русская культура XX века. – С. 37–38.

15. Запись от 10 октября 1905 г. Дневниковые записи Кузмина цитируются по текстам, подготовленным нами и С. В. Шумихиным к печати.

16. Так, например, Кузмин описывает: "Тут я в первый раз имел связь, с учеником старше меня, он был высокий, полунемец, с глазами почти бельми, так они были светлы, невинными и развратными, белокурый" (Шумихин С. В. Цит.соч. – С.149), что никак не походит на возвышенные попытки Смурова обрести крылья.

17. Кузмин М. Первая книга рассказов. – М., 1910. – С. 210. Далее страницы указаны в тексте.

18. ГБЛ. Ф. 386. Карт. 91. Ед.хр. 13. Л. 4–4 об.

19. См.: Cheron G. Letters of V. Ja. Brjusov to M. A. Kuzmin. // Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1981. Bd. 7. S. 74.

20. ГБЛ. Ф. 386. Карт. 91. Ед.хр. 13. Л. 5.

21. Обзор откликов см. в комментариях А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика к кн.: Кузмин М. Избранные произведения. – Л., 1990. – С.500–502.

22. Брюсов Валерий. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. – М., 1990. – С.379.

23. Имеется в виду В. Ф. Нувель. См. его письмо из Парижа от 8 мая 1907 г. // ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед.хр. 319. Л. 11 об.

24. ГБЛ. Ф. 386. Карт. 91. Ед.хр. 12. Л. 7–8.

25. Довольно убедительный анализ "Комедии о Алексее человеке Божиим", написанной одновременно с "Комедией о Евдокии из Геліополя", см.: Хорват Евгений. Вокруг десяти реплик "Комедии о Алексее человеке Божиим" М. Кузмина // Стрелец. – 1984. – № 11. – С. 37–39.

26. Анализ третьей части см.: Гаспаров М. Л. Тезаурус формальный и функциональный (М. Кузмин, "Сети", часть третья) // Проблемы структурной лингвистики 1984. – М., 1988.

27. ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед.хр. 319. Л. 8–9.

28. Отчасти она отражена в работе: Carlson Maria. Ivanov - Bely - Minclova: the Mystical Triangle // Cultura e Memoria. [Pavia], 1988.

29. Князь Жорж – любовник Кузмина, с которым он путешествовал в 1895 г. в Египет. На обратном пути он скончался в Вене от сердечного приступа, что произвело на Кузмина сильнейшее впечатление.

30. Девы – ученицы художественной школы Званцевой, находившейся в том же доме, что и "башня" Вяч. Иванова. В квартире Званцевой Кузмин некоторое время жил.

31. Письмо Кузмина к В. В. Руслову от 6 февраля 1908 г. // ИМЛИ. Ф. 192. Оп. 1. Ед.хр. 20. Л. 6.

ЗАГАДКА ОДНОГО ПРЕДИСЛОВИЯ А. М. РЕМИЗОВА

С. Н. ДОЦЕНКО

Когда–нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду –
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет...

(А. Пушкин. Борис Годунов)

Торговали лимонарь рукописный, да
дорого запросили, так только в руках
повертел.

(Из письма Ремизова А. Блоку, 1912 г.)

В 1912 году вышел в свет VII том "Сочинений" А. Ремизова, состоявший из литературных обработок апокрифических легенд – "отреченных повестей". Сам автор озаглавил его: "Лимонарь. Луг духовный" (под таким же "титлом" несколько повестей были напечатаны отдельной книжечкой в 1907 г.). Новое издание "Лимонаря" включало уже 23 повести и также сопровождалось пространными примечаниями с указанием "прототекстов" и объяснением отдельных сюжетов и мотивов. Значительная часть новых текстов представляла собой обработки легенд и сказок из сборника Н. Е. Ончукова "Северные сказки" (СПб., 1909), т.е. была написана в 1908–1911 гг. Новый "Лимонарь" открывался следующим предисловием автора:

"Проводя дни мои у некоего старца в научении, однажды ночью в смятении души моей я зажег свечу и раскрыл книгу, забытую у меня старцем – наставником моим. Обращая ветхие листы, исписанные полууставом, я стал читать. И звезды ушли вместе с тьмою ночи, заря занялась, а я за книгою не слышал, как у Спаса Пречистого отзвонили к заутрене. С благословения старца – наставника моего, я расскажу вам из этой чудной книги, писанной полууставом, слово, притчу, повесть и сказание" (1).

Во–первых, сразу бросается в глаза несоответствие декларированного в предисловии и фактически имеющего место (что отражено и в примечаниях): "чудной книги", якобы включавшей вошедшие в "Лимонарь" повести, никогда не существовало. Нетрудно заметить, что Ремизов в основном использовал источники, уже опубликованные в сборниках и исследованиях по фольклору и

древнерусской книжной словесности (А. А. фанасьева, Н. Ончукова, А. Веселовского, Н. Тихонравова, И. Порфирьева, П. Безсонова и др.). К рукописному сборнику восходят только повести "Властелин", "Притча Златоустова" и "Злоубийца", что оговаривает сам автор. Речь идет о рукописном сборнике XVII века, подаренном Ремизову "казанским книжочием" Н. Н. Моисеенко (2). Видимо, именно о нем писал Ремизов И. А. Рязановскому 3 сентября 1909 г.: "В Казани у одного знакомого в библиотеке нашел сборник рукописный. Сборник заключает в себе слова Иоанна Златоустого, слово Андрея Юродивого, Никодимово Евангелие, Поучение Афанасия Александрийского и, наконец, то, что меня наиболее заинтересовало – "Слово о некоем властелине зле" (прилагаю при сем это "слово")" (3). В том же письме Ремизов сообщал: "Мне хотелось бы это "слово" пересказать и поместить в мой "Лимонарь" " (4).

Возникает вопрос: был ли в действительности "старец", а если был, то кто он? На него можно ответить вполне определенно.

В 1907 г. Ремизов познакомился с И. А. Рязановским, "костромским книжником и ученым археологом", к которому до конца жизни сохранил чувство огромной благодарности и признательности. Ремизов часто называл Рязановского "старцем", тем самым подчеркивая свое преклонение перед знатоком древнерусской письменности и археологии. В письмах к Рязановскому Ремизов часто советуется по поводу тех или иных апокрифов, летописей, повестей и сказаний; просит сделать списки с интересующих его рукописей, наводит библиографические справки, делится замыслами и планами (в том числе – в связи с работой над 2-м изданием "Лимонаря"). 3 сентября 1909 г. он пишет: "'Христова Крестника" я попробовал изобразить, напечатан он в пасхальном № "Речи". Для "Лимонаря" мне хотелось бы его дополнить, и для примечаний знать тексты. Тоже прошу вас, сообщите их мне" (5). "Действо о Георгия написал, но всякие подробности буду делать у Вас. Но июнь месяц к Вам приеду в Кострому" (6 марта 1911 г.) (6). "Сейчас меня интересует Морольф. Где я мог бы прочитать масляничное представление о Соломоне и Морольфе, игру о пръ Соломоне? Есть у меня одна затея, о которой расскажу Вам" (27 июля/9 августа 1911 г.) (7). "Хочется мне еще, сидя у Вас, начать некую повесть от словес Иоанна блудборца" (1/14 июля 1912) (8). "Писал я вам и еще пишу, сделайте милость, спишите мне из пролога Вашего об Аврамии Ростовском 29 окт." (20 августа 1914 г.) (9). С аналогичными просьбами Ремизов обращался к Рязановскому и в дальнейшем. Указаниями и советами Рязановского Ремизов пользовался и при написании цикла патериковых легенд "Бисер малый". В подзаголовке цикла прямо значилось: "От словес Дебренского старца" – именно так Рязановский

подписывал свои письма Ремизову, а в примечании Ремизов уточнял: "Для сочинения пользовался я рукописным коломенским прологом XVI в. и Лицевым рукописным подлинником с.Урени, Варнавинского у. Костромской губ. – из собр. И. А. Рязановского" (10).

Позднее, в книге воспоминаний "Подстриженными глазами" (гл. "Книжник"), Ремизов будет писать:

"Мне посчастливилось неделю провести на его костромской родине <...> За неделю среди книжных сокровищ я не то что выкупался, а, прямо сказать, выварился в книгах. В эти незабываемые дни не могло быть и речи заснуть. Сам бессонный хозяин подымал меня ни свет, ни заря, да и среди ночи, вдруг вспомнив о каком-нибудь замечательном первом издании или рукописной, мне очень полезной книге, он входил ко мне со свечой по-ночному в халате с уцепившимися и висевшими на концах пояса котятками, от которых он отбивался, но не руками, занятыми книгой и свечой а своим костромским окликом с торжественным "о". Уткнувшись в книгу и уже забыв обо мне, он вычитывал восхищавшие его строки или, оглядывая книгу через двойные очки, принимался рассказывать историю ее, припоминая мелочи покупки и о собственнике-предшественнике и тоже книжнике. За семь дней и семь ночей я узнал о книге не как о библиотечном явлении, но о книге в ее сущности, о книге в "себе самой", и понял, что такое книжник в царстве своих книг" (11).

Воспоминания Ремизова, как кажется, проливают некоторый свет на биографический подтекст предисловия к "Лимонарию". Обращает на себя внимание ряд совпадающих мотивов: бессонные дни и ночи, чтение книг и древних рукописных сборников, свеча. Следовательно, в "неком старце" предисловия должно видеть И. А. Рязановского. А дни, проведенные "в научении" – время пребывания Ремизова в Костроме. Эта более чем правдоподобная версия подтверждается письмом Ремизова Рязановскому от 3 сентября 1909 г.: "Собирался к Вам в Кострому поучиться <разр. моя – С. Д.> у Вас" (12). Остается уточнить, когда же Ремизов был у Рязановского в Костроме. Судя по письмам, он собирался приехать туда еще в 1909 г. Но ни в 1909, ни в следующие два года поездка по разным причинам не состоялась. С начала лета 1912 г. Ремизов снова неоднократно сообщает Рязановскому о намерении посетить его в Костроме. Так, 3 июля 1912 г. он пишет: "Дорогой Иван Александрович! Только что вернулся в Петербург и "Додона" нашел у себя с письмом Вашим. Числа 7-ого хотел бы к Вам выехать в Кострому, боюсь, дома ли Вы? Известите меня по получении письма сего, может, телеграфируйте. Привезу и "Додона". Хочу в Костроме воздухом – духом русским подышать" (13). На этот раз намерение Ремизова осуществилось.

Как указывает сам Ремизов, он прибыл в Костроме с 10 по 20 августа

1912 г. (14). Казалось бы, предисловие написано по свежим следам в связи с посещением Рязановского, но, как это ни странно, дело обстоит иначе. Предисловие было написано ... еще до поездки Ремизова в Кострому. VII-ой том вышел в свет в конце февраля-начале марта 1912 г., а в Костроме Ремизов бывал только в августе! Описанная в предисловии картина не является отголоском действительного события, а вымышлена автором до того, как имела место. Ремизов идет не от факта к образу, а наоборот: вначале он моделирует ситуацию (Рязановский – "старец", учитель, наставник, а Ремизов – ученик, находящийся "в научении"), и затем уже она обрастает бытовыми реалиями (ср. хотя бы такую деталь, как котята, повисшие на поясе хозяина – их придумать было бы затруднительно; хотя Ремизов был способен на любые мистификации, все-таки многие факты в его автобиографической прозе кажутся достоверными). В данном случае поздний "мемуар" есть не только описание реального события ("факта"), но и реализация изначально заданного "сценария". Достоверность воспоминаний не безусловна, ибо они тоже создаются с оглядкой на предисловие. Другими словами, предисловие – идеальная модель, под которую подгоняется действительное событие (посещение Рязановского) и его последующее осмысление и последующая интерпретация (воспоминание). Об этом говорит и такая деталь, как несовпадение реального срока пребывания Ремизова в Костроме (10 дней) и указанного в воспоминаниях ("семь дней и семь ночей"). Можно было бы это разночтение списать на счет забывчивости мемуариста. Но для Ремизова ошибка памяти – не дефект, а конструктивный принцип воспоминаний, согласно которому отклонение от истины факта есть скорее приближение к ней. Ремизов конструирует свою "автобиографию", а точнее – "мифологизирует". В этом смысле число "семь", конечно, более "мифологично" (а значит – более истинно).

Переплетение вымысла и фактов – обычное явление в автобиографической прозе Ремизова, отвергающей хронологию и вообще привычную "логику". Не случайно подзаголовок книги "Подстриженными глазами" – "Книга узлов и закрут памяти". В ней нет хронологической и логической последовательности различных событий его жизни, зато намеренно перепутаны "концы" и "начала":

"Узлы памяти человеческой можно проследить до бесконечности. Темы и образы больших писателей – яркий пример уходящей в бездонность памяти <...> Узлы сопровождают человека на путях жизни: вдруг вспомнишь или вдруг приснится: в снах ведь не одна путаница жизни, не только откровение или погодные незнамена, но и глубокие, из глубы выходящие, воспоминания. Написать книгу "узлов и закрут", значит написать больше, чем свою жизнь,

датированную метрическим годом рождения, и такая книга будет о том, "чего не могу позабывать" (15). Пользуясь определением автора, можно сказать: перед нами – типичная "закрута памяти", понятая как художественный принцип. В результате "факт", реальное событие логически и хронологически есть следствие некоторого про-образа, созданного мыслью Ремизова. Впрочем, кардинально меняется само понятие "факт". Это не то, что было, а то, что могло быть или что должно было произойти. Поэтому тема предопределенности судьбы человека и всего происходящего с ним – ключевая в творчестве Ремизова. Встреча с Рязановским – судьба. И это то событие, которое должно было произойти рано или поздно и от воли Ремизова не зависит. Естественно, его можно предсказать, предугадать. Отметим, что в восприятии Рязановского Ремизовым сильны мотивы провиденциальности: "Образ Ивана Егорыча Забелина ожил и как бы продолжается в костромском книжнике и ученом археологе Иване Александровиче Рязановском, встреча с которым также неизгладима, а чувство мое признательно и благодарно" (16). Иными словами, и И. Е. Забелин, московский историк и археолог (17), и "костромской книжник" И. А. Рязановский – оба были реальным воплощением образа учителя и наставника, сыгравшего важную роль в жизни Ремизова.

В Рязановском Ремизов видел прежде всего "книжника", продолжателя традиций древнерусских книгописцев с их особенным отношением к книге. И себя Ремизов также причисляет к книгописцам, сочиняя легенду ("историческую сказку"): "Я, московский рядовой книгописец, имя мое в писцах не громко, я простой человек, не "Еркул", как все мы величали Ивана Александровича Рязановского, костромского книгописца и грамматика. "Еркул" один из всех нас писал павьим пером и был, как говорилось, "так хитер в Божественных книгах, что никто не смел перед ним от книг глаголити", а уж как букву ставит, заплетет и выведет – Филаретовское евангелие, наша московская гордость, его рук дело" (18). Перенося себя и Рязановского в Москву XVI века, Ремизов мыслит себя не иначе как писцом. "Переписывал я на заказ, да и так, для души "Люцидарий", две книги жидовствующих: "Аристотелевы врата" (Тайная тайных) и "Логикку" Моисея Маймониды; индейскую повесть на языке зверей и птиц: "Стефанит и Ихнелат", "Трепетник" neroграмматика Гермеса и Меланпода Александрийского, Громник, Колядник, Мартолог, Царевыносудцы, Ухозвон, Мысленик, Естественник (Физиолог), Звездосказание, Метания – приметы, гаданья и апокрифы" (19). Ремизовская игра – не просто причуда, несколько курьезная. В ней – обоснование авторской позиции, так как книгописцем осознавал себя Ремизов и в XX веке. Или, по крайней мере, продолжателем и

хранителем забытой традиции: "В сказках я продолжал традицию сказочников, а в письме – книгописцев <разр. моя – С. Д>" (20). В этой позиции – ключ к пониманию метода работы Ремизова над апокрифами и другими средневековыми источниками. Он не просто заимствует, не просто пересказывает и стилизует, но и воспроизводит процесс работы древнерусского книгописца над книгой. Об этом он рассказывал своей собеседнице – Н. Кодрянской: "Я работал так: сначала изучение истории. Мне история дает толчок на воспоминание. Раньше переписал народную сказку о Бове (изд. Шаркова). Потом я нарисовал картинки к Бовё. Потом взял исследование А. Н. Веселовского о Бове и редакции – итальянская, французская, английская и русская XVI в. Это как веки. Я прочитал также много вариантов, так вышел Бова – повесть. Точно так же я работал над "Саввой Грудцыным", "Соломонией" и "Мелюзиной". Прежде нарисую – потом напишу" (21). Обращает на себя внимание: "раньше переписал" ... С точки зрения здравого смысла этап переписывания прототекста кажется совершенно напрасным и даже бессмысленным, лишней тратой времени и сил. Но для Ремизова в этом переписывании заключался особый смысл. Он не только вживался в образ книжника – переписчика древних рукописей. Переписывание, начавшись с увлечения каллиграфией, становится культурно значимым жестом, без которого немислимо творчество, ориентированное на средневековые каноны. Ремизов не только воспроизводит содержание древних рукописей, но по возможности – их формальные черты. Полуустав или старинные прописи из формальных элементов превращаются в элементы содержательные, ценные сами по себе. Этот аспект ремизовского письма пронизательно подметил художник Ю. Анненков: "... Почерк его, бравший корни из древнеславянского буквенного сплета, превращался в каллиграфическую симфонию углов, закорючек и росчерков, которыми порой можно было любоваться, даже и не вникая в то, что там было написано" (22).

В условиях господства печатной культуры обращение Ремизова к рукописной традиции повышает семантичность этого жеста. Своими рукописями, своей каллиграфией, используемой также в письмах, документах, деловых записках, Ремизов восполняет недостаток культуры рукописной (23). Примечательно, что он считает нужным переписывать и уже напечатанные свои произведения, причем не только для друзей и знакомых (в подарок), но и для себя. Тем самым он возвращает печатную книгу в ее первоначальное и более естественное состояние, форму бытия: рукопись.

"В это время я трудился над перепиской моей повести: на больших листах полуустав с красными и голубыми заглавными буквами..." (24) вспоминал Ремизов о работе над повестью "Что есть табак" (1906). Причем переписывал

он книгу уже напечатанную. Ремизов, по его же словам, в детстве испытывал "какой-то непонятный страх перед печатным словом" (25). В дальнейшем этот мотив, эксплицирующий противопоставление рукописной и печатной книги (а шире – культуры), получит развитие в одной из придуманных им "исторических сказок": "При первопечатнике Иване Федорове я был писцом, и под грозой печатного слова в отчаянии подожг типографию на Никольской, "Печатный двор"..." (26). Печатный станок для Ремизова означает конец древней рукописной культуры: "как пришел Гостунский дьякон и литыми литерами расплющил мое живое воронье перо, и нашему рукописному искусству крышка" (27). Рукопись для Ремизова – не промежуточный этап в движении от замысла к печатному тексту, а единственный полноценный способ бытия книги. Поэтому он и хочет превратить печатную книгу в рукописную, или, по крайней мере, придать ей рукописный колорит. Так, например, апокриф "Пляс Иродиады" (Берлин, 1922) напечатан шрифтом, стилизованным под скоропись Ремизова, к тому же без пагинации, что более свойственно книге не печатной, а рукописной. И хотя в результате получилась все-таки "печатная" книга, само намерение знаменательно. С желанием восстановить рукописный облик книги связано и жанровое определение повести: "свиток" (явление, органически присущее рукописной культуре с традицией "плетения словес"). Отсюда и любимые Ремизовым: "росчерк и завитушка". Интересно и другое. Глубоко осознанная Ремизовым позиция книгописца предписывала соблюдение правил литературного этикета. Этикет же предполагал обращение переписчика к авторитету духовного наставника, "повелением и благословением" которого книга создается. Это – общее место предисловий (и послесловий) многих рукописных сборников XVI века, столь любимого Ремизовым. Переписчик одного из сборников собрания Волоколамского монастыря уведомлял: "В лето 7044-го съвръшися книга сия съборник повелением и благословением господина отца нашего игумена Нифонта..." (28). То же – в предисловии к "Житию Иосифа Волоцкого" первой половины XVI в.: "И о сем тръпети ми не могушу, известих сия великому святителю пресвященному Макарию митрополиту всея Руси— он же повеле ми и благослови. Аз же грешный <...> дерзнух по благословению и по повелению великаго святителя мало нечто изъявити..." (29). В заключении к "Житию Михаила Клопского" книгописец также ссылается на авторитет архиепископа Макария: "К сему блаженному прияхдох аз благословение приати. Он же повеле ми писати повесть о житии свягаго и сего и чудотворца Михайла" (30). Следование литературному этикету переписчиков XVI века в предисловии Ремизова очевидно, ибо он использует ту же этикетную формулу: "С благословения старца – наставника моего, я расскажу вам из этой чудной

книги..." В том, что Ремизов хорошо знал эту традицию предисловий и послесловий, сомневаться не приходится. Причем знал с раннего детства: "... Жития из Макарьевских четий—миней,— вот моя первая грамота и наука после сказок, росказней, докук и балагурья" (31). В соответствии со средневековой книжной традицией, не знавшей "авторского права", Ремизов и выступает в роли переписчика, "редактора" книги, а не "автора" в современном понимании. Возможно, именно в связи с этим находится нередко высказываемое Ремизовым сомнение в праве называться писателем (ср.: "долго не мог принять я имени "писатель"" (32)), вплоть до отказа от этого звания вообще (особенно после случая обвинения в плагиате в 1909 г.): "Писали в московских газетах, не помню, не то в "Русском листке", не то в "Раннем утре", чтобы "вычеркнуть меня из писателей" — чудаки! Да у меня тогда и претензии этой ну нисколько не было — какой я там писатель!" (33).

