

ISSN 0494—7304

0207—4702

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

813

Ал. БЛОК И РЕВОЛЮЦИЯ 1905 года

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

VIII

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893 A. VIINIK 813 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 Г.

АЛ. БЛОК И РЕВОЛЮЦИЯ 1905 года

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

VIII

ТАРТУ 1988

Редакционная коллегия:

Д. Е. Максимов, Ю. М. Лотман З. Г. Минц (отв. ред.), В. И. Беззубов,
В. Н. Невердинова, Л. Н. Киселева (секр. редколлегии).

Ответственный редактор тома З. Г. Минц.

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ 1905—1907 ГОДОВ

З. Г. Минц

Тема, обсуждаемая в статье, уже не раз была предметом научного рассмотрения — как в общем виде¹, так и применительно к творчеству отдельных символистов². Но тема эта столь широка и важна, что ее никак нельзя считать решенной, а в ряде аспектов — даже четко поставленной. Ниже будет рассмотрен (в самой общей форме) вопрос о том, как символисты — теоретически и творчески — решали в 1900-х гг. проблему «искусство и революция».

Приближение первой революции в России определило кардинальные черты русской культуры конца XIX — начала XX века как *предреволюционные*. «Невиданность» (А. Блок), беспрецедентность для России надвигающихся событий и самоочевидная их неизбежность резко усилили уже в последней трети XIX столетия прогностическую направленность русской культуры в целом (социально-политических доктрин, философии, искусства и т. д.). Если в марксизме усиление прогностической функции осмыслялось как установка на эволюцию социалистических учений «от утопии к науке», то одновременно возникали и разнообразные попытки заглянуть в будущее, не ориентированные на научные знания и методы. Прогностицизм сочетался в них с поисками возможностей повлиять на ход истории — расцветали всевозможные утопии, религиозно (Вл. Соловьев, Федоров), национально и христиански окрашенные (Ф. М. Достоевский-публицист), этические (Л. Н. Толстой), экзистенциальные и многие другие попытки «мир спасти». Прогностицизм, и утопичность этих и других идеологических устремлений в будущее, тем не менее, сыграли свою роль в развитии русской культуры и искусства, в том числе и послеоктябрьских.

В ряду явлений культуры предреволюционной эпохи находит объяснение и символистская мистико-эстетическая утопия спасения мира Красотой (Вл. Соловьев), мысли о художнике-пророке и «теурге», преображающем мир, о будущем как царстве красоты, гармонии, целостности, «синтеза».

Эти тенденции, вышедшие на поверхность в эстетизированном мистицизме младших символистов 1901—1903 годов, в той или иной мере затронули *все* направление. Они сыграли определяющую роль в творчестве прямых предшественников «соловьевцев» — «декадентов» «Северного Вестника» 1890-х гг. с их идеями эстетического неприятия мира как мещански безобразного и надеждами на «синтез». Утопизм был замечен и в творчестве такого убежденного декадента, как Брюсов 1890-х годов, выявившись в ницшеанской установке на игнорирование настоящего во имя будущего («Я действительности нашей не вижу...», 1896)³, во взгляде на развитую индивидуальность как «мост» от человека к грядущему «сверхчеловеку», к «людям новых пород». Даже отрицавшие всякую философию в искусстве сторонники «самоценного эстетизма» отдали дань (на рубеже веков и в самом начале 1900-х гг.) устремлениям к преобразению жизни. Так, близкая символизму художественная критика «Мира искусства» (А. Бенуа, С. Дягилев и др.) не чуждалась «просвещающего» (в духе Дж. Рескина) эстетического утопизма — внесения красоты в быт и воспитания вкуса как предпосылок гармонизации жизни.

Итак, все «новое искусство» характеризуется наличием таких «феноменов предреволюционности», как прогностицизм, утопичность, апология будущего. Необходимо напомнить, что финализм и эсхатология «соловьевцев» тоже были не только эсхатологией, то и своеобразным неортодоксальным «хилиазмом» — ожиданием грядущего «царства Божия на земле».

Приближение революции, которую большинство символистов встретило как знак начинающегося Преображения мира, отразилось в эволюции направления двояко. С одной стороны, безусловно стремление откликнуться на общий подъем в стране, сблизившись с внесимволистской: общедемократической (Ф. Сологуб, К. Бальмонт) или даже пролетарской (Н. Минский) — литературой. С другой — «новое искусство» хочет создать *свою* систему художественного видения революции, исходя из представления, что именно символизм выражает сокровенную суть происходящего, и тайно лелея надежды на объединение всей русской литературы вокруг символизма (Вяч. Иванов).

Обе тенденции принадлежали символизму как целому (равно как и их «синтезирование» в творчестве В. Брюсова, Белого или Блока). Они могли совмещаться в творчестве одного и того же автора (ср., например, общедемократический характер лирики и сатиры Ф. Сологуба периода революции — и его типично символистские статьи тех же лет о «дульцинировании» жизни)⁴. В обеих тенденциях много сходного: и там и там, например, в центре оказывался вопрос о лирическом герое (художнике) и народе — ср. путь Бальмонта от «Я ненавижу человечество...» к «Я тоскую без людей...» («Горькому», 1901), Брюсова — от

«Я действительности нашей не вижу...» (1896) к «Поэт всегда с людьми...» («Кинжал», 1904), Ф. Сологуба — от «Одиночество — общий удел...» (1896) к «Спешу к проснувшимся селяням, / Твержу: «Товарищи, я ваш!» («Соборный благовест», 1904) и т. д. Но все же в целом можно сказать, что в начале века выходы из рамок направления более характерны для «старших», а попытки осмыслить именно символизм как искусство революции — для «младших» символистов.