В книге воспоминаний "Иверен" он скажет еще категоричнее: "А никогда я не собирался "поступать" в писатели" (34). Отношение Ремизова к понятию "писатель", к самому писательскому труду восходит к средневековой книжной традиции. Последняя объясняет и другую черту ремизовского творчества: многофункциональность текста. А именно — возможность его включений в различные по содержанию и составу сборники и книги автора. Исследователи творчества Ремизова давно заметили, что одно и то же произведение он может включать то в сборник рассказов, то в сборник "отреченных повестей", то в различные автобиографические книги. Более того, один и тот же текст может предстать в различных вариантах. Т. е. Ремизов постоянно "редактирует" ("переписывает") свои произведения (что ставит в трудное положение издателей и составителей). В конечном счете выясняется, что "канонический" текст в принципе не существует, и речь должна идти о нескольких "редакциях", в равной мере авторитетных (35).

Возродить в XX веке давно утраченную культурную и литературную традицию Ремизову, естественно, не удалось, но сама попытка делает его писательскую позицию исключительно своеобразной, в значительной степени не до конца понятой ни современниками, ни читателями последующих поколений. Хочется надеяться, что наше небольшое разыскание окажется шагом в осмыслении творчества Ремизова и его уникального положения в русской литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Р е м и з о в А. Сочинения.— СПб.: Шиповник, [1912]. — Т.VII. — С. [13].

2. Там же. – Т.VII. – С.200.
3. ОР ГПБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед.хр. 31. Л. 1. В указанном фонде списка "слова" нет.
4. Там же.
5. Там же. Л.1 (об.).
6. Там же. Л.18.
7. Там же. Л.23.
8. Там же. Л.29.
9. ОР ГПБ. Ф.634. Оп. 1. Ед.хр.32. Л.34.
10. Р е м и з о в А. Подорожие. – СПб.: Сирин, 1913. – С.257.
11. Р е м и з о в А. Подстриженными глазами: Книга узлов и закрут памяти. – Париж: УМКА PRESS, 1951. – С.154–155.
12. Ф. 634. Оп.1. Ед.хр. 31. Л.1.
13. Там же. Л.31.
14. См.: Р е м и з о в А. М. <Адреса его и маршруты поездок> // ОР ГПБ. Ф. 634. Оп.1. Ед.хр. 3. В письме А.Блоку от 20 августа 1912 г. Ремизов сообщал: "Насмотрелся я старины, надыхался русскою речью <...> Ходил ко всеюнощной в собор: Федоровская икона там есть Божьей матери ("Евангелист Лука писал"). По вечерам Пролог читали (рукописный) времени прѣя Василия Ивановича. Пролог так и не дочитал (612 стр.), сегодня в путь" (Литературное наследство. – М., 1981. – Т. 92. – Кн. 2. – С.110). Пролог Ремизов читал, конечно же, у Рязановского.
15. Р е м и з о в А. Подстриженными глазами. – С.5.
16. Там же. – С.153.
17. И. Е. Забелин бывал в доме Н. А. Найденова, дяди Ремизова по материнской линии, где писатель и видел его в отроческие годы: "Потом выступил какой-то старик, говорил он тихо, но очень явственно: а рассказывал он о гостунском дьяконе, первопечатнике Иване Федорове, о московских мастерах-переписчиках, и как построили в Москве первую типографию, "Печатный Двор" на Никольской, и как писцы, подстрекаемые духовенством, сожгли типографию <...> И мне непременно захотелось узнать, кто был тот старик рассказчик, пробудивший мою дремавшую память, – и мать мне сказала, что это большой приятель моего дяди Н. А. Найденова, историк Иван Егорыч Забелин" (Р е м и з о в А. Подстриженными глазами. С.126). О сотрудничестве Н.А.Найденова и И.Е.Забелина см.: Б у р ы ш к и н П. А. Москва купеческая. – М., 1991. – С.139–140.
18. Р е м и з о в А. Пляшущий демон // Ремизов А. Огонь вещей. – М., 1989. – С.273.
19. Там же. – С.275–276.

20. Ремизов А. Подстриженными глазами. – С.45.

21. К о д р я н с к а я Н. Алексей Ремизов. – Париж, 1959. – С.115. Хотя речь идет о поздних произведениях Ремизова, сам метод работы был найден и осознан гораздо раньше – еще в 1900–е годы. На этот счет имеется свидетельство самого Ремизова: "Занимался я "Бесовским Действом": читал всякие источники и русские, и немецкие. И пришло мне в голову п е р е п и с а т ь <разр. моя – С. Д.> для В. В. Розанова из Киево-Печерского Патерика житие Моисея Угрина – замечательную историю любви" (Р е м и з о в А. Кукха: Розановы письма. – Берлин, 1923. – С.779–780).

22. А н и е н к о в Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. – М.: Сов.комполитор, [1991]. – С.228. Ср.: "Ремизовская книга находит для себя образец в средневековой рукописной книге, стремится воспроизвести не только ее словесное богатство и устный строй – ее "голос" – но и всю графическую традицию, вкус к украшенной странице, к расположению заглавных и прописных букв, к всему образному оформлению рукописного изделия" // Антонелла д'А м е л и я. Неизданная книга "Мерлог": Время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А. М. Ремизова // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer. - Columbus (Ohio), 1987. - p.147.

23. См. об использовании Ремизовым каллиграфии в житейских, бытовых ситуациях: "Вспоминаю, как Алексей Михайлович ходил в префектуру подавать прошение о возобновлении картдиантите. В то время в префектуре приходилось простаивать в очередях часами, иногда и по два дня. Когда Алексей Михайлович собрался пойти, было очень холодно, и он оделся не совсем обычно: поверх пальто закутался в длинную красную женскую шаль, перевязав ее на груди, как это делают бабы, крест-накрест; на голову надел еще вывезенную из России странной формы высокую суконную шапку, опушенную мехом. Сгорбленный, маленький, в очках, с лохматыми, торчащими вверх бровями, в невероятно больших калошах, зашагал в префектуру. В руках нес прошение на гербовой бумаге, расписанное им самим и разукрашенное разными заставками и закорючками: без сомнения, самый удивительный документ, когда-либо поданный в парижскую префектуру. При виде такого необычного просителя ряды разомкнулись, и Ремизов без задержки прошел в здание. Чиновники, конечно, тоже сразу обратили внимание на его прошение, один подозвал его вне очереди. Алексей Михайлович потом, посмеиваясь, рассказывал: "Чиновник оказался большим любителем "каллиграфии" и пришел в восторг от моего прошения". Оно обошло всю префектуру, и Алексей Михайлович тут же, без проволочки, получил свое удостоверение, что обычно так легко не делалось" (К о д р я н с к а я Н. Алексей Ремизов. – Париж, 1959. – С.15–16).

24. Р е м и з о в А. Встречи: Петербургский буерак // Ремизов А. Огонь вещей. – М., 1989. – С.354.
25. Р е м и з о в А. Подстриженными глазами. – С. 147. О предпочтении, отдаваемом рукописной книге (или – рукописи вообще) свидетельствует и такая реплика Ремизова: "Сам я в рукописи читал свое, а напечатанное – никогда..." (Р е м и з о в А. Иверень: Загогулины моей памяти: Berkeley, 1986. – С.14).
26. Р е м и з о в А. Подстриженными глазами. – С.130.
27. Р е м и з о в А. Пляшущий демон... – С.281.
28. Цит. по: Д м и т р и е в а Р. П. Волоколамские четьи сборники XVI в. // ТОДРЛ. – Л., 1974. – Т. XXVIII. – С.215— см. также С.217.
29. Великие Миней Четьи. – СПб., 1868. – сентябрь. – дни 1–13. – стлб. 453–454.
30. Повести о житии Михаила Клопского / Подг. текстов и статья Л. Дмитриева. – М.— Л.: АН СССР, 1958. – С.167. см. подробнее: Д е м и н А. С. Русские старопечатные послесловия второй половины XVI в. // Тематика и стилистика предисловий и послесловий. – М.: Наука, 1981. – С.47–52.
31. Р е м и з о в А.. Автобиография. 1912. // ОР ГПБ. Ф.634. Оп.1. Ед.хр. 1. Л.9.
32. Р е м и з о в А. Подстриженными глазами. – С.57.
33. Р е м и з о в А.. Кукха: Розановы письма. – С.83.
34. Р е м и з о в А. Иверень: Загогулины моей памяти. – С.16.
35. См. об этом: Р а е в с к а я–Х ь ю з О. Последняя автобиографическая книга А.Ремизова // Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти. –Berkeley, №986. – С.285–286.

РОМАН М. А. БУЛГАКОВА "МАСТЕР И МАРГАРИТА" КАК ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА, С. К. КУЛЬЮС

Исследователи творчества М. Булгакова уже отмечали наличие общего "магического тонуса" романа "Мастер и Маргарита" (в дальнейшем – "МиМ"). (1) Из поля зрения ученых ускользнуло, однако, что мы в сущности имеем дело с романом – "магическим кристаллом", каждый раз поворачивающимся к нам разными гранями, среди которых сфера собственно "магического" лишь одна из составляющих триединства магия–алхимия–масонство. То, как организовано это триединство, обнажает основные приемы организации текста всего романа как гибкой структуры, которая охотно откликается на всевозможные гипотезы и позволяет интонировать определенные ее пласты, высвечивая новые и новые грани произведения. Она отражает и механизм порождения ассоциативной цепи, первые звенья которой осознанно задаются в романе, обрстая затем разветвленной сетью явных и скрытых отсылок (так, в нашем случае на поверхности оставлены несколько общих для всех звеньев триединства ключевых знаков – буква "М", Мастер, треугольник). Создаваемая таким образом особая аура романа ощущается безошибочно, но игра организующими ее смыслами часто скрыта и зашифрована до такой степени, что создается эффект эзотерического текста, который необходимо расшифровать, подбирая соответствующие коды. Автор при этом, безусловно, рассчитывает на многослойное прочтение текста и на знание весьма специальных областей мировой культуры.

Из трех обозначенных слоев (2) глубина залегания собственно "магического" слоя наименьшая. Мотив магии задан как ранними, так и поздними заглавиями романа и его отдельных глав ("Черный маг", "Черный богослов", "Черная магия и ее разоблачение" и др.) и упоминаниями в вариантах и "каноническом" тексте гипнотизеров и чревоуещателей, астрологов и магов, шарлатанов и фокусников, колдовства и волшебных мазей, чернокнижников и алхимиков, эмпуз, мормолик и вампиров, магического глобуса и амулета с письменами, портсигара и часов с треугольником и иной магической предметности. Подготовительные материалы свидетельствуют о тщательном обдумывании демонологической линии романа (3), а также об особом внимании Булгакова к европейскому средневековью и особенно эпохе "пика панических

настроенный" перед дьяволом и – шире – к эпохе, получившей название "золотого века Сатаны" (4). Архив писателя пестрит упоминаниями Калиостро и Казановы, Герберта Аврилакского, ученого и богослова, слывшего алхимиком и астролога Нострадамуса; Пико делла Мирандолы, занимавшегося каббалистикой в последние годы жизни, и Жана Вира (Иоганна Вейера), ученика Эразма Роттердамского, известного, как и Агриппа Неттесгеймский, своим заступничеством за ведьм, коих он почитал нуждающимися в защите больными женщинами— Жана Бодена, автора знаменитых "Demonomanie des sorciers" (1580) и "Colloquium heptaplomeres", призывавшего к сожжению ведьм, и Л. Таксила, автора книги "Дьявол в XIX столетии"— автора "Истории сношений человека с дьяволом" М. Орлова и Якова Брюса, сподвижника Петра III, слывшего чародеем и чернокнижником (один из его популярных в дореволюционной России календарей был подарен М. Булгакову в мае 1935 г. О. Бокшанской) и др. (5)

Любопытны в этом отношении и пометы Булгакова на статье И. Миримского "Социальная фантастика Гофмана" (6). Известно, что Булгаков, склонный к веселым мистификациям, зачитывал цитаты из нее, выдав статью за исследование собственного творчества. Цитаты отбирались продуманно, иногда фраза дробилась на части и зачитывались те из них, которые отвечали особенностям творчества и мировоззрения и Булгакова, и Гофмана. Один из таких случаев показателен. Во фразе – "Цитируются с научной серьезностью подлинные сочинения знаменитых магов и демонолатров, которых сам Гофман знал только понаслышке. В результате к имени Гофмана прикрепляются и получают широкое хождение прозвания вроде спирит, теософ, экстатик, визионер и, наконец, просто сумасшедший", – М. Булгаков отчеркнул синим карандашом ее финальную часть, начиная со слов "к имени", акцентируя, таким образом, свои познания в области магии и демонологии, подтверждаемые в полной мере его "закатным романом".

Мотив магии, варьируясь с другими, пронизывает всю художественную ткань произведения. С первых же его страниц в виде мага предстает перед нами Воланд. В ранних редакциях он назван "специалистом по белой магии" (7), в окончательном – по черной. "Магом, регентом и чародеем" назван и Коровьев. Именно с дьяволом и его свитой явственнее всего и связан магический пласт романа, в котором воспроизводится почти весь арсенал колдовских возможностей чародеев и магов, благодаря чему "Мастер и Маргарита" становится едва ли не иллюстрацией к энциклопедии чародейства. В романе

репродуцированы многочисленные чудесные возникновения и исчезновения персонажей, их плоти, части тела или тени; магические исчезновения и появления ложных контрактов, записок, многочисленных вещей и предметов – иногда в чисто цирковом, "фокусническом" или пародийном варианте (сцены сеанса черной магии, скандала на Садовой), вплоть до исчезновения целого города в финале романа. Кроме того, "МиМ" изобилует чудесными превращениями людей в животных и обратными операциями (кот перевоплощается в толстяка с кошачьей физиономией; ставшая ведьмой Наташа, подобно Цирcee, превращает в борова соседа Маргариты; голова Берлиоза становится чашей на пиршестве Сатаны, многочисленные гости которого возникают из истлевших скелетов и вновь превращаются в прах; Гелла оказывается покойницей–вампиром, происходят метаморфозы с "сатанинскими" червонцами и т.д.); перемещения персонажей со сверхъестественной скоростью (с неправдоподобной быстротой преследует нечистую силу Иван, летят на шабаш Маргарита и Наташа, в мгновение ока заброшен в Ялту Степа Лиходеев и пр.). Персонажи инферно оказываются неуязвимыми для пуль и преследований, они обладают телепатическими способностями, даром гипноза и предвидения. Так, Воланд, незримый свидетель земных дел, знает прошлое и будущее всех героев. Прорипания Воланда и его прислужников основаны как бы на априорном знании судеб и не вызывают затруднений ("Подумаешь, бином Ньютона", – говорит Коровьев, предрекая смерть буфетчику). Только в случае с Берлиозом Воланд ведет себя как маг, обнажающий свои приемы: предсказывая последнему смерть, он прибегает к особому коду, непонятному "непосвященным": "Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер–семь..." (V, 16). Линия судьбы Берлиоза хотя и дана в травестированной форме, имеет все признаки истинного астрологического гадания. Использование термина "дом", упоминание важнейших в астрологии планет – изменчивого Меркурия и Луны, положение которой и полнокровность или ущербность в момент рождения человека определяют всю его судьбу – свидетельствуют о знании Булгаковым механизма составления гороскопов. В расположении Меркурия во втором "доме" (число 2 в арифмомантии считается злым началом) и уходе Луны всезнающий Воланд видит роковое для Берлиоза предзнаменование. "Профану" Берлиозу оно кажется абсурдным.

Магическая аура романа усилена необычными психологическими состояниями персонажей, их галлюцинациями, вещими снами (т.е. заглядыванием в иную реальность) и, конечно, присутствием важнейшего

догмата чародейства – магического акта заключения договора с дьяволом. На омаж с ним идет Маргарита, ищет встречи с Сатаной Мастер, готовый отдать за встречу связку ключей от клиники, т. е. свободу. И, наконец, в романе представлен один из важнейших обрядов черной, "леворукой" магии – "черная месса". Ее служит сам Воланд, заменяющий традиционного в сатанинской обрядности священника–отступника (ср. упоминание его католической сутаны). Служба Дьяволу приурочена к обычному для подобных ритуалов времени – полночь пятницы, кощунственно совпадающей со "страстной пятницей". Маркированное место проведения подобных церемоний – заброшенные церкви с оскверненными алтарями, место обитания летучих мышей и сов (8), заменено у Булгакова на "нехорошую квартиру" № 50. Ср. однако, наличие совы и, по-видимому, летучих мышей ("где-то слышались какие-то шорохи и что-то задело Маргариту по голове"; (V, 244) во временном жилище Воланда.

Бал Сатаны строится как ритуализированное, с нарушением сакральных запретов, кощунственное перекраивание божественной литургии, пародия на нее и одновременно на Тайную Вечерю и Страшный Суд (ср. упоминание "рева труб", суд над Берлиозом и бароном Майгелем, пересмотр судьбы Фриды). Налицо многие признаки "черной" обрядности: подмена традиционного восхваления Бога "Аллилуйя!" богохульным джазовым вариантом, ритуальные омовения кровью (дважды принимает кровавый душ Маргарита), ритуальное убийство Майгеля (его убивают демон Азazelло и – взглядом – василиск Абадонна) и, наконец, таинство дьявольской "евхаристии". Вместо крови младенца из ритуальной чаши–черепа кровь доносчика пьет и сам жрец черного искусства, и "хозяйка" Бала. Правда, за несколько мгновений до пиршества Сатаны появляется и необходимый для ритуала убиенный ребенок – "разметавший руки в луже крови", но на магическом глобусе Воланда (9).

Магический декор романа создается не только за счет "нечисти". Белым магом и экстрасенсом предстает Иешуа, предсказывающий судьбу Иуды и исцеляющий чудесным образом Пилата.

Если "магический" пласт романа, непосредственно связанный с inferнальными силами, представлен эксплицитно, то значительно более скрытой оказывается линия Мастера–мага. Она представлена в разрозненных деталях, которые при кажущейся случайности тем не менее складываются в единое целое. Ключом к этой линии служит буква М на черной шапочке Мастера, которая в контексте вышеизложенного неизбежно вызывает ассоциацию с изображениями добрых духов в магии, среди которых есть и

прописная буква М (10), обозначающая, кстати, магию и в масонстве. Кроме того в окончательном тексте появление героя совпадает с 13 главой, соответствующей 13-ой букве древнееврейского алфавита. Буква М ("Мем") имеет в нем таинственное значение "женщина" и символ "превращения человека", в магическом алфавите ей придается окказиональное значение "некромантия". Нетрудно заметить, что стоящий за этим спектр смыслов легко проецируется на "сюжет" о Мастере. Вся эта "каббалистическая" подкладка (11) могла бы считаться случайной, если бы не еще несколько совпадений: упоминание в черновиках Булгакова сборника "Clavicula" (12), приписываемого Соломону, название которого отсылает к символическому изображению учения Каббалы, считающемуся "ключом" к познанию оккультных наук и неоднократно воспроизведенному в тайноведческой литературе начала века; наличие треугольника на портсигаре и часах Воланда (13) – геометрической фигуры, которая, подобно кругу, является важным элементом магических ритуалов и символизирует власть над человеческими душами, а в сочетании с магическим глобусом, этим "всевидящим оком" Воланда, покушается на символ Бога (око в треугольнике). Треугольник используется не только в обрядах, но и в магической орнаменталистике и при составлении пантаклей, призванных одним знаком передавать сокровенные смыслы. В этой связи уместно напомнить одну характерную подробность биографии самого М. Булгакова. По свидетельству Е. С. Булгаковой, у них был собственный "пантакль" с им одним известным значением, которым обозначались особые события жизни – "крест со множеством линий, исходящих из точки перекрещивания" (14). Комментатор сделал предположение, что "знак этот означает крест" (15). Однако его описание совпадает и с эмблемой Гекаты, богини чародейства, колдовства и ночи, используемой в магической обрядности. Немаловажно, что она символизировала среди прочего неразрывную связь женского и мужского начал и "лунную" сторону жизни, а кроме того имела в подтексте и всю сопутствующую кресту символику (крестный путь, смерть, воскресение пр.), пронизывающую и весь роман "Мастер и Маргарита".

В качестве особого символа выступает и вышитая желтым шелком на черном фоне и очерченная кругом (окружностью шапочки) "геральдическая" буква М, анаграмма Мастера и одновременно анаграмма имени Булгакова. Герметика утверждала мистическую зависимость смысла слова, имени и его начертания. Истинное имя героя в романе не названо. Новое же имя его, сопутствующее последнему этапу "земного" бытия – Мастер – анаграммирует

слово "смерть". Эта анаграмма организует все пространство Мастера: творчество, дар, мастерство неразрывно связаны со смертью и бессмертием, воскресением и инобытием. Знак Мастера присоединяет к этим мотивам и мотив Мастера-мага (20).

В романе даны и контуры становления Мастера-мага, ассоциирующиеся с обрядами инициации. Жизнь Мастера перед появлением Маргариты – особый тип подвижничества: выигравший сто тысяч Мастер, словно следуя некоему обету, заперся в подвальчике и ушел в мир творчества. Жестокие испытания, приведшие его к психическому заболеванию (страх, предчувствия, тоска, потеря покоя) сродни тем, которые согласно верованиям многих народов, определяют избранничество будущего колдуна, шамана, мага. Напомним в этой связи и злключения Ивана, который выглядит потерявшим рассудок, совершающим дикие, с точки зрения непосвященных, поступки. Вместе с тем кажущаяся "безумной" экипировка бумажной иконкой (т. е. "образом" сверхъестественной реальности, знаком инобытия), его купание в Москве-реке, т. е. омовение души и тела для последующего преобразования, легко проецируемое на крещение в Иордане, – свидетельство обнаружения Бездомным иных пространств жизни, иных ее измерений, подготовка к *vita nuova*, к встрече с Учителем, Мастером.

"Мученичество" Мастера, его восхождение на Голгофу московского литературного мира не только придает трагический и очищающий характер его земной жизни, но и дарует способность совершать магические действия и ключ к тайнам бытия. В этом смысле важны несколько эпизодов. Первый — чудо встречи с Маргаритой (чудо вообще символ сверхъестественного в "естественном" течении жизни), которое может рассматриваться как "знамение" новой природы Мастера. Характерно, что в момент встречи герои оказываются в особом магическом круге: в центре Москвы, среди бела дня, когда "по Тверской улице шли тысячи людей", Маргарита выделяет именно Мастера, как и он видит только Маргариту. Оба при этом оказываются в безлюдном месте, отгороженном от "профанного" пространства. Встреча отмечена и особым магическим знаком – желтые цветы на фоне черного пальто героини: "Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулочек и пошел по ее следам. Мы шли по кривому, скучному переулку безмолвно... И не было, вообразите, в переулке ни души" <выделено нами – И. Б., С. К., V, 136>. Необычность встречи подчеркнута тем, что при звуке голоса Маргариты "показалось, что эхо <не звук, а его "тень", отражение – И. Б., С. К.> ударило в переулке".

Обставлен как магическая церемония и момент сжигания рукописи. Она совершается в сокрытом от чужих взоров пространстве (16) при содействии огня, обязательного атрибута магического акта; при этом происходит "причащение" вином и "жертвоприношение" – сжигание рукописи, подготавливающие "новый путь" Мастера. Во время акта Мастер призывает Маргариту особой формулой с усиливающими заклинательный эффект повторами: "Приди, приди, приди!" На протяжении романа он произносит и другие заклинания — "О, боги, боги мои!", "Гори, гори прежняя жизнь!" и "Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат". Повторенная 5 раз эта последняя фраза (в качестве финальной она была задана Мастером изначально) становится не просто композиционным приемом, но и "знаком" романа, той точкой, к которой устремлен весь ершалаимский сюжет. Есть в романе и заклинания, связанные с "негативной" магией, табуированием упоминания "нечистой силы". Ср. появление Воланда после чертыхания Берлиоза, Азазелло – после троекратного называния имени черта Мастером, судьбу Прохора Петровича, имевшего неосторожность сказать: "Черты бы меня взяли!" (У, 185) и, наконец, эпизод с Маргаритой, призвавшей Азазелло фразой: "Ах, право дьяволу бы я заложила душу..." (У, 216–217). Особый случай заклинания представляет поведение Левия Матвея, который посылая проклятия Богу – в сцене казни Иешуа – заклинал, в сущности, вмешаться дьявола и был услышан им. Есть в романе и герои, которые пытаются найти "противоядие" от злого чародейства. Так, в отличие от администраторов варьете, которые надеются запереться от потусторонних сил в "бронированной камере", безбожник Никанор Босой, напуганный нечистой силой, прибегает к испытанным средствам: он просит представителей ГПУ "окропить" помещение, крестится, призывает Бога, "истинного", "всемогущего" (17).

Погружение в мир творчества, в тайны добра и зла, жизни и смерти, сущности бытия делает еще более несомненным облик Мастера–мага, резко отличающегося от "профанного" окружения – литераторов Дома Грибоедова. Не случайно в их составе есть критик Ариман, имя которого в зороастризме совпадает с понятием лжи и зла, означает губительное начало. В религии Зороастра он антипод Ормузда, в романе Булгакова – антипод Мастера.

В отличие от Аримана, Мастер – творец, демиург, постигающий сущность мира, скрытую от непосвященных. Истинность его творчества подтверждается выбором темы – истории Иешуа и Пилата, в которой Мастер видит "вечный" сюжет, ту мировую мистерию, что призвана многократно в различных вариациях воплощаться в земном грешном бытии. Ему дано стать

истинным евангелистом, дешифровать текст истории, Подобно магу, Мастер вызывает к жизни канувшие в Лету события. Прошлое, недоступное непосредственному созерцанию, обретает под его пером новую реальность и совпадает (по свидетельству "очевидца" Воланда) с действительностью. Не случайно Мастер говорит о себе: "О как я угадал!", произнося эту фразу как заклинание. Скрытая реальность оказывается постижима с помощью искусства. Искусство же дает и понимание того, что сокровенное знание скрыто в символах (земная ипостась Иешуа, распятие, воскресение). Акт творения оказывается, таким образом, равным абсолютному знанию. Обретение ключа к "тайнам" мира вместе с тем и есть, согласно Агриппе Неттесгеймскому, причащение к "высшей магии". К высшим тайнам мира причащается и Мастер.

Художник у Булгакова – творец особого, обладающего реальностью, мира, в который вложено магическое начало его души, а творчество – магический акт навевания в души людей того, что не может быть внесено в них иным путем. Такая, вытекающая из романа концепция творчества, тождественна определению магии, которое дал знаменитый алхимик и ученый Парацельс, имя которого упоминается в черновиках писателя. Он определял магию как искусство посредством "скрытых сил" и "прямого воздействия одушевляющего начала других людей <...> производить вещи, невозможные иначе" (18). Роман Мастера и является таким сгустком магической одушевляющей энергии. Он есть "магическая формула" такого уровня, что даже фрагмент ее, используемый Маргаритой ("Тьма, пришедшая со Средиземного моря...", обладает чудодейственной силой. Пытаясь узнать что-либо о судьбе Мастера, Маргарита производит магическую операцию над его вещами. Ситуация ворожбы, призывания потусторонних сил подчеркнута магической предметностью (сочетанием зеркала, "изобретения `дьявола", и портрета Мастера), предшествующим гаданию вещим сном Маргариты, который как всякий вещий сон подвергается интерпретации и анализу, и многократным перечитыванием отрывка романа, в контексте гадания о суженом приобретающего характер заклинательного текста. Не случайно он оказывается "паролем" при встрече Маргариты с Азазелло. (Акт гомеопатической магии (19) появлялся в ином виде: в ранних редакциях Воланд искушал Бездомного растоптать изображение Христа на песке, вовлекая его в действие, связанное с верой, что нанесение ущерба изображению, наносит его и самому объекту изображения. (20) Ср. аналогичный пример из трагических дней мучительного умирания Булгакова: на

новый 1940 год было сделано "чучело" болезни писателя с "лисей головой" из чернобурки Елены Сергеевны, жены Булгакова, и "расстреляно" ее сыном (21).

Магические свойства романа Мастера явлены и иначе. Во-первых, роман из тех рукописей, которые в отличие от "папок с бумагами" Дома Грибоедова "не горят", во-вторых, он становится "жизнью" для Маргариты и причиной ее преображения, а также импульсом к метаморфозам, просиходящим с Иваном Бездомным. Встреча с Мастером ведет к мгновенному преображению Бездомного, к осознанию им кощунственности и "чужовидности" своего предшествующего творчества, вытесняет из его сознания лже-учителя и лже-наставника Берлиоза. Знаком перерождения Ивана служит возвращение ему настоящего имени и смена ложного пути (поэзия) на истинный (история). И, наконец, роман обеспечивает Мастеру бессмертие и выход в сферу "покоя" булгаковской космологии. Его предваряет необычная "ритуальная" смерть Мастера с магическим раздвоением (дух Мастера восхищен из телесной оболочки в клинике Стравинского, синхронно с этим его безжизненное тело находится в подвальчике). Преступивший границу земного бытия Мастер сохраняет могущество мага. Освобождение Понтия Пилата сопровождается последним в романе магическим актом высшего уровня: слово Мастера превращается в гром, разрушающий "скальные стены", и вызывает к жизни видение Нового Иерусалима, новой обители Пилата. Ожидающий Мастера "вечный приют" имеет земное обличье и содержит все, что было любимо Мастером в его земной жизни. Но в новом своем пристанище Мастер, по прогнозам Волада, "будет заниматься другим": его ждет путь "нового Фауста" – ученого, чародея, алхимика, создателя "нового гомункула".

И последнее. Можно говорить, очевидно, и о "магической формуле" высшего уровня – самом романе "МиМ", даровавшем бессмертие его автору, Михаилу Булгакову. Здесь уместно напомнить чрезвычайно характерное заклинание умирающего писателя, сохранившееся на полях его рукописи: "Дописать раньше, чем умереть!" (22). Жизнь Булгакова оказалась в этом смысле адекватной высшему "жертвоприношению" перед уходом в иное бытие, в реальность которого писатель, по-видимому, искренне верил (23). Факт верного предсказания года собственной смерти (ср. строку Ахматовой "И гостью страшную ты сам к себе впустил"), совпадения времени завершения романа и смертного часа заставили и исследователей, и читателей увидеть в этом некое провиденциальное событие, и послужили импульсом к созданию в русской культуре мифа о "тайне" жизни и смерти М. Булгакова.

Как и в случае с любой другой системой культурологического плана, присутствие алхимии в романе "Мим" может быть охарактеризовано как стройное единство с набором компонентов от самых мелких деталей до всеобъемлющей концепции творчества.

В самом общем виде алхимическая идея герметизма творца может быть приложима к творчеству любого или почти любого художника, однако в булгаковском случае она обретает дополнительные черты, позволяющие считать это сближение не случайным, многое определяющим в интересующем нас романе.

Алхимическая подкладка изначально присуща жизненной позиции Булгакова-писателя, для которого при выборе пути не последним аргументом была независимость от других людей и общества в целом, по крайней мере, на стадии осуществления замыслов, творения. Художник и ученый, последние ремесленники XX века, чаще всего становились героями Булгакова. Не менее характерно и то, что соприкосновение с обществом неизменно оказывалось губительным для героев и их творений.

В своих дневниках Булгаков предстает как зоркий наблюдатель, не пропускающий ни одного сколько-нибудь заметного события общественной жизни. Это разрушает стереотип индивидуалиста, далекого от социума, образ, созданный им в последнем романе ("Я <...> обладаю чертовой странностью: схожусь с людьми туго, недоверчиво, подозрителен"). (24) Однако непосредственное вмешательство в жизнь общества Булгаков осуждает, во всяком случае, когда это касается писателей. В романе "Жизнь господина де Мольера" он упрекает своего героя за выступление против оппонентов: "Мольер совершил роковую ошибку. Забыв, что писатель ни в коем случае не должен вступать в какие-либо споры по поводу своих произведений, Мольер <...> решил напасть на своих врагов". (25)

Представление о том, что слова писателя – это дела писателя, имеет у Булгакова более широкое, нежели только метафорическое значение, обнаруживая тем самым родственность средневековой алхимической культуре, в которой слова – "ее начало и конец, все ее содержание. <...> Выход за пределы текста в границах этой культуры оказывается невозможным". (26) Средневековый алхимический текст требовал множества комментариев, изобилуя цитатами, явными и скрытыми, так что массив цитируемого

оказывается огромен. Любая попытка выхода за пределы текста была в конечном итоге возвращением к нему. "Текст стал проблемной статьей, а слово – Делом". (27) Последнее наблюдение исследователя получает косвенное подтверждение в трагедии судьбы Булгакова, слова которого неизменно воспринимались именно как дела. Описание же алхимического текста, как видим, легко отнести к роману "МиМ".

Крамольная суть алхимии, которая с момента возникновения считалась проклятой наукой, вдохновленной дьяволом, находит отражение в том, что главный герой узнает в "евангелии от дьявола" собственный роман. Образ Мастера вообще близок образу алхимика, существующему в нашем представлении. (28) Ему присущ тайный герметизм (мы так и не узнаем имени героя); Мастеру известна истина, которую он потом передает новообращенному ученику, Ивану Бездомному. (Здесь можно, кстати, найти объяснение нежеланию Мастера заниматься далее писательским ремеслом – истина уже найдена). Близок алхимическому деянию и сам способ создания романа о Понтии Пилате (как, впрочем, и романа "МиМ"). Роман Мастера – не просто некий исключительно автором созданный текст, это текст–надстройка на уже известной основе, что позволяет соотнести его с деяниями алхимиков. Как известно, любой алхимический рецепт состоял из двух начал: "традиционного, освященного авторитетом устоявшегося знания, и становящегося знания индивида". (29) Роман Мастера подразумевает в качестве начального знания евангельские тексты и в то же время, как говорит Берлиоз, "совершенно не совпадает с евангельскими рассказами" (У, 44). К алхимии восходит и способ постижения истины – ее предвидение, предварительное знание (ср. фразу Мастера: "О, как я угадал!"). Подчеркнуто "алхимическую" деталь мы находим и в описании самого процесса творения: "В печи у меня в е ч н о пылал огонь" (V, 135) <Здесь и далее разрядка наша – И. Б., С. К.>

В широком слое средневековой алхимической культуры обнаруживаются параллели и проработки таких моментов, как преобладание в "МиМ" цветовой гаммы черный – белый – красный, что соответствует основным цветам Великого Деяния алхимиков. Более того, из названной триады в романе, как и в алхимическом процессе, доминирует черный цвет: плащи Воалда и Маргариты в сцене полета, черная шапочка Мастера, черное пальто Маргариты в сцене встречи с ним, черный кот, черное трико Аззелло, черные очки Абaddonны и т.д. Описание физической смерти главных героев "МиМ" сменяется их воскрешением для истинной жизни, что сопоставимо с практикой Алхимиков, у

которых вещества (и обозначающие их символы) теряли свой первоначальный облик во имя обретения истинной сути, возрождения к подлинному существованию. Интересно, что мотив духовного возрождения, или истинного рождения распространяется на образ Ивана Бездомного, который умирает как поэт и рождается как ученик Мастера. Воскрешение главных героев смыкается с алхимической концепцией жизни после смерти, тогда как христианская предполагает только духовную жизнь, с отказом от плоти. (30).

Мастер изображен в романе не только как алхимик, но и как объект алхимического процесса (т. е. как деяние автора МиМ): он проходит в романе 12 стадий, так же как в пределах 12 операций разыгрывается алхимический миф. Назовем эти стадии: 1. Жизнь до начала творчества, работа в музее; 2. Толчок к перемене – выигрыш 100 тысяч рублей; 3. Смена жилья. 4. Начало работы над романом; 5. Встреча с Маргаритой; 6. Окончание романа и попытка опубликовать его; 7. Реакция на роман – уничтожительные статьи, вызывающие у Мастера страх и душевное расстройство; 8. Сожжение романа; 9. Ночной арест; 10. Возвращение в Москву и приход в клинику Стравинского; 11. Извлечение из сумасшедшего дома во время бала Сатаны; 12. Смерть и обретение вечного приюта. В рамках алхимического пласта может быть истолковано и само название романа с его подчеркнутым двуначалием, которое можно трактовать как начала женское и мужское; безымянное и наделенное "мифологичным" именем (ср. хотя бы название одного из первых фундаментальных трудов по алхимии – "Margarita philosophica", 1503); противоречивые и единые, начинающиеся подчеркнута с одной и той же буквы имена. Название можно отождествить с двуполым философским камнем, синонимом истины.

Алхимия не только охватывает всю композицию романа, но выходит и за рамки текста, отражаясь в замыслах Булгакова. И детали, и обобщения высвечиваются особым светом, если учесть, что определенный алхимический "настрой" легко прослеживается в выписках из рукописей и других материалах к роману. Большинство записей оккультного характера относится к магическому пласту романа, но некоторые определенно связаны с алхимией, причем в сознании Булгакова алхимический и магический уровни часто существуют недифференцированно, как разные обозначения одного и того же оккультного начала.

Так, непосредственно к алхимии относится дважды упомянутый в выписках философский камень (второй раз – в длинном списке, где среди

прочего встречаются Магия и Алхимия – предположительно, это перечень словарных статей, нужных писателю для работы). Слово "Алхимия" встречается в перечислении "Шарлатаны, Шаманы, Алхимики". (31) Из имен известных алхимиков Булгаков упоминает Калиостро (32), приводя даты его жизни и смерти, место рождения и полное имя, причем слово Калиостро подчеркнуто тремя чертами. Рядом названы имена двух алхимиков, тесно связанных биографически: Михаил Седзивой (Сендивогий) и вызванный им из темницы Сетон (Александр Сетоний Космополит) (33), один из немногих, кому молва приписывала обладание философским камнем.

Здесь же дана характеристика господина Жака, который в окончательной редакции романа делает на балу предложение Наташе. В черновиках приводится его полное имя со следующим описанием: "Г-н Жак ле-Кер Jacques le Coeur (1400—1456). Фальшивомонетчик, алхимик и государственный изменник. Интереснейшая личность. Отравил королевскую любовницу мадемуазель <далее зачеркнуто – И. Е., С. К.> Агнесса Сорель 1409 – 1450". (34) В окончательном тексте рекомендация Коровьева почти повторяет эту характеристику, едва заметно смещая акцент, вследствие чего занятия алхимией оказываются на противоположном преступлений полюсе: "Рекомендую вам, королева, один из интереснейших мужчин! Убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, и о очень недурной алхимик. Прославился тем, – шепнул на ухо Маргарите Коровьев, – что отравил королевскую любовницу" (У, 257).