Первая тенденция выявилась уже в генезисе революционных стихов русских символистов: ср. традиции народнической поэзии (например, С. Надсона — в творчестве Сологуба)⁵, политической «вольнлюбивой» лирики XIX века (ср. «кинжальной» теме) Пушкина и Лермонтова в «Маленьком султани» К. Бальмонта, 1901, «Кинжале» Брюсова, 1904, или ее вариант — мотив ножа у Блока в «Ангеле-хранителе», 1906, дошедший до поэмы «Двенадцать»), революционной рабочей песни (Н. Минский «Гимн рабочим», 1905), демократической сатиры (Ф. Сологуб «Политические сказочки», 1905), крестьянской поэзии⁶, городского фольклора и т. д. В случае Ф. Сологуба, а особенно — К. Бальмонта и Н. Минского можно говорить об их возвращении в годы революции к тем представлениям о мире, с которых начиналось их творчество. Часто собственно символистская поэтика отходила здесь на задний план, и произведения становились почти не различимыми в общей массе демократической литературы эпохи революции⁷. Произведения этого рода, как правило, не были вершинными в творчестве их авторов, а иногда даже выглядели как спад таланта художника (ср. «Песни мстителя» Бальмонта, 1907). Зато они широко расходились в списках, первыми проникали в революционную прессу⁸, в сатирическую журналистику⁹ и «вольную» русскую печать за границей¹⁰. Именно эти произведения, несмотря на цензурные преследования¹¹, связали в читательском сознании начала века символизм и революцию. Здесь зарождались и важные для символизма 1906—07 годов устремления «нового искусства» за рамки направления — к неосуществленному «синтезу» символизма и реализма. Известно и воздействие революционных стихотворений К. Бальмонта, В. Брюсова и Ал. Блока на зарождающуюся пролетарскую и «новокрестьянскую» поэзию.

Не меньшую роль в истории символизма (а позже — и русской литературы в целом) сыграли, однако, и попытки осознать революцию как факт символического значения, а символизм — как феномен искусства революции. Эти поиски были субъективно связаны у символистов с острым переживанием себя как людей революционной эпохи. Но именно в них обнажилось то, что отделяло «новое искусство» от революционной практики «дней свободы»: максималистское революционерство («мистический анархизм»), легко (из-за понимания революции как «рево-

люции духа») переходившее в либеральное замыкание себя в сфере культуры и эстетики, крайняя утопичность положительной программы, эстетизм и «келейность», эзотеризм языка. Вне символизма эти устремления часто вообще не опознавались как революционные и подвергались активной критике «слева». И все же попытки понять символизм как искусство революции оказались культурно значимыми — как для самого направления, так и для будущего русской культуры. Неожиданность и новизна постановки вопроса о революции и художнике, выработка новых поэтических средств выражения — языка революционных символов (вместо аллегорий, восходивших к романтической символике начала XIX века, но уже в эпоху народнической литературы утративших символическую многоплановость, которые охотно использовали в политических стихах Бальмонт или Сологуб), утверждение огромной роли искусства в становлении новой жизни, оригинальные концепции связи литературы с народной культурой — все это отнюдь не было простыми упражнениями в кружковой болтовне на «темном» языке символов.

Этот второй аспект отражения революции в символистском творчестве ярче всего выявился в эстетических концепциях Вяч. Иванова и его «жизнестроительных» утопиях. В основе и в генезисе мировоззрения Иванова 1904 — 1906 годов лежат две философские концепции: идущее от Вл. Соловьева рассмотрение структуры мира в категориях цельности/раздробленности и восходящая к «Рождению трагедии» Ф. Ницше мысль об «аполлонийском» и «дионисийском» как основных началах бытия, человеческой психики и эстетики¹². Концепции Вл. Соловьева и Ницше, существенно различные («платонизм» ↔ субъективизм; пафос «оправдания добра» ↔ имморализм Ницше и т. д.), но и сходные (эстетизированное отношение к миру, направленность на будущее), труднее всего сочетались в плане аксиологии — в позиции философа как описывающего и оценивающего сознания. Смысл оппозиции цельность/раздробленность — в понимании «синтеза» как итога мирового развития, своеобразной теодицеи и той точки зрения, с которой осуществляется критика современности. У Ницше же находим вполне нейтральное, констатирующее релятивное соположение «аполлонического» и «дионисийского» как начал гармонии, созидания — и дисгармонии, экстатического «разрыва», сопровождаемое лишь указанием на близость «Аполлона и Диониса».

В работах Вяч. Иванова 1904—06 гг. встречаем оба эти подхода. С одной стороны, эти работы объединяет критика современности, современного типа личности как пронизанных духом «дифференциации и индивидуации»¹³. Целью происходящего в России Иванов считает достижение гармонии целокупного бытия: «Мы же стоим под знаком соборности» («Кризис индивидуализма», 1905, т. 1, с. 840). Даже движение к этой

окончательной цели — характерный, по Иванову, признак переживаемого момента — он отказывается считать высоко ценным (так как становление есть не ~ бытие) и указывает современникам на необходимость различения «между сущим как предметом любви и мэоном как предметом преодоления» («Копье Афродиты», т. 1, с. 733). Однако публикуемая в 1904 г. в «Новом пути» работа «Эллинская религия страдающего бога» и ее продолжение («Религия Диониса», напечатанная в журнале «Вопросы жизни» в 1905 году), как и ряд статей тех же лет, проникнуты ярким пафосом «дионисизма» — бунта против всего «ставшего», статичного, апологией стихий, страсти. Но «дионисийское» начало — именно движение, то есть, с первой из этих точек зрения, не ~ бытие, «призрачно колеблющееся между возникновением и исчезновением» («Ницше и Дионис», 1904; 1, 718). Нет сомнения, что «дионисийство» Иванова — форма *принятия* «правого безумия» революционной эпохи.