Кроме того, в окончательном тексте романа в сцене бала упомянуты "император Рудольф, чародей и алхимик" (У, 261), т.е. Рудольф II Габсбургский (1552 – 1612), и повешенный безымянный алхимик.

Один из перечней в подготовительных материалах так же, без какого бы то ни было деления на магов и алхимиков, содержит имена Дельрио, автора трактата "Контраверсы и магические изыскания" (1611), известного алхимика Раймонда Луллия (у Булгакова – Люль) и Батая, автора книги "Дьявол в XIX веке" (D-g Bataille - псевдоним Лео Таксила, Булгаков транскрибирует его как Ботайль).

Алхимия интересовала Булгакова и как самостоятельное явление культуры, и как одна из составляющих эпохи средневековья. В подготовительных заметках средние века выделены в особый абзац и названы на пяти языках, как если бы писатель пробовал их на слух. Он обрамляет средневековье хронологически – "476 по Р.Х. и 1492" – и поясняет: "от падения

Зап<адной> Римской империи до открытия Америки". В конце называет источник: "Historia medis aevi" и автора: Целларнус/Келлер+ 1631". (35)

Трудно с абсолютной уверенностью говорить о том, что интерес к средним векам подводит Булгакова к сознательному усвоению и использованию в его последнем романе алхимической концепции мира, круг его знания по данной проблеме почти не известен, и мы располагаем лишь отдельными названиями книг утраченной булгаковской библиотеки. Однако несомненно, что он изучал эту эпоху пристально и заинтересованно, несомненно и то, что его концепция мира, творчества и ответственности автора за свое творение во многом совпадает с аналогичной концепцией, существовавшей в рамках алхимии как особой культуры.

Важное значение имеет идея богоравности, которую исповедовали алхимики. Поскольку христианская концепция мира как изделия (Лактанций, IV в.) предполагает законченность, изготовленность этого мира, то алхимик, занятый сотворением собственного космоса, т.е. пытающийся создать новый вариант бытия, уподобляет себя Богу, а стало быть, впадает в ересь. Итак, сам акт творения, который есть высшая и единственная суть художника, – это акт еретический. Возможно, в многократно подвергавшейся истолкованиям исследователей фразе Левия Матвея, что Мастер не заслужил света, а заслужил покой, учтена именно эта сторона его жизни. В попытке уподобиться Богу он пробился к истине ("О, как я угадал!" – говорит Мастер, хотя правильность его догадки подтверждает не Бог, а дьявол), более того, мир, созданный им, существует, и Мастеру даже предоставлена возможность в последний раз выступить в роли демиурга. Мы имеем в виду момент, когда именно Мастер одним словом отпускает на свободу Понтия Пилата, которого Воланд, обращаясь к Мастеру, называет "выдуманный вами герой" (V, 371). Здесь Мастер действует, словно сообразуясь с Иешуа: "Согласись, что перерезать волосок <на котором подвешена жизнь – И. Б., С. К.> уж наверное может лишь тот, кто подвесил?" (V, 28).

Булгаков последователен в своей концепции: завершить сотворение собственного мира Мастера вдохновляет ~~опыт~~ – так и дьявол, покровитель алхимии. С другой стороны, такой финал, являясь деянием и н о г о Мастера, уже переступившего границу, отделяющую жизнь от смерти, уравнивает его с богом. Свидетельством тому – факт, что судьбу Пилата Мастер решает именно так, как задумал Иешуа. Конец судьбы Пилата возникает в романе в снах Пилата (которого можно считать учеником, вернее, выучеником Иешуа) и Ивана

Бездомного, ученика Мастера, стало быть, тоже алхимика, отвергающего ложное знание во имя истинного. И хотя в первом приближении его путь от поэзии к истории оказывается противоположно направленным пути Мастера, сменившего работу в музее на литературное творчество, однако правильность избранного им пути подтверждается тем, что он, как в свое время Мастер, "угадывает" истину (во сне). Справедливость его догадки, интуитивного знания подчеркнута дважды. Во-первых, Иван намерен писать продолжение романа и получает на это благословение Мастера. Именно как продолжение романа можно определить встречу Иешуа и Понтия Пилата во сне Бездомного. Иван таким образом становится преемником и Мастера-автора написанного романа, и Мастера, находящегося уже в потустороннем мире. Ведь сон Бездомного представляет собой подлинное завершение судьбы Пилата, оставленного Мастером в тот момент, когда он бежит по лунному лучу на встречу с Иешуа. Во-вторых, сон Бездомного заканчивается все той же магической формулой "пятый прокуратор Иудей всадник Понтий Пилат", которая повторена в тексте "МиМ" пять раз. Эта фраза, которая должна была завершить (и завершила) роман, написанный Мастером, а теперь продолженный его учеником и заверченный автором, обретает в романе дополнительное значение – она служит показателем авторства.

Двойственность, пронизывающая роман (исследователи указывали на наличие симметрии в композиции "МиМ": вечер в Доме Грибоедова – бал Сатаны, сеанс в Варьете – сеанс в театре валютчиков во сне Босого, первая встреча главных героев – встреча Иуды с Низой и т.д.) заставляет вспомнить о двойственности как основе средневековой культуры вообще (36) и важнейшем свойстве алхимии в частности. Алхимический рецепт прочитывался одновременно как словесная формула вполне реального химического процесса и как священнодействие; алхимия выделяла два способа добывания золота: аурификацию, действительное золотоделие, которым были заняты философы-маги, и аурификацию, подделку, выполнявшуюся чуждыми магии ремесленниками. Само алхимическое мышление – это мышление антитезами. И антитетичность, которая является одной из основных характеристик романа "МиМ", задана уже в эпиграфе. Двойственность мира, построенного Булгаковым, объясняется прежде всего тем, что им управляют одновременно Иешуа и Воланд, лишенные самодостаточности относительно друг друга, составляющие вместе единое целое (ср. всемогущество дьявола в алхимии, равное всемогуществу Бога).

Удвоение ситуаций и мотивов (в магическом пласте оно отражается в таком композиционном принципе, как зеркальность) в большинстве случаев ведет к выявлению двух смыслов – прямого и символического. Судьбы Иешуа и Мастера, Майгеля и Иуды, Левия Матвея и Ивана Бездомного, изображения Москвы и Ершалаима, существуя попарно, придают соответствующим чертам облика, поворотам судьбы, свойствам характера значение вечных, неизменных во времени. Следует особо отметить случаи, когда повтор элемента текста являет собой его сниженный, зачастую пародийный смысл. (Автопародия вообще становится одним из структуроформирующих принципов романа.) Как в алхимии, где физическое умерщвление означало химическое пробуждение, так и в романе смерть означает, как уже сказано, духовное возрождение, очищение, пробуждение в истинной сущности. Однако примеры подлинного возрождения имеют и пародийные соответствия. Именно таково воскрешение Варенухи, который становится вампиром, а затем ему даруется новая жизнь, где он "очистился" от вранья и грубости (но только по телефону). Тот же смысл имеет "воскрешение" во сне Босого актера Куролесова, который падает замертво, играя роль Барона в "Скупом рыцаре" Пушкина. Невежественный Босой не понимает условности театра, с его точки зрения, умерев и воскреснув тут же, у него на глазах, Куролесов делается нормальным человеком, избавившимся от скупости и бессердечности. К этому же ряду относится игровое "воскрешение" Бегемота во время облавы в квартире № 50.

Удваиваются мотивы отрезанной головы (Берлиоз – Бенгальский), "крещения" (Маргарита и Бездомный); нож, украденный Левием Матвеем, упомянут в истории с Торгсином; удваиваются сны (Понтий Пилат и Иван Бездомный); собаки (Банга и Тузбубен). Удваиваются вещи с антигигетическими признаками: траурный плащ Волагда, подбитый огненной материей, отсылает к белому плащу с кровавым подбоем Понтия Пилата. Принцип двойственности распространяется на весь роман в целом, вплоть до непроясненной Булгаковым смерти главных героев. И Мастер, и Маргарита умирают дважды: вместе – в подвальчике, затем Мастер – в клинике Стравинского, а Маргарита у себя в особняке. Но тела их, несмотря на тщательность разработанной Азазелло операции, так и не находят. Наконец удвоен и мотив авторства. У ершалаимской истории в романе два автора – Воланд и Мастер (в конце к ним добавляется Иван Бездомный), судя по повторению ключевой фразы "конца романа". У самого романа **МиМ** тоже обнаруживается пародийное удвоение: в клинике Иван

рассказывает Мастеру "вчерашнюю историю на Патриарших прудах" (V, 131), становясь, таким образом, вторым, помимо Булгакова, ее автором.

Нет сомнений, что придавая автобиографическому герою черты алхимика-духотворца, Булгаков сближает сам процесс творчества с алхимическим деянием, а значит, эта характеристика творчества приложима и к его собственному произведению.

Здесь уместно вспомнить о том, что М. Булгаков нередко обставлял свое творчество атмосферой тайны, мистификациями, заставлял слушателей на читках "МиМ" угадывать истинное лицо персонажей. Двадцатые годы в булгаковском кругу вообще были отмечены "разогретым" восприятием всякого рода оккультных наук, в том числе и массовыми занятиями оккультизмом. У него самого есть фельетон "Спиритический сеанс" (1922), где в сатирических тонах описывается мистическое действие в московской квартире. Об одной из мистификаций Булгакова, связанных с таким же сеансом, рассказывает в воспоминаниях его вторая жена, Л. Е. Белозерская-Булгакова. (37) По воспоминаниям М. С. Волошиной, в 1925 году Булгаков с Волошиным в Коктебеле "много говорили об антропософии, мистических курьезах <...>". (38) Все это приводит мемуаристов и исследователей к выводу о несерьезном отношении писателя к оккультизму. Однако в действительности дело обстояло, разумеется, сложнее. В пьесе Мольера ("Кабала святош") впервые появляются элементы "черной мессы" (епископ в рогатой митре, крестит обратным крестом), что позволяет связать серьезное восприятие магии Булгаковым с обращением к биографии Мольера, которая содержала несколько загадок, в том числе и загадочную смерть. Это тем более интересно для нашей темы, что судьбу французского комедиографа в рамках проблемы "художник – власть" Булгаков проецировал на самого себя. Уместно вспомнить в этой связи и о курьезном отзыве А. Н. Тихонова, редактора серии "ЖЗЛ", на роман "Жизнь господина де Мольера". (39)

Из фактов культурного фона нужно упомянуть литературно-художественный кружок "Artifex", созданный в 1919 г. и просуществовавший под этим названием до 1922 г. Описание кружка, о котором М. Булгаков скорее всего знал, поскольку в его состав входил один из его приятелей, С. Шервинский, дает представление об элементах оккультной культуры, рассеянных в обществе того времени: "Основной задачей кружка было усовершенствование словесного мастерства каждого из членов "братства" (40), как еще именовали свой кружок его участники. Во главе "братства" стоял "главный мастер", который направлял

всю работу <...> Кроме членов кружка имелись "друзья братства". <...> Заседания "братства" не должны были предаваться гласности". (41)

Ставшее названием кружка слово "Artifex", в переводе "искусник", ремесленник, мастер-искусник" широко употреблялось в алхимии, которая считалась "ремеслом, доведенным до искусства, и в то же время наукой, доступной детям истины". (42)

Алхимический подтекст в истории кружка – опыты со словом, совершенствование мастерства, поиски совершенства – явно сочетается с другим культурным пластом, который можно обозначить как масонство. В этом обстоятельстве тоже можно усмотреть глубокое знание М. Булгаковым средневековой культуры, где алхимия и масонство тесно переплетались. Кроме роднящего их герметизма, в "МиМ" присутствуют некоторые общие для них символы (треугольник, само обозначение Мастер), общими для них являются проблемы гомункула и философского камня, упомянутые в романе и одинаково интересовавшие и алхимиков и масонов (розенкрейцеров).

В заключение можно отметить важную особенность творческого метода М. Булгакова. Его художественный мир строится подобно калейдоскопу, где из одних и тех же осколков разноцветного стекла складываются различные орнаменты. Точно так же произведения М. Булгакова и в особенности роман "МиМ" дают исследователю множество ключей к самым разным интерпретациям текстов, причем все они имеют равные права на существование, что и создает многосложность и многоплановость творений писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Г а с п а р о в Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" // Даугава. – 1988. – №№ 10–12. К у ш л и н а О., С м и р н о в И. Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С.285–303.

2. В настоящей работе рассматриваются лишь две составляющие: магия и алхимия. Все ссылки на роман производятся с указанием тома и страницы в тексте статьи в скобках по изд.: Б у л г а к о в М. А. Собр.соч. в 5-ти тт. – Т.5. – М., 1990.

3. М. Чудакова указала, что один из персонажей ранних редакций, Феся, предтеча Мастера, был "специалистом по демомании" (Ч у д а к о в а М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988. – С.309, 377–378).

4. См.: Л о т м а н Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Тр. по знак. системам. ХХ. – Тарту, 1988. – С.102–110.

5. См. хотя бы: РО ГБЛ. Ф. 562, к.6, ед.хр. 1 и к.8, ед.хр. 1.

6. РО ГБЛ. Ф.562, к.23, ед.хр. 2, л.29 об.

7. РО ГБЛ. Ф. 562. III ред. с. 108. М.Золотоносов вообще утверждает, что Воланд не столько Сатана, сколько "салонный маг" (З о л о т о н о с о в М. "Мастер и Маргарита": еврейские тайны // Час пик. – 1991. – № 19. – С.10)

8. См.: Ф р е з е р Дж. Дж. Золотая ветвь. – М., 1986. – С.57–58. Man, myth and magic. - N-Y, 1970.

9. О других сторонах "черной массы" см.: К у ш л и н а О., С м и р н о в И. Ук. соч. – С.286–290.

10. Древняя высшая магия. Теория и практические формулы. – СПб., 1910. – С.54.

11. М. Золотоносов склонен возводить к каббалистике и число дач в Перельгино, соответствующее 22 буквам древнееврейского алфавита (З о л о т о н о с о в М. Ук.соч. – С.10).

12. РО ГБЛ. Ф. 562, к.8, ед.хр. 1, л.35.

13. Треугольник острием вверх означает победу добра, острием вниз – зла. Неопределенность его расположения на "вещах" Воланда согласуется с эпитафией романа и нетрадиционностью облика Владыки Ада.

14. Дневник Елены Булгаковой. – М., 1990. – С.379.

15. Ср. псевдонимы раннего Булгакова: Эм (т.е. буква М – И. Б., С. К.), Незнакомец, Маг, М. Неизвестный.

16. "Магическим кругом" в данном случае оказывается подвальчик Мастера (в 1 главе магический круг – опустевшая вдруг аллея парка, в клинике-тюрьме Стравинского – опоясывающий здание балкон с окнами из небьющегося стекла, в варьете это круг в чистом виде – арена цирка).

17. Знаменателен в этом смысле интерес Булгакова к сб. "Clavicula", а также к сб. "Grimoires of Honorius", состоящему из заклинаний и заговоров от злого чародейства (см.: РО ГБЛ. Ф.562, к.8, ед.хр.1, Л.35).

18. Цит. по кн.: Р а б и н о в и ч В. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М., 1979. – С.232.

19. Ср.: Ф р е з е р. Ук.соч. Гл.Ш.

20. Булгаков М. Копыто инженера // Памир. – 1984. – № 7. – С.50–51.
21. Дневник Елены Булгаковой. – С.287.
22. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983. – С.289 (ср. это "провиденциальное" заклинание с шуточно–игровыми: так, например, посвящая Елену Сергеевну в замысел пьесы о Мольере, Булгаков "стал проверять двери, шептать заклинания, оглядываться" (Чудкова М. С.327)).
23. Ср.: "Мне мерещится иногда, что смерть – продолжение жизни. Мы только не можем себе представить, как это происходит. Но как–то происходит (Там же. – 479)— обращение к Е. Булгаковой "звезда моя, сиявшая всегда в моей земной жизни" (Дневник Елены Булгаковой. С.292), предположение, что покойная мать знает о судьбе детей (Чудкова М. Архив М. А. Булгакова // Зап. отдела рукописей. – Вып. 37. – М., 1976. – С.103 и др.
24. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – М., 1973. – С.560.
25. Булгаков М. Жизнь господина де Мольера // Собр. соч. в 5 т. – Т. 4. – М., 1990.
26. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М., 1979. – С.269.
27. Там же.
28. Еще один герой "МиМ" может быть представлен в контексте алхимической культуры – Воланд. Однако, за неимением возможности подробно изложить эту линию в рамках статьи, мы ограничимся причастностью к алхимии Мастера и самого М. Булгакова.
29. Рабинович В.Л. Алхимия... С.67.
30. Модификация этой концепции (напр., у Д. Мережковского, Н. Федорова и его последователей), согласно которой плоть воскрешается вместе с душой, была чужда М. Булгакову— проблема смерти и посмертного бытия восходит к традициям западноевропейского романтизма. См. об этом также: The Way Down and out The Occult in Symbolist Literature by John Senior. - New York, 1959.
31. РО ГБЛ. Ф. 562, к.8, ед.хр. 1, л.39.
32. Там же, л.34.
33. Там же, л.42.
34. Там же, л. 43.
35. РО ГБЛ.Ф. 562, к.6, ед.хр. 1, л.36.
36. См. об этом: Хейзинга Й. Осень средневековья. М.,– 1988.

37. Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. – М., 1990. – С.127.

38. См. об этом: Ч у д а к о в а М. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. // Памятники культуры. Новые открытия. – М., 1977. – С.99.

39. В близком к тексту рецензии пересказе Булгаков писал: "Рассказчик мой <...> назван развязным молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину, обладает оккультными способностями". (Цит. по: Ч у д а к о в а М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988. – С.373).

40. В доказательство неединичности подобного факта можно вспомнить группу "Серационовы братья", которая, правда, не засекречивала своих заседаний, но точно так же, как и "Artifex", числила в своем составе и действительных членов, "братьев", и друзей группы.

41. ЦГАЛИ. Ф. 2493, оп.1.

42. Ра б и н о в и ч В.Л. Алхимия... С.21.

ВОСПОМИНАНИЯ О С. П. БОБРОВЕ

М. Л. ГАСПАРОВ

Когда мне было двенадцать лет, я гостил летом в писательском Переделкине у моего школьного товарища. Он был сын критика Веры Смирновой, это о нем упоминал Борис Пастернак в записях Л. Чуковской: "это человеческий детеныш среди бегемотов". Он утонул, когда нам было по двадцать лет. Тогда, в детское лето, у Веры Васильевны была рукопись, которая называлась "Мальчик". Автором рукописи был седой человек, большой, крепкий, громкий, с палкой в размашистых руках. Он бранился на неизвестных мне людей, бросался шишками, собаку Шарика звал Трехосным Эллипсоидом, играл в шахматы, не глядя на доску, читал Тютчева так, что я до сих пор слышу "Итальянскую виллу" его голосом, и уничтожал меня за недостаточный интерес к математическим наукам. Его звали Сергей Павлович Бобров; имя это ничего нам не говорило.

Через два года вышла его книга "Волшебный двурог" – вроде "Алисы в стране математических чудес", где главы назывались схолиями, отступления были интереснее сюжета, шутки – лихие, картинки – Конашевичевы, а заглавная геометрическая фигура с полумесяцем не имела никакого отношения к действию. За непедagogическую яркость книгу тотчас разгромила твердая газета "Культура и жизнь". Следующая "занимательная математика" Боброва появилась через несколько лет и была надсадно-бледная. Но мы уже знали, что Бобров был поэтом, и читали в старых альманахах "Центрифуги" ("такой-то турбогод") его малопонятные стихи и хлесткие рецензии: "Ну что же, дорогой читатель, наденем калоши и двинемся вглубь по канализационным тропам первого журнала русских футуристов..." (1). Видели давний силуэт работы Крутликковой, – усы торчат, губы надуты, над грудой бумаг размахивается рука с папиросой, сходство – как будто тридцати лет и не было. Это была невозвратная история. Когда потом в оттепельной "Литературной Москве" вдруг явились два стихотворения Боброва, филологи с изумлением говорили друг другу: "А Бобров-то!.."