Противоречивость названных подходов к миру снимается у Иванова диалектическим представлением о глубинном родстве противоположного; «дионисизм», дисгармония оказываются *путем* к гармонии, «синтезу»: момент «преизбытка», дионисийского «восторга» — это «разрыв» граней отдельного, личностного существования («раздельного небытия» — «Ницше и Дионис», 1, 719) и прорыв к целостности бытия истинного (атомарности — к всеединству, «я» — к соборности, поэта — к народу, дисгармонии — к высшей гармонии).

Общая концепция Вяч. Иванова лежит в основе и его эмоционального отношения к революционной современности, и его этики, связанной с критикой нищестанства, с утверждением «доброты»¹⁴. Она же определила и эстетическую систему писателя. Как известно, в центре символистского мирозерцания (как и романтического) — проблема «я» и «не ~ я», индивидуума и мира, поэта и действительности. Поэтому сердцевиной поэтики здесь всегда становится то или иное решение вопросов прагматики — отношения текста к читателю. Вяч. Иванов (как, впрочем, и все символисты — «соловьевцы») стремится нащупать пути к преодолению пропасти между личным и «вселенским». Личность при этом («подлинная», то есть творческая — Художник) сближается с «аполлоническим» миром небесной гармонии, а «масса» (она же, в ее высокой ипостаси, — народ) — с «дионисийским» миром хаоса, земных стихий. Отношения этих начал определяют решение проблемы «революция и искусство». Статья «Символика эстетических начал» (1904) трактует гармонию («возвышенное», создаваемое «восхождением» личности к «небу», в мир духовного идеала) и хаос («трагическое», «дионисийское», земное, «безличное» начало бытия) как эстетические универсалии. Видимо (хотя Иванов прямо об этом не пишет), роль «примиряющего» начала в этой системе играет

третий ее компонент — «нисхождение» («прекрасное» как обращение «божественного» к земле, «дар милостивой Красоты» <1, 825—829; курсив мой. — З. М.), этическое начало искусства, приобщение художника «внеличностному» миру реальности, «людей» — народа). В упоминавшихся статьях 1904 г. «Поэт и чернь» и «Копье Афродиты» эти же начала развертываются как «триада» истории мирового искусства: 1) исконное (относимо к архаическим культурам) единство «рапсода» и «толпы» — 2) возникающая в исторические эпохи пропасть между «поэтом» и «чернью» — 3) грядущая окончательная встреча «Поэта и Черни в большом всенародном искусстве», которое восторжествует, когда «минует срок отъединения» (1, 714). Современное, синхронное революции состояние искусства — переход от второй фазы его развития к последней, «синтезу». Он требует от Поэта, как Личности по преимуществу, жертвенного «разрыва», отказа от «я», растворения в Целом.

Эта общая концепция — одновременно и апология символизма. Сущность народного миропонимания, по Иванову, искони отражалась в мифе, а древний «рапсод» был «органом слова» в народном организме (1, 712) — «мифотворцем». В эпохи «раскола» народ теряет свой язык, а поэт становится «органом народного воспоминания» (1, 713), хранителем забытой «чернью» истины, которую он, однако, не хочет или не может вернуть народу. Истина тоже меняет облик: раньше она была целостным и общепонятным мирозерцанием — «мифом о мире», — теперь распалась, и «осколки» мифа стали «темными», сохраняющими лишь «тайную» связь с Целым символами, на языке которых говорит «отроднившийся» от «черни» и не понимаемый ею художник. Такой художник — поневоле индивидуалист и всегда — символист. В преддверии новой «органической эпохи» именно символисты, одинокие хранители народной памяти, угадавшие свою миссию, идут «тропую символа к мифу» — новому «большому искусству» будущего, которое всегда — «искусство мифотворческое» (1, 714).

Такое представление очевидным образом ищет высшие ценности в прошлом и в будущем. Возникают, с одной стороны, размышления о роли народной мифологии в движении «нового искусства» к мифотворчеству. Правда, интерес к мифу и культурной архаике был свойствен русским символистам уже в 1890-х гг. (а французским — и значительно раньше), но между мифологической ориентацией русского символизма до 1905 года и той, о которой писал Вяч. Иванов, имелись существенные различия. Во-первых, речь шла об ориентации на совершенно разные *круги источников*. В 1890-х — начале 1900-х гг. — это образы христианские, или западной демонологии, или восходящие к «мифам» европейской и русской литературы¹⁵. Для символистов революционных и пореволюционных лет (С. Горо-

децкий, А. Ремизов, М. Пришвин в начале его творческого пути и др.) характерно обращение к фольклору, реликтам мифа и обряда, преимущественно национальным, народным¹⁶. В случае С. Городецкого и — отчасти — А. Ремизова можно говорить о зарождении этой символистской «неонародности» в кругу идей Вяч. Иванова. Среди символистов 1890-х гг. один лишь Ф. Сологуб умел широко черпать образы из русского фольклора, народных поверий и т. д.