Когда мне было двадцать пять лет, в Институте мировой литературы начала собираться стиховедческая группа. Ее можно было назвать клубом неудачников. Все старшие участники помнили, как наука стиховедения была отменена почти на тридцать лет, а их собственные работы в лучшем случае устаревали на корню. А младших участников почти что и не было. Председательствовал Л. И. Тимофеев, приходили Бонди, Квятковский, Штокмар, Никонов, Стеллецкий, один раз

появился Голенищев–Кузутов. У Бонди была книга о стихе, зарезанная в корректуре. Штокмар в депрессии сжег огромную картотеку рифм Маяковского. Нищий Квятковский был принят в Союз писателей за считанные годы до смерти и представляемые в комиссию несколько экземпляров своего "Поэтического словаря" 1940 г., собирал по одному у знакомых. Квятковский отсидел свой срок в 1930–е гг. на Онеге, Никонов в 1940–е в Сибири, Голенищев в 1950–е в Югославии: там, в тюрьме у Тито, он сочинил свою роспись словоразделов в русском стихе (все примеры – по памяти), вряд ли подумав, что это давно уже сделал Шенгели.

Бобров появился на первом же заседании. Он был похож на большую шину, из которой наполовину вышел воздух: такой же зычный, но уже замедленный. После заседания я одолел робость и подошел к нему: "вы меня не помните, а я вас помню: я тот, который с Володей Смирновым..." – "А, да, конечно, Володя Смирнов, бедный мальчик..." – и он позвал прийти к нему домой. Дал для проверки два свои непечатавшиеся этюда, "Ритмолог" и "Ритор в тюльпане", и один рассказ. В рассказе при каждой главе был эпиграф из Пушкина ("А. П."), всякий раз – прекрасный и забытый до неузнаваемости ("Летит испуганная птица, услыша близкий шум весла, – откуда это?). В "Риторе" мимоходом было сказано: "Говорят, Достоевский предсказал большевиков, – помилуйте, да был ли такой илот, который не предсказал бы большевиков?" "Илот" мне понравился.

Я стал бывать у него почти каждую неделю. Это продолжалось десять лет. Когда я потом говорил о таком сроке людям, знавшим Боброва, они посматривали на меня снизу вверх: Бобров славился скверным характером. Но ему хотелось иметь собеседника для стиховедческих разговоров, и я оказался подходящим.

Как всякий писатель, а особенно – вытесненный из литературы, он нуждался в самоутверждении, первым русским поэтом нашего века был, конечно, он, а вторым Пастернак. Особенно Пастернак тех времен, когда он, Бобров, издавал его в "Центрифуге". "Как он потом испортил "Марбург"! только одну строфу не тронул, да и то потому, что ее процитировал Маяковский и написал: гениальная". Уверял, что в молодости Пастернак был нетверд в русском языке: "Бобров, почему вы меня не поправили: "падет, главою очертя", "а вправь пойдет Евфрат? а теперь критики говорят: неправильно". – "А я думал, вы – нарочно". С очень большим уважением говорил об отце Пастернака: "Художники знают цену работе, крепкий был человек, Борису по струнке приходилось ходить. Одгажды спросил меня: у Бориса настоящие стихи или – так? Я ответил". "Отвечил" – было, конечно, главное. Посмертную автобиографию "Люди и положения", где о Боброве упомянуто мимоходом и неласково, он очень не любил и называл не иначе, как

"апокриф". К роману был равнодушен, считал его славу раздутой. Но выделял какие-то подробности предреволюционного быта, особенно душевного быта: "очень точно". Доброй памяти об этом времени в нем не было. "На нас подействовал не столько 1905 год, сколько потом реакция – когда каждый день раскрываешь газету и читаешь: повешено столько-то, повешено столько-то".

Об Асееве говорилось: "Какой талант, и какой был легкомысленный: ничего ведь не осталось. Впрочем, вот теперь премию получил, кто его знает. Однажды мы от него недавно уходили в недоумении, а Оксана выходит за нами в переднюю и тихо говорит: вы не думайте, ему теперь нельзя иначе, он ведь лауреат." Пастернак умирал гонимым, Асеев – признанным, это уязвляло Боброва. Однажды, когда он очень долго жаловался на свою судьбу словами "А вот Асеев...", я спросил: "А вы захотели бы поменяться жизнью с Асеевым?" Он посмотрел так, как будто никогда об этом не задумывался, и сказал: "А ведь нет".

"Какой был слух у Асеева! Он был игрок, а у игроков свои суеверия: когда идешь играть, нельзя думать ни о чем божественном, иначе – проигрыш. Приходит проигравшийся Асеев, сердитый, говорит: "Шел – все церкви за версту обходил, а на Смоленской площади вдруг – извозчицья биржа и огромная вывеска "Продажа овса и сена", не прочесть нельзя, а ведь это все равно, что Отца и Сына!" Из этого получилось известное стихотворение: "Я запретил бы продажу овса и сена – ведь это пахнет убийством отца и сына!" (Чтобы пройти цензуру, отец и сын были напечатаны с маленькой буквы). "А работать не любил, разбрасывался. Всю "Оксану" и за него составлял. У него была – для заработка – древнерусская повесть для детей в "Проталинке", я цовынимал оттуда вставные стихи, и кто теперь помнит, откуда они? "Под копыта казака – грянь! брань! гянь! вран!" ..."

Читал стихи Бобров хорошо, громко подчеркивая не мелодию, а ритм: стиховедческое чтение. Я просил его показать, как "пел" Северянин – он отказался. А как вбивал в слушателей свои стихи Брюсов, – показал. "Демон самоубийства", то чтение, о котором говорится в автобиографическом "Мальчике": "Своей, – улыбкой, – странно, – длительной, – глубокой, – тенью, – черных, – глаз, – он часто, – юноша, – пленительный, – обворожает, – скорбных, – нас..." ("А интонация Белого записана: Метнер написал один романс на его стихи, где нарочно воспроизвел все движения его голоса". Какой? "Не помню". Я стал расспрашивать о Белом – он дал мне главу из "Мальчика" с ночным разговором, очень хорошую, но ничего не добавил). "Брюсов не только сам все знал напоказ, но и домашних держал так же. Мы сидим у него, говорим о стихах, а он: "Жанночка, принеси нам тот том Верлена, где аллитерация на "л"!"" – и Жанна Матвеевна приносит том, раскрытый

на нужной странице". Кажется, об этом вспоминали и другие: видимо, у Брюсова это был дежурный прием. "Умирал – затравленный. Эпиграмму Бори Лапина знаете: "И вот уж воет лира над гробом этих лет"? Тогда всем так казалось. Когда он умер, Жанна Матвеевна бросилась к профессору Кончаловскому – брат художника, врач, Светония вашего переводил, – "Доктор, ну как же это!" А он ей буркнул: "Не хотел бы – не помер бы".

"А Северянина мы всерьез не принимали. Его сделал Федор Сологуб. Есть ведь такое эстетство – наслаждаться плохими стихами. Сологуб взял все эти его брошюрки, их было под тридцать, и прочитал их от первой до последней. Отобрал из них все, что получше, добавлял последние его стихи, и получились "Громокипящий кубок". А в следующие свои сборники Северянин стал брать все, что Сологуб забраковал, и понятно, что они получались один другого хуже". "Однажды он вернулся из Ялты, протратившись в пух и прах. Там жил царь, – так вот, когда Северянин ездил в такси, ему устраивали овации громче, чем царю. Понятно, что Северянин только и делал, что ездил в такси. А народ тоже понимал, что к чему: к царю относились – известно как, вот и усердствовали для Северянина".

Одно неизданное асеевское стихотвореньице я запомнил в бобровском чтении с одного раза. "Сидел Асеев у меня вечером, чай пили, о стихах разговаривали. Ушел – забыл у меня пальто. Наутро пришел, нянька ему открыла, он берет пальто и видит, что на окне стоит непочатая бутылка водки. Он ужасно обижен, что вчера эта бутылка не была употреблена по назначению, и пишет мне записку. Прихожу – читаю (двенадцать строчек – одна фраза): "У его могущества, кавалера Этны, мнил поять имущество, ожидая тщетно, – но, как на покойника, с горного удела (сиречь, с подоконника) на меня глядела – та, завидев коюю (о, друзья, спасайтесь!), свергнут в меланхолию – Юргис Балтрушайтис". Следовало пояснение об уединенных запахах Балтрушайтиса. "Почему: кавалера Этны?" – "Это наши тогдашние игры в Гофмана". – "И "Песенка таракана Пимрома" – тоже?" – "Тоже", – но точнее ничего не сказал.

Бобров несколько раз начинал писать воспоминания или надиктовывать их на магнитофон; отрывки сохранились в архиве. Я прошу прощения, если что-то из этого уже известно. "Но. – говорил Бобров, – помните, пожалуйста, что Аристотель сказал: "известное известно немногим". – "Где?" – "Сказал – и все тут". Я остался в убеждении, что эту сентенцию Бобров приписал Аристотелю от себя, – за ним такое водилось. Но много лет спустя, переводя "Поэтику" Аристотеля (которую я читал по-русски не раз и не пять), я вдруг на самом видном месте наткнулся, словно впервые, на бобровские слова: "известное известно немногим". Аристотель

и Бобров оказались правы.

О Маяковском он упоминал редко, но с тяжелым уважением, называл его "Маяк". "Однажды сидели в СОПО, пора вставать из-за столиков, Маяковский говорит: "Что ж, скажем словами Надсона: Пожелаем тому доброй ночи, кто все терпит во имя Христа" и т. д." Я сказал: "Пожелаем, только это не Надсон, а Некрасов". Маяковский помрачнел: "Аксенов, он правду говорит?" – "Правду". – "Вот сволочи, я по десяти городам кончал этим свои выступления – и хоть бы одна душа заметила".

Хлебников пришел к Боброву, не зная адреса. Бобров вернулся домой, нянька ему говорит: вас ждет какой-то странный. "Как вы меня нашли?" Хлебников поглядел, не понимая, сказал: "Я – шел – к Боброву". Входила в моду эйнштейновская теория относительности, Хлебников попросил Боброва ему ее объяснить. Бобров с энтузиазмом начал и вдруг заметил, что Хлебников смотрит беспросветно-скучно. "В чем дело?" – "Бобров, ну что за пустяки вы мне рассказываете: скорость света, скорость света. Значит, это относится только к таким мирам, где есть свет – а как же там, где света нет?" Я спросил Боброва: "А каковы хлебниковские математические работы?" – "Мы носили их к такому-то большому математику (я забыл, к какому), он читал их неделю и вернул, сказав: лучше никому их не показывайте". Кажется, их потом показывали и другим большим математикам, и те отзывались с восторгом, но как-то уклонялись от ответственности за этот восторг.

"Хлебников терпеть не мог умываться: он просто не понимал, зачем это нужно. Поэтому всегда был невероятно грязен. Оттого у него и с женщинами не было никаких романов". По складу своего характера Бобров обо всех говорил что-нибудь неприятное. "И Аксенова женщины не любили. Он был тяжелый человек, замкнутый, его в румынском плену на дыбе пытали, как при царе Алексее Михайловиче. Книгу его "Неуважительные основания" видели? Огромная, роскошная; он принес рукопись в "Центрифугу", сказал: "издайте за мой счет и поставьте свою марку, мне ваши издания нравятся; я написал книгу стихов "Кенотаф", а потом увидел, что у вас стихи интереснее, и сжег ее". (Не ошибка ли это? Судя по письмам Аксенова, они в это время были знакомы лишь заочно). "Так вот, "Основания" он написал для Александры Экстер, художницы, а она его так и не полюбила. А потом для Любови Поповой, художницы, он устроил у Мейеркольда постановку "Великолепного роконосца", ее конструкции к "Рогоносцу" обошли все мировые книги по театру XX в., а она его так и не полюбила". Мария Павловна, жена Боброва, переводчица, вступилась; ее прозвище было "белка", Аксенов ей

когда-то посвятил стихи с геральдикой: "Луну грызет противобелка с герба неложной красоты; но ты – фарфор, луны тарелка, хоть и орех для белки ты..." Бобров набросился на нее: "А ты могла бы?" – "Нет, не могла бы".

Поэт Иван Рукавишников, Дон-Кихот русского триолета, был алкоголик последней степени: с одной рюмки пьян вдребезги, а через полчаса опять чист, как стеклышко. Наталья Бенар (та, которая, когда умер Блок и все поэтессы писали грустные стихи, как у них был роман с Блоком, одна писала грустные стихи, как у нее не было романа с Блоком), – Наталья Бенар носила огромные шестиугольные очки – чтобы скрыть шрамы: какой-то любовник разбил об нее бутылку. ("Спилась от застенчивости", – прочитал я потом о ней у О. Мочаловой). Борис Лапин ("какой талантливый молодой человек был!"), кажется, был в начале кокаинистом. Вадим Шершеневич обращался с молодой женой, как мерзавец, а стоило ей сказать полслова поперек, он устраивал ей такие сцены, что она начинала просить прощения. Тогда он говорил: "Проси прощения не у меня, а у этой электрической лампочки!" – и она должна была поворачиваться к лампочке и говорить: "Лампочка, прости меня, я больше не буду", и горе ей, если это получалось недостаточно истово, тогда все начиналось сначала. Я склонен этому верить: жена Шершеневича и в самом деле покончила самоубийством.

Борис Садовской, чтобы подразнить Эллиса в номерах "Дон", натянул на бюст чтимого Данте презерватив. Эллис, чтобы подразнить Бориса Садовского, – лютого антисемита, который больше всего на свете благоговел перед Фетом и Николаем I, – показывал Садовскому фотографию Фета и говорил: "Боря, твой Фет ведь и вправду еврей – посмотри, какие у него губы!" Садовский сатанел, бил кулаком по столу и кричал: "Врешь, он – поэт!" ("С. П., а это Садовского Вы анонсировали в "Центрифуге": "... сотрудничество кусательнейшего Птикса: берегитесь, меднолобцы?" – "Садовского". – "Как же он к вам пошел, он же ненавидел футуризм". – "А вот так".)

Говоря о стиховедении, случилось упомянуть о декламации, говоря о декламации – вспомнить конструктивиста Алексея Чьи! черина, писавшего фонетической транскрипцией. У него была поэма без слов "Звонок к дворнику" – почему? Потому что очень страшно. Ворота на ночь запирались, пришел поздно – звони дворнику, плати двугривенный, ничего особенного. Но если всматриваться в дощечку с надписью и только в нее, то смысл пропадает, и она залязгает чем-то жутким: ЗъваноГГ – дворнѣку! Это как у Сартра: смотришь на дерево – и ничего, смотришь отдельно на корень – он вдруг непонятен и страшен – и готово – ля нозé". Чичерин анонсировал какие-то свои вещи с пометкой "пряничное издание".

"Да: мы с женой однажды получаем посылочку, в ней большой квадратный пряник, на нем трудночитаемые буквы и фигуры, а сысподу приклеен ярлычок: "последнее сочинение Алексея Чьи! черина". Через день встречаю его на Тверской — "Ну, как?" — "Спасибо, — говорю, — очень вкусно было". — "Это что! — говорит, — самое трудное было найти булочную, чтобы с такой доски печатать: ни одна не бралась!"

Когда он о ком-нибудь говорил хорошо, это запоминалось по необычности. Однажды он вдруг заступился за Демьяна Бедного: "Он очень многое умел, просто он вправду верил, что писать надо только так, разлиули-малина". (Я вспомнил Пастернака — о том, что Демьян Бедный — это Ганс Сакс современной поэзии). Был поэт из "Правды" Виктор Гусев, очень много писавший дольниками, я пожаловался, что никак не кончу по ним подсчеты — Бобров сказал: "Работяга был. Знаете, как он умер? В войну, в Радиокомитете писал целый день, переутомился, сошел в буфет, выпил рюмку водки и упал. И Павел Шубин так же помер. Говорил, что доживет до семидесяти, все в роду живучие, а сам выпел утром на Театральную площадь, сел под солнышко на лавочку и не встал". Мария Павловна: "В Доме писателей был швейцар Афоня, мы его спрашивали: "Ну, как, Афоня, будет сегодня драка или нет?" Он смотрел на гардероб и говорил: "Шубин — здесь, Смеляков — здесь: будет!" Я не проверял этих рассказов: если они недостоверны, пусть останутся как околослитературный фольклор. Этот Афоня, кажется, уже вошел в историю словесности. Извиняясь за происходящее, он говорил: "Такая уж нынче эпошка".

Бобров закончил московский Археологический институт в Староконюшенном переулке, но никогда о нем не вспоминал, а от вопросов уклонялся. Зато о незаконченном учении в Строгановском училище и о художниках, которых знал, он вспоминал с удовольствием. "Они мастеровые люди: чем лучше пишут, тем косноязычнее говорят. Илья Машков вернулся из Италии: "Ну, ребята, Рафаэль — это совсем не то. Мы думали, он — вот, вот и вот (на лице угрюмость, руки резко рисуют в воздухе пирамиду от вершины двумя скатами к подножью), а он — вот, вот и вот (на лице бережность, две руки ладонями друг к другу плавными зигзагами движутся сверху вниз, как по извилистому стеблю)". Кажется, это вошло в "Мальчика".

Наталья Гончарова иллюстрировала его первую книгу, "Вертоградари над лозами", он готов был признать, что ее рисунки лучше стихов: стихи эти он вспоминал редко, а рисунки часто. Ее птицу с обложки этой книги Мария Павловна просила потом выбить на могильной плите Боброва. Ларионова он недолюбливал, у них была какая-то ссора. Но однажды, когда Ларионов показывал ему рисунки —

наклонясь над столом, руки за спину, – он удивился напряженности его лица и увидел: Гончарова сзади неслышно целовала его лапищи за спиной. "Она очень сильно его любила, я не знал, что так бывает".

"Малевиц нам показывал красный квадрат, мы делали вид, что это очень интересно. Он почувствовал это, сказал: "С ним было очень трудно: он хотел меня подчинить". – "Как?" – "А вот так, чтобы меня совсем не было". – "И что же?" – "Я его одолел. Видите: вот тут его сторона чуть–чуть скошена. Это я нарочно сделал – и он подчинился". Тут мы поняли, какой он больной человек".

Я сказал, что люблю конструкции Родченко. "Родченко теперь не такой. Я встретил его жену, расспрашиваю, она говорит: "Он сейчас совсем по–другому пишет". Как? "Да так, – говорит, – вроде Ренуара..." А Федор Платов тоже по–другому пишет, только наоборот: абстрактные картины". Абстрактные в каком роде? "А вот как пришел ковер к коврихе, и стали они танцевать, а потом у них народилось много–много коврят". Федора Платова, державшего когда–то издательство "Пета" (от глагола "петь"), я однажды застал у Боброва. Он был маленький, лысый, худой, верткий, неумолчный и хорохорящийся, а с ним была большая спокойная жена. Шел 350–летний юбилей Сервантеса, и чинный Институт мировой литературы устроил выставку его картин к "Дон–Кихоту". Мельницы были изображены такими, какими они казались Дон–Кихоту: надвигались, вращались и брызгали огнем; это и вправду было страшно.

Больше всего мучился Бобров из–за одной только своей дурной славы: считалось, что он в последний приезд Блока в Москву крикнул ему с эстрады, что он – мертвец, и стихи у него – мертвецкие. Через несколько месяцев Блок умер, и в те же дни выппла "Печать и революция" с рецензией Боброва на "Седое утро", где говорилось примерно то же самое; после этого трудно было не поверить молве. Об этом говорили и много раз писали — С. М. Бонди, который мог обо всем знать от очевидцев, и тот этому верил. Я бы тоже поверил, не случись мне чудом увидеть в забытом журнале, не помню, каком, чуть ли не единственное тогда упоминание, что кричавшего звали Струве. (Александр Струве, большеформатная брошюра о новой хореографии с томными картинками). Поэтому я сочувствовал Боброву чистосердечно. "А рецензия?" – "Ну, что рецензия, – хмуро ответил он. – Тогда всем так казалось".

Как это получилось в Политехническом музее, – для меня понятнее всего из записок О. Мочаловой, которые я прочел много позже (ЦГАЛИ, 272, 2, 6, л.33). После выходки Струве "высочил Сергей Бобров, как будто и защищая поэзию, но так кривляясь и ломаясь, что и в минуту разгоревшихся страстей этот клоунский

номер вызвал общее недоумение. Председательствовал Антокольский, но был безмолвен". Кто знает тогдашний стиль Боброва, тот представит себе впечатление от этой сцены. Струве был никому не знаком, а Боброва знали, и героем недоброй памяти стал именно он.