Еще важнее различие в *функции* мифологических (и исполняющих их роль) образов и мотивов. В 1890-х — начале 1900-х гг. обращение к ним связывалось с представлением, что именно в этих «мифах» заключена высшая мистическая истина о мире (все равно, шла ли речь о сакральных образах Ветхого и Нового завета или о богоборческом демонизме Лермонтова и «антихристианстве» Ф. Ницше). Особенно важным поэтому для младших символистов-мистиков был вопрос об онтологическом статусе того мира, который отображался в мифах и символах. Молодой Блок не случайно писал, что образы высшей истинности должны быть укоренены не в мифах (ибо «мифы — цветы земные») ¹⁷, а в религии. Таким образом, здесь речь шла прежде всего об истинности той «картины мира», которую несли те или иные «мифы».

Поворот к русскому и славянскому языческому или демонологическому фольклору, совершившийся в годы революции в творчестве С. Городецкого, А. Ремизова и др., имел иной смысл: высокую символическую Истину художники искали теперь не в самих воспроизводимых ими фольклорно-мифологических представлениях, а в том народном (архаическом и национально окрашенном) мире, где соответствующие образы, мотивы и сюжеты были созданы и *общий дух которого они отражали*. Такой подход как бы удваивал символизм символического текста: фольклорные образы несли не только заключенное в них символическое содержание (связанное с архаическим мифом), но одновременно и сами становились знаками народного сознания, характера, языка. Такое умножение символичности было, по Иванову, спутником движения искусства к народности и к «мифу»¹⁸.

Второй стороной проблемы «символизм и народ» были концепции культуры будущего, где ведущую роль играла, как известно, эстетическая утопия театра как «устроителя» нового мира. Статьи Вяч. Иванова и Андрея Белого о театре уже привлекали внимание исследователей. Т. Родина, отметив направленность этих работ против концепций «искусства для искусства», пишет: для символистов «театр был важен как экспериментальная ячейка творчества нового человека, новых форм жизни», где должны «синтезироваться» «энергия искусства с энергией творчества новых общественных форм, социального быта и отноше-

ний»¹⁹. Решать эти задачи был призван новый театр — «мистерия», «соборное действо»²⁰. Утопичность идей Вяч. Иванова о том, что театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророчесственного, «самоопределения народа», где «будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело» и где, «при живом и творческом посредстве хора, драма станет (...) внутренним делом народной общины» («Предчувствия и предвестия», 1906; II, 103), — самоочевидна. Панэстетический характер этой утопии особенно заметен в наивных упованиях на то, что именно эстетическое устройство будущего общества осуществит «действительную политическую свободу», ибо «хоровой голос таких общин будет *подлинным референдумом истинной воли народной*» (там же; курсив мой. — З. М.). Однако при всем «келейно» мечтательном характере таких рецептов переустройства мира и личности следует помнить об их роли в развитии русской и ранней советской культуры (ср. первые опыты создания массового зрелищного искусства после Октября²¹ или утопию коллективного авторства художника и народа у Маяковского — автора поэмы «150 миллионов»).

Теории Вяч. Иванова, отражаясь в его поэтическом творчестве, оказались и своеобразной «лабораторией» создания символики в литературе революционных лет²². Огромные пласты символических образов, связанные с «дионисийским» переживанием природы, человеческой страсти, «стихийности» истории, культуры, символика «бунта» и богоборца, «неприятие мира», миф о Поэте и Черни, о страстном пути личности к Целому, ее «самосожжении» и т. д. — вошли в «новое искусство» 1905 — 1907 годов и существенно его определили.

Третий, художественно самый важный, «ответ» символизма на вопросы, задаваемые революцией, — творчество Брюсова, Блока, Белого (отчасти — и Ф. Сологуба). Здесь объединились обе названные выше тенденции: прямой отклик на события эпохи (аспект «новой темы») и стремление перестроить способы их художественного отображения (аспект «нового языка»).

Как известно, творчество Брюсова начала XX в. противостояло его лирике 1890-х годов и, по справедливому утверждению Д. Е. Максимова, испытало воздействие «младших». И все же в своих глубинных основах оно осталось «декадентским» — пронизанным ницшеанским пафосом героического индивидуализма, релятивизмом, равнодушием к этическим проблемам. Это, однако, не помешало Брюсову отразить существенные черты эпохи, ее эмоциональной атмосферы.

Как показал Д. Е. Максимов, высокое новаторство Брюсова 1900-х годов — новаторство темы. Действительно, все отразившееся в 1904—06 гг. в «картине мира» русских символистов: антимещанский пафос, урбанизм, социальные мотивы, истори-

ческие и историко-культурные образы, мир героической личности, городская культура с ее особым фольклоризмом — все это есть уже в «Tertia Viqilia» (1900) и «Urbi et Orbi» (1903). Но это — не та «новая тематика», о которой шла речь применительно к Бальмонту или Сологубу; у Брюсова она связана с художественно новым пониманием реального. Тема становится явлением поэтики: ²³ именно через тематизм утверждается новое для символизма отношение к реальности, резкое повышение ее эстетического статуса. Но это — поэтика искусства революционных лет, принятия и апологии их героики и красоты, сыгравшая огромную роль в повороте символизма к современности и истории.

«Тематизм» породил и то, что в брюсоведении определяется как «классическая» четкость слова у Брюсова 1900-х годов: слово прежде всего *называет* явления реальной, культурной или «возможной» действительности и тем превращает их в образы искусства, завоевывая ему новые «миры». Такое слово противостоит и импрессионистической зыбкости слова как образа мгновенных переживаний «я», и слову — символу, направленному на обнаружение глубинных связей мира, а не на «номенклатуру» того, что связывается. Д. Максимов и ряд других исследователей, ссылаясь на самоопределения Брюсова, считают его поэтический стиль аллегорическим. Думается, что это не совсем так: слово у Брюсова, всегда сложно соотносящее семантику сегодняшнего, исторического — и вечного; личностного — и общезначимого; миры «внешней» и «внутренней» действительности; бытового — и космически универсального, конечно, не похоже на четкую двусмысленность аллегории (ср. мысль В. М. Жирмунского о романтической «символичности» лирики Брюсова). Можно представить дело так, что в общей системе символизма революционных лет поэтика Брюсова была направлена на расширение «словаря» направления (в его связях с реальностью), а поэтика «младших» — на углубление «грамматики».

Другая важная для нас сторона брюсовского творчества 1900—1906 гг. — образ героя его лирики. Герой у Брюсова, как и у всех символистов этих лет, связан с решением «извечной» романтической проблемы «я» и «другие» как проблемы «поэт и люди», «искусство и революция». Героичный, активный, влюбленный в жизнь и потому «психологически созвучный» эпохе, лирический «я», связанный с поэтическим идеалом Брюсова, существенно отличен от Поэта у Вяч. Иванова. Во-первых, его отношения с миром, «протеистически» многообразные, лишены той определенности, очерченности «мировой роли», которая отведена художнику в антиномии «поэт и чернь». Герой Брюсова прежде всего свободен («свобода» — такая же норма поведения, как «протезизм» — норма выбора миропонимания). Поэтому брю-

совский герой может уходить («бежать») от людей — и возвращаться к ним («Возвращение», 1900; «По улицам узким...», 1901 и др.); может быть «царем» и гордостью «собратьев» («Скифы», 1899), разделять с ними «братский ужин» («Мечтание», 1901) — или презирать их («Моисей», 1898): он может петь «Славу толпе» (1904) — и славить презревшего волю «всех» Юлия Цезаря («Юлий Цезарь», 1905). Позиция этого героя имеет лишь одно ограничение: он может нести миру истину или ложь, добро или зло, поклоняться красоте или уродству, но все его проявления и чувства должны быть яркими, *предельно выраженными* (тоже признак, «созвучный» революции в ее понимании Брюсовым). Отсюда — и образы «другого», «других». Отличаясь от «брюсовского» героя принадлежностью миру «многих», «люди» и «народы», однако, могут тоже быть героическими, яркими — и тогда это персонажи, сопоставленные лирическому герою: его друзья, враги, «собратья» или соперники. Но среди «других» выделяются и «мещане» («Довольным», 1905) — существа из царства «полумер», серости и ничтожества. Если крайности (яркая личность, прекрасная женщина, «океан народной страсти») сходятся, то мещане — вне их высокой любви-страсти или вражды: их изображение (оно, как и все в мире, «разрешено» искусству) дается в ином стилевом ключе, чем лирика (в ключе сатиры, инвективы). Исторические ситуации, как и персонажи, разделяются на эпохи героических крайностей («Брань народов»: войны, «бунты») и «серединные». Для первых характерны связи (в отмеченном выше широком смысле) между «я» и «другими», для вторых — распад связей; при этом «брюсовский» герой в одних случаях предстает как «царь», «брат» или противник «другого», а в других — как одинокий беглец, обитатель «вершин» или «пустынь»; соответственно и «народ», «толпа» оказываются то «другими», то «никакими». Это представление полностью переносится и на проблему «художник и народ» («Кинжал», 1903). Таким образом, «Брюсовский» герой не идет к «черни», чтобы жертвенно слиться с ней, а свободно встречается (или не встречается) с «другими», когда пути их пересекаются.

Отсюда — второе существенное отличие поэта у Брюсова и у Вяч. Иванова: брюсовский поэт может быть пророком, «магом» или Учителем, но *может и не быть им*. Отношения его с «толпой», хотя и подчиняются общим законам истории, но в то же время принципиально многолики.

И последнее: Брюсов в целом (особенно в 1905 — 1907 годах) чужд младосимволистской утопии преобразования мира Красотой, хотя он и мог в начале века соприкоснуться с соловьевской эсхатологией («Конь блед», 1903, и др.). Отдавая дань общесимволистским архаизирующим представлениям о цикличности истории, Брюсов, однако, в отличие от «соловьевцев», считает

«вечные возвращения» не формами земной жизни, в которых осуществляется движение к высшему «синтезу», а бесчисленными повторами сменяющих друг друга замкнутых циклов, между которыми нет связей типа становления, развития. Эсхатология «младших» была космически финалистской и каждую «гибель в пути» ощущала как предвестие воскресения. Брюсов верит только в смерть эпох и потому не верит ни в миссию поэта-«теурга», ни в «искусство будущего» (точнее: он может ощущать поэтичность этих взглядов, увлекаться ими, но никогда не согласен считать их единственной и высшей правдой).