Собственные стихи Боброва были очень непохожи на его буйное поведение: напряженно-простые и неуклюже-бестелесные. На моей памяти он очень мало писал стихов, но запас неизданных старых, 1920–1950-х гг., был велик. Мне нужно было много изобретательности, чтобы хвалить их. Но одно его позднее стихотворение я люблю: оно называется "Два голоса" ("1 – мужской, 2 – женский"), дата – 1935. На магнитофоне было записано его чтение вдвоем с Марией Павловной: получалось очень хорошо.

1 Будит тихая славная поступь волны
2 поступь

1 Тшину и певучие сны
2 летучие

1 И ее говорливая радость шумит
2 сладость

1 Она говорит и бежит
2 — —

1 — —
2 Она говорит и бежит

1 вздыхающий
2 Послушай ее лепечущий день

1 могучую
2 Узорную и летучую тень

1 — —
2 Мы тихо поднимем взоры свои

- 1 Как крылья и лепестки
2 — —
- 1 — —
2 Как живые лучи
- 1 Почти мотыльки
2 мотыльки
- 1 и бархатной мглы
2 Причудливой тайны
- 1 радугой мглы
2 Мы будем носиться
- 1 Свободный и свежий
2 он теплит и нежит
- 1 ближе, живее
2 Все реже, слабее
- 1 к устам
2 Он тихий, он льется, он жметя
- 1 Он с сердцем сольется
2 и бисером струй
- 1 Дрожащих лучей
2 блестящих огней
- 1 Звенящих огней
2 золотистых лучей
- 1 Простой поцелуй
2 и живой

Мы выйдем из листиков

из мхов

Как певучий

фагота шмель

И легкая трель

говорит как свирель

— —
И к сердцу приходит она.

И ей говорит в ручье волна

— —
— —
О как чиста и жива,

— —
Как каждый камень слышит ее

И волнение мое

и мое

Мы будем как легкие листики

пен

Плясать и шуметь

у алмазных стен

взлетать

И в легкую радугу капель

– не изучив, не скажу.

Одна его книга в прозе, долго анонсированная в "Центрифуге", так и не вышла, остались корректурные листы: "К. Бубера. Критика житейской философии". Я встречал смелые ссылки на нее как на первый русский отклик философии Мартина Бубера. Это случайное совпадение. "К. Бубера" – это Кот Бубера, критикует он житейскую философию Кота Мурра, книга издательская, со включением стихов К. Буберы (с рассеченными рифмами) и с жизнеописанием автора. (Последними словами умирающего Буберы были: "Не мстите убийце – это придаст односторонний характер будущему". Мне они запомнились). Таким образом, и тут в начале был Гофман.

Из переводов чаще всего вспоминались Шарль ван-Лерберг, которого он любил в молодости ("Дождик, братец золотой...") и Гарсиа Лорка. Если бы было место, я бы выписал его "Романс с лагунами" о всаднике дон Педро, он очень хорош. Но больше всего он гордился стихотворным переложением Сы Кун-ту, "Поэма о поэте", двенадцатистишия с заглавиями: "Могучий хаос", "Пресная пустота", "Погруженная сосредоточенность", "И омыто, и выплавлено", "Горестное рвется" и т. д. "Пришел однажды Аксенов, говорит: Бобров, я принес вам китайского Хлебникова!" – и кладет на стол тысячестраничный том, диссертацию В. М. Алексеева". Там был подстрочный перевод с комментариями буквально к каждому слову. В 1932 г. Бобров сделал из этого поэтический перевод, сжатый, темный и выразительный. "Пошел в "Интернациональную литературу", там работал Эми Сяо, помните, такой полпред революционной китайской литературы, стихи про Ленина и прочее. Показываю ему, и вот это дважды закрытое майоликовое лицо (китаец плюс коммунист) раздвигается улыбкой и он говорит тонким голосом на всю редакцию: "Това-ли-си, вот настоящие китайские стихи!" После этого Бобров послал свой перевод Алексееву, тот отозвался об Эми Сяо "профессиональный импотент", но перевод одобрил. Напечатать его удалось только в 1960-х гг. в "Странах Азии и Африки", стараниями С. Ю. Неклюдова.

Мария Павловна рассказывала, как они переводили вместе "Красное и черное" и "Повесть о двух городах": она сидит, переводит вслух на разные лады и записывает, а он ходит по комнате, пересказывает это лихими словами и импровизирует, как бы это следовало сочинить на самом деле. И десятая часть этих импровизаций вправду идет в дело. "Иногда получалось так здорово, что нужно было много усилий, чтоб не впасть в соблазн и не впустить в перевод того, чего у Диккенса быть не могло". Мария Павловна преклонялась перед Бобровым безоглядно, но здесь была тверда: переводчик она была замечательный.

С наибольшим удовольствием вспоминал Бобров не о литературе, а о своей работе в Центральном статистическом управлении. "Это было настоящее дело". Книгой "Индексы Госплана" он гордился больше, чем изданиями "Центрифуги". "Там я дослужился, можно сказать, до полковничьих чинов. Люди были выучены на земской статистике, а земские статистики, не сомневайтесь, умели знать, сколько ухватов у какого мужика. Потом все кончилось: потребовалась статистика не такая, какая есть, а какая надобна; и ЦСУ закрыли". Закрыли с погромом: Бобров отсидел в тюрьме, потом отбыл три года в Кокчетаве, потом до самой войны жил за 101-м километром, в Александрове. Вспоминать об этом он не любил, кокчетавские акварели его – рыжая степь, голубое небо – висели в комнате не у него, а у его жены. (Фраза из воспоминаний Марии Павловны: "И я не могла для него ничего сделать, ну, разве только помочь ему выжить". Я и вправду не знаю, как выжил бы он без нее). Первую книжку после этого ему позволили выпустить лишь в войну: "Песнь о Роланде", пересказ для детей размером "Песен западных славян", Эренбург написал предисловие и помог издать – Франция считалась тогда союзником.

О стихе "Песен западных славян" Пушкина он писал еще в 1915 г., писал и все десять своих последних лет. Несколько статей были напечатаны в журнале "Русская литература". Большие, со статистическими таблицами, выглядели они там очень необычно, но редактор В. Г. Базанов (писатели-преддекабристы, северный фольклор) был человек хрущевской непредсказуемости, Бобров ему чем-то понравился, и он открыл Боброву зеленую улицу. Литературоведы советской формации были недовольны, есениновед С. Кошечкин напечатал в "Правде" заметку "Пушкин по диагонали" (диагональ квадрата статистического распределения – научный термин, но Кошечкин этого не знал). Сорок строчек в "Правде" – не шутка, Бобров бурно нервничал, все его знакомые писали письма в редакцию – даже академик А. Н. Колмогоров.

Колмогоров в это время, около 1960 г., заинтересовался стиховедением: этот интерес очень помог полугадушенной науке встать на ноги и получить признание. Еще Б. Томашевский в 1917 г. предложил исследовать ритм стиха, конструируя по языковым данным вероятностные модели стиха и сравнивая их с реальным ритмом. Колмогорову, математику-вероятностнику с мировым именем, это показалось интересно. Он усовершенствовал методику Томашевского, собрал стиховедческий семинар, воспитал одного-двух учеников-стиховедов. Бобров ликовал. А дальше получился парадокс. Колмогоров, профессиональный математик, в своих статьях и докладах обходился без математической

терминологии, без формул, это были тонкие наблюдения и точные описания вполне филологического склада, только с замечаниями, что такой-то ритмический ход здесь не случаен по такому-то признаку и в такой-то мере. Математика для него была не ключом к филологическим задачам, а дисциплиной ума при их решении. А Бобров, профессиональный поэт, бросился в филологию в математическом всеоружии, его целью было найти такую формулу, такую функцию, которая разом бы описывала все ритмические особенности такого-то стиха. Томашевский и Колмогоров всматривались в расхождение между простой вероятностной моделью и сложностью реального стиха, чтобы понять специфику последнего, – Бобров старался построить такую сложнейшую модель, чтобы между нею и стихом никакого расхождения бы вовсе не было. Колмогоров очень деликатно говорил ему, что именно поэтому такая модель будет совершенно бесполезна. Но Бобров был слишком увлечен.

Здесь и случился эпизод, когда Бобров едва не выгнал меня из дому.

В "Мальчике" Боброва не раз упоминается книга, которую он любил в детстве, – "Маугли" Киплинга, и всякий раз в форме "Мауля": "мне так больше нравится". Не только я, но и преданная Мария Павловна пыталась заступиться за Киплинга, – Бобров только обижался: "Моя книга, как хоч, так и пишу" (дословно). Такое же личное отношение у него было и к научным терминам. Увлеченный математикой, он оставался футуристом: любил слова новые и звучные. Ритмические выделения он называл "литавридами", окончания стиха – "краезвучиями", а стих "Песен западных славян" – "хореофильным анапестоморфным трехдольным размером". Очень хотел применить к чему-нибудь греческий термин "сизигия" – красиво звучал и ассоциировался с астрономией, которую Бобров любил. Громоздкое понятие "словораздел" он еще в 1920-х гг. переименовал по-советски кратко: "слор". Мне это нравилось. Но потом ему понадобилось переименовать еще более громоздкое понятие "ритмический тип слова" (2- сложное с ударением на 1 слоге, 3-сложное с ударением на 3 слоге и т.п.): именно после таких слов, справа от них, следовали словоразделы-слоры. Он стал называть словоразделы-слоры "правыми слорами", а ритмические типы слов – сперва устно, а потом и письменно, – "левыми слорами". Слова оказались названы словоразделами: это было противоестественно, но он уже привык.

Колмогоров предложил ему написать статью для журнала "Теория вероятностей" объемом в неполный лист. Бобров написал два листа, а сократить и отредактировать дал мне. Я переделал в ней все "левые слоры" в "ритмотипы слов", чтобы не запутать читателя. Отредактированную статью я дал Боброву. Он,

прочитавши, вынес мне ее, брезгливо держа двумя пальцами за уголок: "Возьмите, пожалуйста, эту пародию и больше ее мне не показывайте". Все шло к тому, чтобы тут моим визитам пришел конец. Но статью нужно было все-таки обработать для печати. Я был позван вновь, на этот раз в паре с математиком А. А. Петровым, учеником Колмогорова, удивительно светлым человеком; потом он умер от туберкулеза. ("Помните, "Четвертая проза" начинается: "Венъямин Федорович Каган..."? – я его хорошо знал, это был прекрасный математик..."). Мы быстро и согласно сделали новый вариант, сохранив все "левые слоры", и только внятно оговорив, что это не словоразделы, а слова. Бобров был не очень доволен, но работу принял, и Колмогоров ее напечатал.

От этой статьи пошла вся серия публикаций в "Русской литературе", а потом и большая книга. Книгу он сдал в издательство "Наука", но издательство не спешило, а Бобров уже не мог остановиться в работе и делал новые и новые изменения и дополнения. Когда редактор смог взяться за рукопись, оказалось, что она уже устарела, а новый вариант ее был еще только кипящим черновиком. Работу отложили, книга так и не вышла. Материалы к ней легли в архив, но из них невозможно выделить никакую законченную редакцию: сам Бобров в последние годы не мог уже свести в них концы с концами.

Сосед Боброва по подъезду писательского дома, Ф. А. Петровский, мой шеф по античной литературе, спросил меня: "А вы заметили, в какой подробности устарел силуэт Кругликовой?" Я знал. "Там у Боброва в руке папироса, а теперь у него в прихожей казенная вывеска: "Не курить". Бобров не курил, не ел сладкого, у него был диабет. Полосы бурной активности, когда он за неделю писал десятки страниц, чередовались с полосами вялого уныния. Кажется, это бывало у него всю жизнь. ("Вы недовольны собой? да кто ж доволен собой, кроме Эльснера?" – писал ему в 1916 г. Аксенов; Аксенов с Эльснером были шаферами при венчании Гумилева с Ахматовой в Киеве, и Эльснер уверял, что это он научил Ахматову писать стихи). Однажды он среди стиховедческого разговора спросил меня: "Скажите, знаете ли вы, что такое ликантропия?" – "Кажется, оборотничество?" – "Это такая болезнь, которой страдал царь Навуходоносор". – "А". – "Вы ничего не имели бы против, если бы я сейчас немного постоял на четвереньках?" – "Что вы!" Он встал на коврик возле дивана, постоял минуту, встал, сел и продолжал разговор.

"Сколько вам лет?" – спросил он меня однажды. "Двадцать семь". – "А мне семьдесят два. Я бы очень хотел переставить цифры моего возраста так, как у вас". Он умер, когда ему шел ~~восемьдесят~~ второй, – это было в 1971 году.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Все цитаты – по памяти, кроме немногих обозначенных. Прошу прощения у товарищей–филологов.

ПОЭТ ИГОРЬ ЧИННОВ

Б. В. ПЛЮХАНОВ

Игорь Владимирович Чиннов – русский поэт, живущий в США, автор восьми поэтических сборников (1), в прошлом – рижанин. Родился 25 сентября 1909 г. в Тукуме. Окончил Рижскую городскую русскую (Ломоносовскую) гимназию и Латвийский университет со званием магистра права. Дипломную работу написал по уголовному праву. Тема работы – поединок – заинтересовала его своей соотнесенностью с трагическими судьбами Пушкина и Лермонтова. Работа была написана по-латышски и привлекла к себе внимание в университетских кругах своим стилистическим блеском.

Его первые ученические литературные опыты публиковались в школьных журналах. Юмористический рассказ "Благорастворение воздуха" ("Школьная нива", 1927, № 3) на конкурсе рассказов был удостоен 1-ой премии. С возникновением в Риге в 1929 г. содружества молодых поэтов и писателей "На струе слов" Чиннов стал участником Содружества и печатался в его журнале "Мансарда". Первый вечер Содружества состоялся 15 октября 1930 г. На вечере выступило много молодых поэтов, но только Чиннову суждено было войти в большую литературу. Это было его первое выступление перед большой аудиторией. Вел вечер П. М. Пильский, участие принимал и С. Р. Минцлов.

В 1931 г. в Ригу вместе с Ириной Одоевцевой приезжал Георгий Иванов. Он заинтересовался писаниями Чиннова, некоторые из них взял с собой в Париж и там познакомил с ними Николая Оцуца, редактора парижского журнала "Числа". С 6-ой книги "Чисел" (1932 г.) вплоть до 10-ой, последней, стихи и статьи Чиннова стали там появляться (2). Печатался он и в латышских периодических изданиях (статья о русской поэзии в журнале "Daugava"). Весной 1938 г. в Ригу приезжал И.А.Бунин. П. М. Пильский, друг Чиннова-отца (юриста, книжника, тогда уже покойного), познакомил Игоря Чиннова с Буниным, и Чиннов участвовал во всех встречах Пильского с Буниным.

События, связанные со Второй мировой войной, понудили Чиннова переселиться на Запад. Сам Чиннов считает, что до его отъезда из Риги его в литературе не было вовсе. Беды же тех лет, общественно-политический кризис, мучительная безработица коснулись и его. "Жалкую мою полужизнь тогдашнюю, бедные мои отрочество и юность стараюсь я не вспоминать. Потом бедствовал я в Париже— но собеседниками моими были Адамович,

Бердяев, Вл. Н. Ильин, Г. Иванов, Вейдле, Сергей Маковский..." (Из письма И. Чиннова к Б. Плюханову от 21.04.1981).

В Париже Чиннов оставался до 1953 г. Преподавал русский язык и литературу в русской гимназии; занимался теорией русской поэзии; выступал на литературных вечерах. В его собственных творческих вечерах среди других принимал участие и Б. К. Зайцев. В 1953–1962 гг. жил в Германии, продолжая занятия теорией русской поэзии; уделял особое внимание творчеству Осипа Мандельштама.

В 1962 г. И. Чиннов был приглашен в Канзасский университет, на кафедру русской литературы. Его педагогическая деятельность в нескольких университетах США продолжалась 15 лет. На пенсию вышел в 1977 г. "эмеритусом", т. е. заслуженным профессором русской литературы Вандербилтского университета. Параллельно с педагогической работой он много выступал со стихами и отдельными лекциями в различных университетах США и на всевозможных конференциях славистов. Вот как он описал свою жизнь в письме от 23 ноября 1975 г.: "Хлопот был полон рот: ездил в три университета с лекциями и стихами и был на трех съездах славистов – с докладами и тоже стихами. Позавчера вернулся из Мемфиса (не египетского, увы, тенесского, своего), дней 10 из Канзаса, где когда-то жил, недели 3 назад был в Сев.Каролине... Через неделю еду в Нов.Орлеан, через 5 недель в Чикаго".

С 1978 г. И. Чиннов живет во Флориде, в Дейтона-Бич.

Я все еще помню Балтийское море,
Последние дни перед вечной потерей.
И кружатся звуки, прозрачная стая,
Прощаясь, печалюсь, печально играя.

Мы берегом светлым вдвоем проходили,
Вода на песке становилась сияньем
И ясные волны к ногам подбегали,
Прощаясь прохладным, прозрачным касаньем.

О, если б тогда, посеяв на прощанье,
Летейскими стали балтийские волны!
О, если бы стал неподвижно-безмолвный
Закат над заливом завесой забвенья.

А впрочем, я реже, смутней вспоминаю.
Журчанье беспамятства громче и слаще.
И звуки теней над померкшей водою
Лишь шопот. Лишь шелест.
Лишь шорох шуршащий. (3)

Чиннов покинул родные места вполне сложившимся человеком с разносторонними и широкими интересами, жаждавшим увидеть и узнать мир. Уже в юности он знал и говорил: культура – это чуткость. И сам был восприимчивым, чутким человеком. Живя на Западе, он много путешествовал, увлеченно наблюдал многообразие мира, пленялся его красотой, что, конечно, отразилось и в его стихах. Утрата "отчего дома" не привела его к замыканию в себя, погружению в прошлое. Он был "не чужой и в чужих пространствах" (4). Постепенно восприятие окружающего стало у него все больше обостряться, и все ярче становился его поэтический отзвук на увиденное, воспринятое, пережитое.

И великий и грозный собор в твердокаменной Авиле,
где паломники шли мимо терний Христова венца
(О, огромный Распятый! И царству не будет конца!)
ко святой и суровой Терезе, сказавшей о дьяволе
– что, не помню. Там сердце Христово мы славили
крестным ходом, среди готики, солнца и пыли – и,
как сказал проводник, в самом сердце Кастилии
мы оставили наши сердца.

Высокая дароносица,
высокий собор искусства!
Слиянье искусства и чувства.
В этой рифме сладостной русской
что-то есть, что к Богу относится.

Да, мы будем помнить
и экстазы Терезы над розами,
и к распятию страстный жест,
и витражи, которые созданы
из образчиков райских блаженств. (5)

В мечети султана Ахмета
Простор, тишина, пустота.
Забудем стамбульское лето:
Мечеть холодна и чиста.

Цветы неизвестного рая
На синих ее израсцах.
На них, вероятно, взирает
Невидимый людям Аллах.

Огромно–пустое пространство,
Вверху – полутьма, полусвет.
Прими от меня, иностранца,
Аллах, иностранный привет.

И мы от незримого Бога
Хотим очевидных щедрот
... Левей Золотого Рога,
Как роза, небо цветет. (6)

В яркой и знойной Флориде
(Нет, не в раю, не в аду)
Странную птицу я видел
В пышном цветистом саду.

Голубоватый и алый
Клюв удлинец, искривлен.
Из бирюзы и коралла
Кажется сделанным он.

Черная, с желтым и красным.
Тонкий по клюву коралл:
Точно Пикассо пикассо
Алый зигзаг написал.

И обвести постарался
Глаз – голубым ободком.
Странно, что Бог занимался,
Скажешь, таким пустяком?

Как это сделано! С чувством
Краски, игры, красоты!
Может быть, чистым искусством
Смеешь увлечься и ты? (7)

И все же многочисленные и яркие впечатления бытия" в "чужих пространствах" не искоренили в нем чувства родины. Образы родных мест остались с ним и вошли в его стихи с неотразимой наглядностью.