Поэтому и героика личности в истории, и миссия поэта для Брюсова имеют иную эмоциональную окраску, чем для Вяч. Иванова. Трагизм как героизм жертвы у «соловьевцев» связан с представлением о цели, мистическом смысле Истории и грядущем воскресении — трагизм Брюсова самоцелен. Но эмоциональный тонус брюсовского творчества эпохи революции и образа «его» героя отнюдь не пессимистичен, а исполнен радостной героики. Утопия искупительной жертвы как пути к «органическому миру» у Брюсова заменена жгучим любопытством ко всем проявлениям жизни (включая страдание и гибель), напоминающим атог *fatī* Фр. Ницше. А так как критерий ценности переживаний — степень их яркости, разнообразия и динамики, то идеал свой «брюсовский» герой легко опознавал в эпохах великих сдвигов, революций (в том числе социальных).

Иначе шли к революции и самопознанию своего места в ней Ал. Блок и Андрей Белый. Их пути, имеющие единый генезис, но разные внутренние импульсы, расходятся достаточно рано.

Выход в 1904 году сборников «Стихи о Прекрасной Даме» и «Золото в лазури» был не только вступлением в литературу символистов «второй волны», но и новым выявлением «предреволюционности» в искусстве. Хотя оба сборника не приобрели широкой популярности вне символизма, но в них (как и в ранних журнальных публикациях стихов Блока и в «симфониях» и статьях Белого) ощущались те светлые настроения Веры, Надежды, которые были эмоционально «созвучны» общему тону культуры начала века. Мистический утопизм тоже мог восприниматься в этом ключе.

Но в обоих сборниках отражались и те стороны «соловьевства», которые создавали барьер между младшим символизмом 1901—1902 годов и назревающей исторической ситуацией. В творчестве Блока и Белого этих лет (как и в наследии Вл. Соловьева) эстетический статус «реального» был глубоко двусмысленным. «Этот» мир, представавший то как хаос, дьявольская фантазмагория, «тени», то как одна из основных составляющих грядущего «синтеза» земного и небесного начал бытия, по Вл. Соловьеву, шел от хаоса сегодняшней действительности к «синтезу» как близкому будущему. «Синтез» же мыслился как

абсолютная, космически-универсальная гармония, окончательная цель бытия. Однако (в отличие от рассмотренных выше воззрений Вяч. Иванова 1904—1906 годов) на вопрос о том, каким именно путем хаос может быть претворен в гармонию, Вл. Соловьев, особенно поздний, отвечал эсхатологически: через всеобщую катастрофу, вселенскую гибель²⁴.

Отсюда, с одной стороны, невозможность для Блока и Белого опознать в нарастании революционных событий их связь с «чаемым» будущим: с точки зрения абсолютной гармонии, это был только «лик безумия, сошедшего в мир». Во-вторых, так как путь в «Несказанный Свет» лежал через неотвратимо приближающуюся гибель, настроения радостной надежды сливались с ужасом (особенно у Блока, где Смерть отождествлялась с мистической любовной Встречей: ср. «Ты свята, но я Тебе не верю...», «Будет день, словно миг веселья...» и др. стихотворения осени 1902 г.). На эти настроения ужаса, так сказать, имманентно присущие мироощущению «младших», накладывались (вначале от них субъективно почти неотличимые) различные «ужасы и ужасики», порожденные встречами «младших» с жизнью. Это и прямые впечатления от «дьявольской» реальности, причем в этом ключе может восприниматься как действительно социально («Фабрика») или лично (болезнь, смерть) страшное, так и вообще все, относящееся к бытовой жизни (ср. романтико-иронические образы «теперь» у Белого: стих. «Кошмар среди бела дня» и др.). Это и боязнь, что Душа Мира при встрече с действительностью не преобразит ее, но сама «изменит облик», окажется «иной, немой, безликой». Это и трагическое ощущение неисполненной миссии поэта («Я был весь в пестрых лоскутках...» Блока; отдел «Багряница в терниях» из «Золота в лазури»). Все эти настроения, объединенные общим чувством «угасания зорь», подспудно нараставшим разочарованием в утопии спасения мира мистической Красотой, в 1903 — 04 годах обусловили трагизм мироощущения и острое переживание Блоком и Белым творческого кризиса.

Однако при всем сходстве «картины мира» первых сборников Блока и Белого, при всей силе переживания обоими художниками единства их духовных поисков, сущность их отношения к миру была во многом различной. Для данной статьи наиболее важно различие в самоощущении себя как поэта, в чувстве мистической призванности.

Чувство призванности на великий бой с мировым злом было у обоих. У Белого оно воплотилось в мечтах о новых поэтах, «белых магах» — «теургах» (статья «О теургия», 1903) как главных силах Преображения мира. Именно творческое (=осуществленное в творчестве) преобразование реальности (то высоко поэтическое, то ироническое, то — позже — фантастически

«гиньольное», гротескное, сатирическое или «юродиво» эксцентрическое) — сущность поэтического метода Белого.

Блок не менее ярко ощущал свою призванность на подвиг, на «одно земное дело: дело освобождения пленной царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса»²⁵. Отдав в 1901—02 годах дань мотивам «колдовства» как художественного, а затем и жизненного преображения реальности, Блок, однако, в глубине своего переживания мира, ощущал свою роль иначе. Поэт («я») для Блока, прежде всего, — Свидетель совершающегося в мире, изобразитель (но не всегда — отгадчик) таинственных знаков Сущего в мире земных явлений. Такое самоощущение было для него исконным²⁶.

Отсюда — совершенно различное переживание трагизма «угасанья зорь». Правда, для обоих художников творческий кризис не стал кризисом творческой активности: оба они в годы революции и последующие годы вырастают в больших поэтов русского символизма. Но пути их с каждым годом расходятся²⁷.

Для Белого мир «погасших зорь» почти до конца 1900-х гг. оставался единственной и страшной реальностью. Так воспринимал он и события своей сложной судьбы, и революцию 1905—07 гг., и наступившую затем реакцию. Отсюда — универсальность для Белого мотива смерти: гибнет город, расстреливаемый в дни революции («Похороны», 1906), гибнет старая, поместная Россия, гибнет на своих безнадежных просторах Русь крестьян и бродяг (цикл «Горемыки» и др. в сб. «Пепел», 1909). Гибнет и поэт — непризнанный Мессия, «лже-Христос» (тема эта идет через отдел «Багряница в терниях» к «Пеплу»).

Трагизм лирики Белого не является его «слабой стороной»: именно на почве «неприятия мира» вырастают и его образы революционера (поэтически отождествляемого с лирическим «я»), и резкие антибуржуазные мотивы «Пепла» (отделы «Россия», «Деревня», «Город», в двух первых особенно заметно отвержение «неонароднических» иллюзий русского символизма), и — впервые — «некрасовские» чувства сострадания гибнущим людям, «родине-Матери», и сатира, ведущая к гениальным откровениям Белого-прозаика.²⁸ Но существенно одно: и революционные события (повернутые только темой разгрома восстания), и картина столыпинской России для Белого одинаково предстают как хаос и смерть. Попытки же увидеть Свет связаны только с одним — с возвращением в гармонический мир «соловьевства» (ср. статью «Апокалипсис в русской поэзии», 1905, и вообще, все журнальные и эпистолярные отклики на «Стихи о Прекрасной Даме», в которых звучит горячее стремление «зафиксировать» Блока и себя на уже отошедших настроениях, а также позднейшие филиппики в адрес «измен» Блока и иллюзорное ощущение себя как неизменно «правоверного» мистика).

Над гибнущим миром «Пепла» реет прах поэта — несостоявшегося «теурга», трагического «лже-Христа». Именно он является центром, средоточием «испеленного» мира, его порождением и сознанием, его порождающим. Лишь в конце 1900-х — начале 1910-х годов Белый вновь находит те живые слова, которые он, художник, должен сказать миру (ср., например, его решение вопросов театра будущего и т. д.). Преобладающий пафос отвержения старого, антибуржуазность сближают Белого революционных лет с Сологубом.

Иначе, значительно более динамично, шло мировоззренческое и художественное становление Блока. Даже самые тяжелые годы кризиса «соловьевства» (1903—04) были для Блока временем разнонаправленных, но постоянных поисков каких-то новых *позитивных* впечатлений — смысла жизни. Чувство великого призвания в эти годы отступает, но Свидетелем Блок продолжает себя ощущать. И вообще тема личного краха постепенно отступает на второй план. Поэтому сквозь ужас «угасших зорь» виден интерес к «объективному», и часто мелькают то притягательные образы «низшей» природы (стихотворения, впоследствии составившие разделы «Весеннее» и «Нечаянная радость» в сб. «Нечаянная радость», 1907), то — под влиянием Брюсова — «демонические», влекущие и отталкивающие картины города. Появляется и то, что в целом Блоку чуждо, — стихотворения без лирического «я». Именно в эти годы видна у Блока и тяга к «старым» ценностям — гуманизму XIX века («Фабрика», «Из газет»), хотя и насыщенному символистской эсхатологией («Последний день»). Наконец, для Блока значительно типичней, чем для Белого, попытки принять и «благословить» настроения предреволюционных лет, истолковав их как чаемый приход в мир Гармонии и Красоты (незавершенная поэма «Ее прибытие», 1904).

Но все же господствующими в 1903—04 гг. и для Блока остаются чувство утраты, настроения резиньяции, растерянности. Поиски нового еще не складываются в единую «картину мира», хотя бы отдаленно сопоставимую по ее целостности со «Стихами о Прекрасной Даме». Внутренне «соответственным» человеческой и поэтической сути Блока, тем, что он сам захотел бы признать ценным, для него могло стать (как и для Белого) только такое мироотношение, которое имело бы тот или иной «вселенски» значимый, внеличностный смысл. В 1903—04 гг. такого миропонимания у Блока не было. Сам он считал свои настроения «декадентскими», то есть именно лишенными какого бы то ни было общего смысла.

Поэтому такой важной стала в 1905 году для поэта духовная и личная встреча с Вяч. Ивановым (см. статью Блока «Творчество Вячеслава Иванова», 1905)²⁹. Мир «хаоса», «демонического» разгула природных, общественных и душевных сти-

хий, оставаясь «демоническим», получил, в духе Иванова, именно в этой своей ипостаси высокий смысл как одна из основных сторон бытия (дисгармония, «дионисизм»), которая в собственном своем развитии, в момент ее крайнего «торжества» и «презбыточности», превращалась в свою противоположность — высокую гармонию. Революционная, бурлящая гневом, кровавая современность была понята как *путь* и принята («Шли на приступ...», январь 1905; ср. совершенно иную тональность в «Поднимались из тьмы погребов...», 1904). Тишина, покой отвергаются, отождествляясь с реакцией («Вися над городом всемирным...», «Еще прекрасно серое небо...», 1905). Получает смысл и место личности в современности: это не пассивная гибель вместе со всем живым, а жертвенная самоотдача яркой индивидуальности, «царя», его «сгорание» во имя целого («Осенняя воля», 1905; «Сын и мать», «Угар», 1906). Появляются первые стихотворения о «дионисийски» страстной, языческой сущности России («Русь», 1906), о «снежной страсти» («Шлейф, забрызганный звездами...», «Там, в ночной, завывающей стуже...», 1905); впрочем, образ «дикой», страстной женщины может быть выдержан и не в «снежной» тональности: «Прискакала дикой степью...» (1905), «Ищу огней, огней попутных...» (1906) и др.