Виктору Емельянову

Душа становится далеким русским полем,
В калужский ветер превращается,
Бежит по лужам в тульском тусклом поле,
Ледком на Ладоге ломается

Душа становится рязанской вьюгой колкой,
Смоленской галкой в холоде полей,
И вологодской иволгой, и Волгой...
Соломинкой с коломенских полей. (8)

Что-то вроде России,
Что-то вроде печали...
(Мы о большем просили,
А потом перестали).

Чем-то нежным и русским
Пахнет поле гречихи.
Утешением грустным
День становится тихий.

Пахнет чуть кисловато
Бузина у колодца...
Это было когда-то
И едва ли вернется. (9)

Чиннов признавался:

Кто повидал сокровища земные,
Не может разлюбить земли.
.....
Но то, что сердце заставляет биться,
Напоминает отчий дом. (10)

Чиннов, проживший вне родины почти пятьдесят лет, остался русским поэтом:

Я знаю, жизнь моя висит на тонкой ниточке.
Удушье. Отворяю окна.
Но даже кровь моя стучит ямбически,
Четырехстопно, семистопно! (11)

Порой, читая вслух парижским крышам
Его стихи таинственно-простые,
В печали, ночью, в дождь – мы видим слышим
(В деревне, ночью, осенью, в России):

Живой, знакомый нам, при свечке сальной
Свои стихи, негромко, он читает,
И каждый стих, веселый и печальный,
Нас так печалит, словно утешает.

И кажется – из царскосельской урны
Прозрачная, хрустально-ключевая
Течет струя свободно и небурно,
Далеким светом сердце заполняя.

И полной грудью мы грустим – но счастьем,
Как вдохновеньем, безотчетно-мудрым
Наполнен мир, и стоит жить, и настужь
Открыв окно, дышать парижским утром. (12)

Приверженность к слову, к "святому ремеслу" поэта у Чиннова поразительна. И он понимает силу слова, как мало кто понимал (13). Он убежден в преображающей силе слова. Для него приверженность к слову – это прорыв сквозь мир обыденности, сквозь небытие к бытию, к миру чудес.

Шепчу слова, бессвязно, безотчетно,
Бессмысленно в безлиственной аллее,
Проходит день бесплодно и бесплотво,
Но темные слова уже светлее,

И ажжу звук, как серебристый луч, я
И кажется – не обречен шептать я:
Уже слетает ангел полнозвучья
Наплывом музыки и благодати.

А в небе отблеск – дымный, дымный, длинный –
И колокол звонит (не дар Валдая)
И сияние цветы иной долины
(Не то, что рая, но – иного края)
В сиянии цветут не увядая (14).

Что искусство? – порой говоришь:
Талисман, амулет, фетиш?
А пожалуй, искусство лишь

Голубая глупая блажь,
Только призрак, обман, мираж,
За который копейки не дашь.

Нет, не блажь, а блаженство. Певуч,
Ишпокрена, таинственный ключ,
Самый сладостный, самый луч –

Лучший, светлый. Бессмертным лучом
Напой нас, волшебным питьем
Опой, опьяни торжеством
Над забвеньем и небытием! (15)

..... А что стихи? Обман? Благая весть?

– Дыханье, духовенье, вдохновенье.

Как легкий ладан, голубая смесь

благоуханья и – благоговенья (16).

Сама красота мира, торжественная, торжествующая выводит Чиннова за пределы мира. Для него все существующее как бы пребывает в "чаянии высот". Ему дано угадывать одухотворенность мира и находить полуслова и слова о том, что за пределами мира. В его поэзии часто эпитеты и метафоры придают вещественность тому, что не есть вещи, и невещественность – вещам, и сами стихотворения как бы "бормочут о неясном бессмертии". "А там, в аллеях, розовые дымы, // Как ответ горнего Ерусалима. // Да, милый друг, почти осанна в выпнях!" (17).

Здесь пахнет лазурью, ты знаешь? Здесь пахнет лазурью.

И струи фонтана трепещут эловой арфой.

И пыльным огнем золотится петух, запевая,

и пестрый базар не стихает в полуденном свете.

И кажутся музыкой смутной далекие горы,

и в детских губах леденец золотистой свирелью.

На старой стене расплескалась волна винограда,

и в пыльном пылании вьются песчинки бессмертья.

И в светлом звучанье текут золотистые груды

июльского воздуха, нежного смутлого лета.

Огромные груды сиянья, громады лазури.

Смотри – половодье лазури, и горы как волны (18).

Каждый листик надеется стать соловьем

И минуты хотят опадать лепестками.

Персик, розовый персик – летать снегирем,

Валуны – вдалеке проплывать облаками.

Хочет елка быть Ладюю древних князей,
Ярославной в Путивле за мужа молиться,
И хотелось бы маленькой детской слезе
Стать жемчужиной дивной на шее царицы.

Хочет вечер безлунный стать "Песней без слов",
И пикады мечтают: они – Геспериды.
О, волшебник Искусство! Лишь несколько слов –
И Плеядами станут земные акриды.

И колючки на розе – лучами. О, да!
Посмотри: только несколько жестов артиста,
И морская звезда – Голубая звезда,
И медуза, как чайная роза, душиста (19).

Первоначально стихам Чиннова был присущ "лирический аскетизм". В статье 1932 г. "Рисование Несовершенного" он выступил против назойливости стихов, против введения в них фона. Он считал, что нужна предельная скудость, почти бессветная заглушенность, незаметность стихотворения (20). Юрий Иваск назвал стихи Чиннова того периода "поэзией замедленного мига":

Те сумеречные и жемчугами
Мерцающие в полусне стихи,
Нездешне-нежные, любимы нами:
И перемешиваются – легки (21).

У меня от этих стихов осталось впечатление их серебристости. Да и само слово "серебристость" встречалось в стихах.

К середине жизненного и творческого пути многое в поэзии Чиннова изменилось. Изменился его словарь, возникла повышенная образность, изошрились средства изображения; позже изменился постепенно и изображаемый мир: "Как быдто серной кислотой // Изъеден день мой золотой" (22). В его стихи проникает "черный юмор", они наполняются гротеском, нарочитой грубостью, иронией. Поэт становится "свидетелем обвинения" (23). Многие в стихах Чиннова начинают напоминать слова В.Ф.Ходасевича, автора "Европейской ночи". У Ходасевича:

Нелегкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой (24).

У Чиннова:

Сквозь буквы торговых фирм,
Сквозь дождь, сквозь дома Парижа,
Сквозь весь непрозрачный мир –
Другой рисунок я вижу,
Другие лилии в нем
И краски тоже другие.
Но прблески неземные
Так трудно видеть в земном (25).

А это стихотворение "свидетеля обвинения":
Где-то светлый Бог, где-то вечный свет.
Предъявить бы счет, возвратить билет.
Здесь нельзя дышать, мне темно от зла.
Дай мне воздуха, света, тепла.

Но хотя я мучаюсь, маюсь, мечусь,
Я билет возвратить боюсь.
Белкой в колесе... Как рыба об лед.
Предъявить не смея счет.

Ты увидел бы взмах моей руки
Над мерцаньем ночной реки?
Ты увидишь тусклую тень – и пятно –
Если выброшусь я в окно?

Я не выброшусь. Я готов стареть,
Чашу пить до конца, молчать, терпеть.
И дождусь. Не будет грусти и мук,
Вместо грусти будет – каюк (26).

И тем не менее, основа поэтического мира Чиннова неизменно духовна. Она обеспечивается также непреложными для него точностью, предельной искренностью, благородной правдивостью самовыражения, удивительной

личной внутренней скромностью, может быть, даже смирением.

... Или небо вечернее, цвета
Бирюзы, сквозь березы –
Это все же обрывок ответа
На молитвы и слезы? (27)

... Как часто я
Вдруг чувствовал (с болью – и пусть),
Что самое светлое счастье
Похоже на светлую грусть.
Да, это, пожалуй, предчувствие
Бессмертия – счастья вполне,
Нездешней, несбыточной грусти,
В которую верится мне (28).

Приверженность Чиннова к радости, к счастью существования
безгранична, дар жизни для него бесценен.

Странно, что все же могу утешаться я,
Глядя, как вновь зацветает акация,

Глядя, как бабочка треплется, мечется –
Тоже, пожалуй, сестра человечества (29).

В одном из самых ранних своих стихотворений он писал:

Покосившиеся избы,
Косо над колодцем жердь.
И такой печальной жизни
Все–таки печальней смерть.

Отсюда же острое переживание невозвратимости пережитого,
быстротечности жизни и неотвратимости ее конца.

В дружбе Чиннов был внимательным, чутким, верным. Его ближайшими
друзьями были поэты Юрий Павлович Иваск и Тамара Генриховна Межак,
спутница жизни Иваска. Они покинули Прибалтику вместе с Чинновым в
1944 г. Дружба их продолжалась и на чужбине. Когда в феврале 1986 г. Иваск
скончался, Чиннов посвятил его памяти особенно трогательное
стихотворение:

Памяти Юрия Иваска

В Печерах, где природа ненарядна,
Есть церковь малая Николы Ратна.

Кубическая, белая, простая,
Она поет, из праха вырастая.

Никола Ратный, храбрый Божий ратник,
Нас осенял хоругвью в Светлый Праздник.

Святил священник куличи и паски.
Я там узнал о Юрии Иваске.

У белой звонницы Николы Ратна
Мы повстречались в тишине закатной.

Игрок "Играющего человека",
Он стал мне другом. Другом на полвека.

Музеи, церкви, города и веси
Мы повидали, восхищаясь вместе.

На Мексику, на Рим, на древний камень
Он отзывался страстными стихами.

А в старости ему была услада:
Увидеть блеск державный Петрограда.

И он смотрел, взволнованный, влюбленный,
На Стрелку, на Ростральные колонны.

И легкую гармонню Растрелли
Он понял, как другие не умели.

Пускай сиянье питерского солнца
Сойдет в раю на русского эстонца.

Пускай в раю сияет незакатно
Ему любимый храм Николы Ратна .

"Эмиграция,— говорил Юрий Иваск, — это всегда несчастье. Но иногда это и удача". Стихотворческое дарование Тамары Межак на чужбине заглохло. Юрий Иваск стал заметным деятелем русского литературного Зарубежья. Игорю Чиннову—поэту эмиграция принесла творческий расцвет, признание, славу. Его творчество отмечено в пяти литературных энциклопедиях, ему посвящено более сорока критических статей. О Чиннове много писали и воспитанники Тартуского университета Юрий Иваск, Алексис Раннит, воспитанник Таллиннской русской гимназии, позже профессор Кембриджского университета Николай Андреев.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Сборники И.Чиннова: Монолог. — Париж: изд-во Рифма, 1950; Линии. — Париж: изд-во Рифма, 1960; Метафоры. — Нью-Йорк: изд. Нового журнала, 1968; Партитура. — Нью-Йорк: изд.Нового журнала, 1970; Композиция. — Париж: изд-во Рифма, 1972; Пасторали. — Париж: изд-во Рифма, 1976; Антитеза. — Изд-во Бирхбарк Пресс, 1979; Автограф. — Изд-во Нью Инглад Паблшинг Компани, 1984. Далее в статье мы старались приводить как можно больше стихотворений Чиннова из разных сборников, учитывая что его творчество еще мало известно на родине (см. подборки его стихов: Даугава, 1989, № 7; Новый мир, 1989, № 9; Новый мир, 1991, № 12; Огонек, 1992, № 9; Новый мир, 1991, № 12; Огонек, 1992, № 9; Литературная газета, 1992, 8.01., № 2 (5379); газета Северо-Восток (приложение к Сибирской газете), 1992, № 7 (11)).

2. В сборниках "Числа" опубликованы статьи и стихи И.Чиннова: Рисование Несовершенного (1932, кн. 6); "Я за весною пошел...", "Меркнет дорога моя..." (1933, кн. 7–8); Отвлечение от всего (1933, кн. 9)— Отрывок из дневника— "Так бывает...", "Нарциссы" (Кн. 10).

3. Линии, с. 39.

4. Зинаида Шаховская. Среди книг: "Автограф" Игоря Чиннова. — Русская мысль (Париж), 1984. Там же З.А.Шаховская писала: Чиннов поэт русский, и где бы он не находился — в Египте ли, в Перу, Испании или Мексике, среди пальм и олеандров, припоминается ему, как "наводит сирень легкую тень на плетень" или придут на ум "черные перья грача" или "предвесеннее льдистое крошево".

5. Автограф, с. 57.

6. Пасторали, с. 27.

7. Там же, с. 20.

8. Партитура, с. 33.
9. Линии, с. 32.
10. Пасторали, с. 44.
11. Автограф, с. 93.

12. Стихотворение было прочитано вскоре по приезде в Париж, на вечере памяти Пушкина в Русской консерватории. "За зеленым столом сидели Бунин, Ремизов, Сергей Маковский, Георгий Адамович, Георгий Иванов. А в зале был литературный и художественный русский Париж" (Игорь Чиннов. О себе. – Даугава, 1989, № 7, с.92–93). Чиннов "был вынужден жить в Париже в каком-то мансардном поднебесье", – сообщал Александр Бахрах в статье "Один из последних" (Русская мысль, 1978, 16 февр.).

13. Николай Андреев даже писал: "Чиннов – прекрасный поэт, понимающий силу слова так, как один Пушкин ее понимал. У него свой, безошибочный почерк" (Русская мысль, 1953, 9 дек.). Об авторе статьи – историке Николае Ефремовиче Андрееве (13.03.1908 – 25.02.1982) см. подробнее: Новый журнал (Нью-Йорк), 1982, кн. 147, с. 263–270. О "безошибочности почерка" И.Чиннова неоднократно писал Г.В.Адамович.

14. Партитура, с. 53.
15. Пасторали, с. 64.
16. Метафоры, с. 45.

17. Пасторали, с.8. Поэт, литературовед Юрий Константинович Терапиано (1892 – 3.07.1980) писал: "Главное в поэзии Чиннова – умение одухотворять все, что он видит перед собой. Его "метафизизма" это, прежде всего, любовь к жизни, к земле, ко всему миру и через нелюбовь ко всему, что за пределами мира" (Новые книги. – Русская мысль, 1976, 29 апр., № 3101, с.10–11).

18. Метафоры, с. 9.
19. Пасторали, с.9.
20. Числа, кн.6, с.228–229.

21. Юрий Иваск. – Играющий человек. Поэма. Изд–во "Третья волна". Париж – Нью-Йорк, 1988. 126 с., см. с.34. Первоначально была опубликована в журнале "Возрождение". Париж, 1973, № 240–242.

22. Антигега, с.71.

23. См. стихотворение "И я свидетель обвинения..." – Антигега, с.97. О поэтике гротеска у И.Чиннова см. статью М.Кренса (Новый журнал, 1990, № 181, с.84–87).

24. Стихотворение В.Ходасевича "Звезды // Ходасевич В. Собрание стихов. Изд–во "Возрождение", Париж, 1927. 183 с. См. с. 175–176.

25. Линии, с.51.

26. Аягытса, с. 68.
27. Линни, с. 23.
28. Там же, с. 47.
29. Там же, с. 27.

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВАЛЕРИЯ ДИДЕНКО И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

О. М. МАЛЕВИЧ

Когда я в последний раз имел возможность общаться с Зарой Григорьевной Минц (это было в начале августа 1990 года), ею владели мысли о необходимости расширения тематики блоковских конференций и блоковских сборников, нашедшие отражение в редакционном предисловии к одиннадцатому "Блоковскому сборнику" (1). Речь шла не только об изучении "Серебряного века" в целом, не только о том, чтобы проследить блоковскую традицию в русской поэзии XX века, но и о том, чтобы начать сбор материалов по истории "подводных течений" в послеоктябрьской русской литературе 1920–70-х годов (2). О творчестве одного из таких неофициальных поэтов она тогда писала. В связи с написанным ею обсуждались некоторые вопросы, возникающие при изучении неофициальной поэзии, да и неофициальной литературы вообще.

Когда я говорил об этом с Зарой Григорьевной, то думал прежде всего о поэтическом наследии моего покойного друга Валерия Диденко. Зара Григорьевна была знакома с Валерием Диденко и его стихами, в свое время просила меня написать о них с тем, чтобы ввести его поэзию в "литературное обращение", но из этого ничего не получилось, ибо написать что-то отстраненно академическое я не мог, да, пожалуй, не могу и сейчас.

К тому времени, когда двадцатитрехлетняя Зара Минц познакомилась с двадцатидвухлетним Валерием Диденко (это случилось 24 июня 1950 года), первый краткий период его поэтического творчества, увы, по всей видимости, оказавшийся и последним, уже завершился. А через пять лет Валерий Диденко трагически погиб. Все, что сохранилось у меня из его поэтического наследия, написано в течение немногим более года.

Вот первое из его сохранившихся у меня стихотворений:

Мы идем, идем по дорогам,
И завяла ветка маслины...
... И завяла ветка маслины.
Чем завяжем Христовы раны?
Черным дымом орудий,
Слезами или шепотом дипломатов?
Километрами рвов и окопов
или грязью лжи и обмана?
Детский крик. Пересохшее горло.
Побелевшие кости. Время
На кресте песчаном распято,
На иссохшем кресте пустыни.
... Бьют орудья у Тель-Авива,
Слышны крики в Иерусалиме...
Чем завяжем раны Господни?
Чем искупим кости и крики?

2-4 июня 1948 г.

И вот последнее:

И "Прощай" на полслове.
За голубую нить,
 за неразбавленный день.
 Это только ночь,
 это только дождь,
 это только дождь
 в июле.
"Прощай". Это ночь,
 запоздалый свет
 для всех,
 не сказавших все...

17/X - 1949 г.

Между этими крайними датами возникла большая поэтическая тетрадь,
около семидесяти стихотворений, перевод поэмы испанского средневекового

поэта Хорхе Манрике "На смерть отца", маленькое эссе о нем, апокрифический рассказ о Розалинде, которая была до Джульетты.

Чтобы сразу было ясно, насколько то, что писал Валерий Диденко, отличалось от официальной советской поэзии конца 40-х годов, приведу его маленькую поэму "Сталинград".

1

Для сирени тоньше
 голубого утра,
тоньше вечера, коры
 и стебля
пересохший ветер...
Для сирени упрутся сухие
 звезды,
пахнут листья, остывают камни
для тяжелой сдавленной сирени.

II

Золотой вермут
 в белой
 Гаване.
Пыль муки и шелест пшеницы.
И не в ногу говорить с камнем
В раскаленном простом мире.
И не в ногу говорить с камнем,
и немного воды из ладоней
на шершавом розовом Крите,
на тяжелых сосновых ветвях.
Приподнять броню над вчерашним,
потому что роса и иней,
потому что теплая кожа

Будут пахнуть кровь

и пахнуть ветер
на усохшем венчике сирени.

Май, 1949 г.

Здесь все – от беспристрастного или скорее безоценочного отношения к тому, кто сидит в танке с зеленым тузом, и к тому, кто погибнет под гусеницами этого танка, до образности и белого стиха – было тогда крамольным и непривычным.

Выламывался из тогдашних норм жизни и сам Валерий, по паспорту – Евгений Валентинович Диденко, родившийся 25 мая 1928 года и скончавшийся 4 июля 1955 года.

Что способствовало этому?

Может быть, портреты предков отца – дворян. Может быть, воспоминания о предвоенном Таллинне. Сосны Кадриорга шумели в его ушах и через многие годы. В Таллинне был приписан со своим кораблем отец – командир Балтийского флота. Он погиб в первые месяцы войны – во время морского перехода из Таллинна в Ленинград, а до этого его то арестовывали (все за то же дворянство), то снова выпускали. Потом была блокада, эвакуация. Вернувшись в Ленинград, Валерий учился, увлекался спортом, много читал.

Учился плохо. Особенно по негуманитарным предметам. Писал, не признавая никаких знаков препинания. Когда учителя его вызывали, он обычно вообще "не устонавал" их ответа. На уроках появлялся изредка. Большую часть занятий прогуливал, хотя с утра вынужден был уходить из дому. Даже в морозы, если нельзя было прийти к тому же проматывающему занятия товарищу, он предпочитал болтаться по улицам до того момента, когда откроется ближайший кинотеатр и можно будет обогреться на первом сеансе. Зато, когда одноклассники играли в футбол и Валерий – весь сгусток нервов – стоял в воротах, он бесстрашно бросался в ноги нападающих, прикрывая своим телом мяч. Дисциплинированность и выдержку проявлял он и на тренировках по бегу и бегу с препятствиями. Весной 1947 года он не был допущен до экзаменов, учился еще год в вечерней школе, но и ее не кончил. Был призван во флот. Прохождение службы немного облегчило то, что адмирал Трибуц, командующий Балтийским флотом, хорошо знал отца Валерия и по ходатайству вдовы оставил сына

погибшего товарища в городе. Позднее Валерий работал на судостроительном заводе, по вечерам учился в техникуме. Гуманитарное образование ему заменили книги.

Отъезд в эвакуацию для многих юных ленинградцев становился почти полным разрывом с культурой. В глубинке книг было мало, и литературу XX-века мы открывали для себя с явным опозданием. Среди авторов, которые произвели тогда на Валерия Диденко наибольшее впечатление, могу назвать Эренбурга ("Хулио Хуренито") (в последствии именно Эренбургу Валерий послал свои стихи и получил ободряющий отзыв), Паустовского, Константина Гамсахурдиа, Плутарха, Драйзера, Лакснесса ("Атомная станция"), Олдингтона, Ремарка и прежде всего Хемингуэя (ему "с глубочайшим уважением" посвящено в декабре 1948 года стихотворение "Если помнить и не узнать..."). В первые послевоенные годы в ленинградских букинистических магазинах можно было по дешевке купить поэтические издания начала века и 20-х годов. Естественно, помимо Маяковского, Блока, Есенина, Багрицкого, так или иначе упоминавшихся в школе, мы открывали для себя Пастернака, Хлебникова, Гумилева, Мандельштама, Ахматову, раннего Тихонова и Луговского, Асеева, Кирсанова, Сельвинского (кажется, именно в такой последовательности). Помню, что из современных поэтов Валерий выделил дебют Евгения Винокурова. Но для Диденко едва ли не более важным было знакомство с "Антологией новой английской поэзии" (Л., ГИХЛ, 1937) и сборником "Поэты Америки. XX век" (М., ГИХЛ, 1939), с переводами Бенедикта Лившица, с поэтами испанского барокко, со стихами Лорки и Пабло Неруды ("Испания в сердце", М., ГИХЛ, 1939), с Вийоном (в переводах Эренбурга), По, Киплингем. Вийоном, в частности, навеяны две "французские" баллады и, возможно, "Баллада о дчАртаньяне".

Жизнь, правда, тонка
И местами чуть-чуть потерта,
Но тяжесть шпага докажет,
Что это светлый пустяк.

Кто подкует коня
Пыльным дорожным солнцем,
Увидит синий Париж
И мокрые камни Сены.

Шаг и еще шаг
Вслед уходящему ветру.

Все идет хорошо,

А будет еще
лучше.

Жизнь как жизнь,
А тот золотой, что я отдал, –
Так он последний,
И завтра придется пить
Храп и скуку дорог.

Тот, у кого – друзья
И ножны всегда пустые,
Ценит ночную тьму
И молчаливость зверей.

Шаг и еще шаг.
Гнущийся тусклый выпад...
Все идет хорошо,
А будет еще
лучше.

Жизнь – я ее не видел.
У нее, наверное, улыбка.
А смерть темнее и тверже,
Чем край дубовой скамьи.

Тот, у кого друзья
(Если они остались),
Может узнать, что яд –
Это синие губы.

Шаг и еще шаг.
(А если их не осталось?)
Все идет хорошо,
А будет еще
лучше!

17/Х – 1948 г.

Возник замысел издавать журнал "Путешествие будет опасным" (по названию популярного тогда американского киновестерна), но студент-испанец Николай Васильев, сын генерал-майора, нашего военного представителя в

Финляндии (отсюда испанское и финское "влияние" на поэзию Диденко), оказался осторожнее прочих и предостерег нас от рискованной затеи. Была пора ждановских постановлений, кампаний против космополитизма, ругали Ольгу Берггольц, Вадима Шефнера, Ильфа и Петрова, даже покойного Александра Грина... У Валерия протест проявлялся в подчеркнутом "западничестве". Он писал о войне, но выбирал явно не тех героев ("Дюнкерк, солдатам Авглии", "Ричарду Хильери"), о спорте (вероятно, впервые в "неофициальной" русской поэзии), но не о советском ("Олимпийской команде США по плаванию", "Нурми"). Персонажами его стихов были Сервантес, Колумб. Больше всего в человеке он ценил мужество. Мужество перед лицом смерти и перед лицом правды. Служение долгу и чести.

Лейтмотивом в его стихах проходит тема Родины, но ему одинаково близка родина погибшего во время войны 1939–1940 годов финского спортсмена Гунара Хёккерта, Баженова или Эль Греко.

Синий звездный след
Наполнился мокрым ветром.
Остается спутать волосы
С длинным хрупким снегом.
Это моя шумящая родина –
От корней и до тонких игл,
И шершавые щеки гранита.
Это моя родина.

("Три песни", 23/Х – 1948)

Очень трудно узнать родину
Через толщу моря и воздуха.
Очень трудно узнать землю,
По которой ты не ходил.

("Эль Греко" из цикла "Мастера", весна 1949 г.)

Дойти до этой земли, до духовной родины, до высшей реальности поэту и его героям помогает вера:

Мать святая!

Земля с изгибами трещин,
С изломом крика.

Да не будет вода соленой,

Где помотришь Ты.

Дай припашь

Узкогорлой пшенице

Из межи придавленной

К невозвратной росе.

Дай покрыть

темной пыли

ноги путников.

Дай пройти,

дай выстрадать,

Мать Святая!

("Колумб", 4 – 6/XI – 1948 г.)

Или еще:

Пусть спасет Святая Мария

Тех, кто верил соли и камню.

Да восстанет имя Господне

Над землей и над пеплом пашен,

Да восстанет имя Господне

Над невидящими глазами...

("Баллада", 19 ноября 1948 г.)

Внутренний мир, в котором жил Валерий Диденко, был миром преображенным. В стихотворении "Поэзия" (июнь 1948 г.) он писал:

Раздавите глаза сирени,

Ей не надо смотреть на землю,

В них земля совсем не такая,

Оттолкните стон соловьиный...

И все же этот преображенный мир, рожденный поэтическим видением, был вполне отчетливым и узнаваемым. Одним и тем же во многих стихотворениях. Это приводило даже к некоторому однообразию. Из стихотворения в стихотворение кочуют сходные детали бытия, сходные эпитеты. Перед нами

пересохшая, потрескавшаяся от зноя земля, пыльные дороги, пот и соль. Пересохшие губы, "храп загнанного коня и дрожь согнутой шпаги". В этом суровом мире "пропотевший воздух", "жесткие ветви", "жесткое утро", "черствое слово", "сухое зреньё", "сухое время", "сухие звезды", "сухая тоска". Не случайно один из циклов называется "Пыль" (декабрь 1948 г.). Герои поэта те, "кто чувствует тяжесть пыли".

Поэзия Диденко была, как говорится, "книжной", романтической и вместе с тем явно сближалась с прозой:

Сэр—философ? нет, но, если так
Вам угодно, просто наблюдатель.
Это только канцелярский акт,
Если вдруг найдется покупатель.
Постоим немного над людьми,
Постоим, чего еще им надо... (3)

В его стихах проявляется тяготение к непоэтическому, "простому" слову, к прямому наименованию ("Пусть не будет отражения, только камни..."). Образность, метафоричность основана не на сравнениях и украшениях, а на смысловых сдвигах ("стыд возвращенного зрения", "радость ранившей пули", "в зеленом мерцании запаха", "крылья вязнут в грохоте", "звук обуглившегося листа", "желтая мелодия смерти", "хриплое зреньё", "поющая память"). При частой недосказанности, размытости, абстрактности в стихах немало конкретных и зримых поэтических образов: "увидеть через чистый моноколь смерти глазницу тупого дула", "черное дыхание ночи с каплями звезд у губ", "пыльные ноги свесив, на сучья села листва", "звезд замерзающий хруст", "споткнуться о полет парусов", "тусклое стекло стрекоз".

Диденко редко прибегал к классическим размерам и рифме. В его стихе, который иногда воспринимается как белый, иногда как свободный, все основано на интонациях и ритме:

Тише,
были часы,
нераскрывшиеся минуты.
Перекрестками пели листья.

Незаметно

стучали

камни.

И согретые ночью окна,
незамеченное время.

Я припомню:

синели иглы,

отцвести

подснежникам.

Тише, тише.

Обычно у Диденко нет последовательного логического развития мысли или поэтического образа. Образные ассоциации идут наплывами, как в кинофильме. Монтаж деталей, ракурсов. Но стихи нередко сюжетны. Это очень часто маленькие поэмы, в которых запечатлена судьба человека. Все настойчивее звучит в них тема смерти художника. И его бессмертия. Об этом циклы "Мастера" и "Розовый камень". В кратком предисловии к последнему Валерий писал: "В начале XIII в. в Бове рухнул слишком смело задуманный собор. Что долговечнее: человек или камень – я не знаю".

В стихах Диденко все явственнее ощущается предчувствие смерти. В сущности, уже оплакивая Хёккерта, он оплакивал себя:

Ты забыл, а ты не забудь
Валуны и снежинки слез.
Синей лыжной пролег твой путь
У замерзших корней берез.

"Я умру, а звезды останутся", – жаловался его Эль Греко. И вместе с тем Валерий верил в "тысячелетнее зреньё", в то, что та "простая мера", с которой он пытался подойти к жизни, даст ему право оставить потомкам "шершавый, розовый, теплый" камень своей поэзии. Но он писал также, что у художников "есть еще счастье: после смерти они не узнают, что мир не родился".

Родился ли мир Валерий Диденко?

После его смерти я послал переплетенные тетради со стихами нескольким поэтам. Ответил мне только Борис Леонидович Пастернак. Вот его письмо:

4 Марта 1956

Уважаемый тов. Малевич!

Ваша посылка и просьба заставят меня очень занятым. Я не знаю когда смогу ответить Вам подробнее и отослать назад переплетенную тетрадь.

Свободный стих, которым очень давно пишут на свете, в редких случаях убеждает меня, а то бы я сам писал им.

Наверно я и по более внимательном просмотре тетради не смогу согласиться с Вашей оценкой стихов Диденко.

Его тонкости, часто борющейся с простой расплывчатостью и бедностью, недостает силы и определенности. Строчки, внушенные действительно пережитым или подмеченным, как напр. "Половицы закрывают пыльные глаза" или "Дай припасть узкогорлой пшенице..." редки и тонут в произвольности полутонов, мало мне говорящих.

Видимо я груб и чего то не замечаю, ясного Вам, но от этих стихов у меня протягивается параллель к былым, очень давним моим собратьям, которые потом ни к чему не пришли и так же когда то всех превосходили тонкой недосказанностью и неопределенностью никаких надежд мне не подававших. Много такого и на Западе, и тоже ничего не говорит мне, за редкими сразу приковывающими, исключениями.

Вы определенно обратились не по адресу, я должен обмануть Ваши ожидания.

Ваш Б. Пастернак (4).

Иным оказалось мнение Анны Андреевны Ахматовой, которой 23 апреля 1965 года я прочел цикл "Сталинград" и три последних из сохранившихся у меня стихотворений Диденко, в том числе это:

Поговорим о немногом:

О жесте и четком слове,

О храпе коня, о людях,

Несущих жесткое тело.

Поговорим о немногом:

О запахе горя, белом

Цветке, расплескавшем листья.
И не было тоньше слова,
Не было жестче камня.
Поговорим о немногом
Запахом мяты...

(Июль, 1949 г.)

– А мне нравится, – сказала Анна Андреевна, когда я кончил чтение. – У него было бы еще много разных периодов. Но в соединении слов есть неожиданность, культура. Наверное, это от Манделъштама.

А потом добавила: Это поэт.

Я упомянул, что Пастернаку стихи Диденко не понравились.

– Не удивительно. Он вообще считал, что должен быть только один поэт. Сологуб говорил, что поэты должны составлять ангельский хор. Маяковский – что должно быть "много поэтов – хороших и разных". А Пастернак не признавал никого. Я была дружна с ним, но ни разу не слышала ни одной похвалы. О моем стихотворении "Мужество" он сказал Куме (5): "Лучше ее об этом никто не напишет". И это все.

Приведу еще один отзыв поэта совсем другого поколения – Виктора Сосноры:

"Не знаю судьбу поэта Валерия Диденко, ничего о нем не знаю, и стихи его прочитал впервые. И многое узнал. И узнал главное – не биографию поэта, не его отношение с окружающим его повседневным миром, – узнал его внутренний мир, что намного важнее всех "отношений". И сборник его посмертных стихотворений совершенно точно назван "Лирика".

И, хотя большинство стихотворений якобы о внешних событиях – "Дюнкерк", "Пыль", "Кватроченто" и т.д., я ясно вижу постоянное присутствие поэта, его заинтересованность, его одухотворенность. Он жил – в жизни. Он писал о и для жизни.

Он художник:

Пройти по синим рельсам.
Корабли, и теплая звезда
в ночной воде. Осталась
горсть воздуха, тепла и дыма,
согретого шумящею листвою.

Осталось даже то, что непохоже
на крылья чаек и сухих волос...

Это неординарное описание, это – видение поэта, пусть с голосом не большим и негромким, но – настоящим" (22 октября 1972 года).

А. А. Ахматова не случайно отметила, что у В. Диденко "было бы еще много разных периодов". Мы застаем его в самом начале "пути", и все написанное им составляет один творческий этап, хотя внутри его и можно отметить некоторую эволюцию. В первых его стихах ("Дюнкерк, солдатам Англии", "Ричарду Хильери") еще просматривается традиционное логическое или сюжетное ("Баллада о Д'Артаньяне") построение. Однако циклы "Три песни" и "Колумб" были написаны уже в октябре–ноябре 1948 года, а в них прообраз самых "зрелых" его произведений – циклов "Мастера" (февраль–апрель 1949 года), "Сталинград" (май, 1949 года), "Розовый камень" (май, 1949 года), "Нурми" (июнь 1949 года). А в стихотворении "Искусство", написанном в июле 1948 года, мы находим ту же образную символику ("Росою раздавив мяту, ушли в зеленом мерцании воздуха два утра", " жизнь – лист мяты"), что и написанном через год стихотворении "Поговорим о немногом" ("Поговорим о немногом запахом мяты"...).

Не вызывает сомнения, что само жизненное поведение Валерия Диденко (упорное манкирование школьными занятиями, увлечение спортом, способность отдать нищему последний "золотой") было в какой-то мере и литературным поведением. Во многом оно соотносилось с поведением героев Олдингтона и Хемингуэя, которое советская критика тогда пренебрежительно называла "абстрактным гуманизмом". С мировосприятием Хемингуэя в немалой мере связан и поэтический, образный мир Диденко. В этой ориентации молодого поэта на западную прозу было нечто весьма характерное и вместе с тем нетрадиционное.

Для того, чтобы определять место Диденко в истории ленинградской неофициальной поэзии, возьму на себя смелость набросать приблизительную схему ее развития. В начале 20-х годов литературная жизнь еще в значительной мере могла проходить на глазах у всех. Правда, уже тогда появилась эмигрантская и лагерная поэзия, а поэты, получившие известность до революции, далеко не все могли публиковать, но только ко второй половине 20-х годов создалась обстановка, когда молодые поэты по "внелитературным" причинам не могли дебютировать в печати. Еще мог опубликовать свои стихотворные сборники К.Вагинов. Еще успел напечатать "Столбцы" Н.Заболоцкий. Большинство обэриутов официально

существовало уже только в качестве детских поэтов. Александр Ривин (род. в 1915 году), полугениальный, полубезумный поэт, погибший, вероятно, в первый год блокады, оставил поэтический след уже только в автографах, списках и памяти своих современников (Д. Самойлов, В. Шор, А. Левинтон, Т. Хмельницкая, Л. Друскин и др.). Его "Поэма горящих рыб" (в более позднем варианте – "Рыбки вечные") была бы чем-то совершенно непредставимым для советского журнала конца 30-х – начала 40-х годов, хотя вполне могла бы появиться в любом левом сюрреалистическом журнале на Западе. Насколько можно судить по опубликованным позднее сборникам, и большинство из тех, кто писал "в стол", или оказывался "попугачиком" К. Вагинова, Н. Заболоцкого, обэриутов (Д. Е. Максимов – Иван Игнатов), или тяготел даже к более ранним литературным традициям (В. Г. Адмони, В. А. Мануйлов). Явственную связь с ними З. Г. Минц отмечала и в творчестве Юрия Галя.

Валерию Диденко эта традиция кажется исчерпанной. Отсюда сознательная ориентация на "переводную" поэзию и прозу (подобное нарочитое "западничество" в русской поэзии последний раз наблюдалось лишь у ранних символистов). Впоследствии ленинградская неофициальная поэзия в значительной мере уйдет в "перевод". И лишь к концу 50-х – началу 60-х годов появятся первые поэты "андерграунда" (Р. Мандельштам), а затем "ахматовский" кружок (И. Бродский, Е. Рейн, А. Найман, Д. Бобышев и др.). Но сколько "несостоявшихся" поэтов погибло на фронтах, в лагерях, затерялось в так называемом журнальном "самотеке"?

У большинства неофициальных поэтов почти не было читателей, не было прижизненной критики. Отзывы их авторитетных собратьев по перу, как мы видим, могут оказаться противоречивыми. Дальнейшая жизнь или смерть подобных авторов после того, как уйдут те, кто их знал и помнит, будет целиком зависеть от литературоведов.

Когда я и В. А. Каменская говорили с З. Г. Минц о страницах, посвященных ей Юрию Галю, мы высказали сомнение, нет ли несоответствия между уровнем стихов и уровнем анализа. Не будет ли это стрельбой из пушек по воробьям? Нет ли тут опасности "фундаментального" изучения творчества эпигонов и графоманов? Сейчас я понимаю, что Зара Григорьевна в своей статье о мемуарах Тамары Милутиной и о поэтическом наследии Юрия Галя оставила нам образцовую модель подхода к творчеству не публиковавшихся при жизни поэтов, что только строго научный, объективный, "академический" анализ наследия

максимально широкого круга "несостоявшихся" авторов позволит существенно дополнить историю неофициальной, бесцензурной русской литературы XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См.: Минц З. Г. О дальнейшем направлении "Блоковских сборников" // Учен. зап. Тарт. ун-та. – Вып. 917. – Блоковский сборник XI. – Тарту, 1990. – С.3–5.
2. Там же. – С.4.
3. В основе этого стихотворения перефразировка диалога между Джинглем и Пиквиком: "–Философ, сэр? – Наблюдатель человеческой природы, сэр!"
4. Сохраняю орфографию и пунктуацию оригинала.
5. Вячеслав Всеволодович Иванов.

СОДЕРЖАНИЕ

I

А.В.Лавров. Несколько слов о Заре Григорьевне Минц, редакторе и вдохновителе тартуских "Блоковских сборников".....	6
Т.П.Милютина. Несколько писем Зары Григорьевны Минц	11
Г.М.Пономарева. Список печатных трудов З.Г.Минц	17

II

А.Хансен-Лёве. К типологии возвышенного в русском символизме	29
А.Пайман. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов	54
А.Е.Заблоцкая. Неосуществленный замысел А.А.Блока "Страница из дневника"	71
Н.Г.Пустыгина. "Трагедия творчества" (А.Блок и роман А.Белого "Серебряный голубь")	79
В.Н.Топоров. "Куст" и "Серебряный голубь" Андрея Белого: к связи текстов и о предполагаемой "внелитературной" основе их	91
С.В.Полякова. Два этюда о творчестве А.Белого	110
Т.Л.Никольская. Г.Робакидзе и русские символисты	124
Н.А.Богомолов. Автобиографическое начало в раннем творчестве М.Кузмина	131
С.Н.Доценко. Загадка одного предисловия А.М.Ремизова	147

И.З.Белобровцева, С.К.Кульюс. Роман М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита как эзотерический текст	158
М.Л.Гаспаров. Воспоминания о С.П.Боброве	179
Б.В.Плюханов. Поэт Игорь Чиннов	196
О.М.Малевиц. Поэтическое наследие Валерия Диденко и проблемы истории неофициальной литературы	212