В 1905—1906 гг. тема «дионисического», кружащегося, страстного стихийного мира еще не стала единственной: она лишь все сильнее пробивается сквозь старые, появившиеся в предшествующие два года (развенчанье соловьевской утопии: иронические стихи о Прекрасной Даме, которая «не ездит на пароходе» — 1905; 2, 70, стихотворение и драма «Балаганчик» и т. д.), и порой сливается с ними (ср. более ранние стихотворения о «дионисизме» Петербурга: «Петр», «Гимн» и др., написанные в ключе Брюсова и Бальмонта). Вспыхивают и последние искры настроенной эпохи «Прекрасной Дамы» («Так. Непременно все, как было...», 1905; «Милый брат! Завечерело...», 1906). Но новые мотивы все нарастают и, наконец, торжествуют в «дионисийской», по словам В. Иванова, «Снежной Маске» (1906 — янв. 1907) — ярко богоборческом рассказе о губящей, прекрасной страсти, о гибели «я» как его растворения в целом — в «снеговых равнинах» Родины (2, 253).

Как известно, впоследствии Блок резко отверг свое творчество периода «антитезы» за его «декадентский» пафос разрушения. Но вместе с тем он понял его как законченную систему поэтического видения мира, сопоставимую с целостностью мира «Стихов о Прекрасной Даме» и исторически неизбежную в его «трилогии вочеловечения», как путь «от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — (...) к рождению человека «общественного»»³⁰. Действительно, путь от «дионисизма», с одной стороны, вел к новой концепции Родины

(цикл «На поле Куликовом»), с другой — к опознанию себя как драма России и «интеллигента» («личности»), ищущего путей к народу, «целому» (статьи 1907—08 гг., «Песня Судьбы» и т. д.).

Встреча с Революцией — важнейшая «роковая» встреча в истории русского символизма, определившая его дальнейшую судьбу и место в культуре. Реальность событий 1905—07 годов, жестокость поражения революции стала и гибелью мистико-эстетизированных утопий спасения Красотой, субъективистских иллюзий о художнике — «теурге», волей своей преображающем мир. Хотя главным для символизма, по самой сути течения, был вопрос о месте искусства в революции, но ответить на него символизм смог лишь двумя романтико-максималистскими идеями: апологией «дионисийского» разрушения («мистический анархизм») либо пафосом самоценности культуры («Весы»). Poleмики первых послереволюционных лет показали невозможность для символизма выработать какую-то третью точку зрения на вопрос о художнике и революции, не выходя из рамок символистского художественного видения мира, и привели к организационному распаду направления.

Но революция 1905—07 гг. была и спасительной для дальнейших судеб наиболее ярких художников-символистов. Она открыла для них, ценой утраты иллюзий, пути к миру, к реальности и истории, увела их от кружкового эзотеризма к народной и национальной проблематике, сменила наивную гордость «магов» смиренным, по словам Блока, «ученичеством (<...> у мира» (5, 436). Символизм, силой трагической для него необходимости, должен был выйти из рамок символизма. Для многих это оказалось невозможным, привело (именно после Первой революции) к творческой деградации (быстрой у Бальмонта, подспудно назревавшей у Сологуба, З. Гиппиус и др.). Но для Блока, Белого, Брюсова и ряда других художников 1910—20-х гг. «смиранный» путь этот оказался выходом в большое искусство. Древний язык символов, возрожденный символизмом, утратив связь с теми или иными групповыми настроениями, стал одним из могущественных языков русской и мировой культуры XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Мейлах Б. Символисты в 1905 году // Лит. наследство. — М., 1937. — Т. 27—28.; Михайловский Б. В. Из истории русского символизма (1900-е годы) // *Его же*. Избранные статьи о литературе и искусстве. — М., 1969; Долгополов Л. Максим Горький и проблема «детей солнца» (1900-е годы) // *Его же*. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX—начала XX века. — Л., 1985; Rosenthal B. Eschatology and the Appeal of Revolution: Merezkovsky, Bely, Blok // California Slavic Studies. Vol. 11, 1980. Вопрос о символизме и Первой Русской революции рассматривался

в последние десятилетия в сборниках: Революция 1905 года и русская литература. — М.; Л., 1956 (ниже: Революция 1905 года...) и: Революция 1905—1907 годов и литература. — М., 1978 (ниже: Революция 1905—1907 годов...), в историях новейшей русской литературы (см., прежде всего итоговые работы последних десятилетий: Русская литература конца XIX — начала XX в.: В 3 т. — М., 1968—1972. — Т. 2—3; История русской литературы: В 4 т. — Л., 1983. — Т. 4., в книгах и статьях по истории русской журналистики (*Максимов Д. «Новый Путь» // Евгений-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики.* — Л., 1930; Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890—1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания; Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. — М., 1984; *Азадовский К. М. Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // Лит. наследство.* — М., 1976. — Т. 85.). Рассматривались и проблемы драматургии «нового искусства» эпохи первой русской революции. (см., напр., сб: Русский театр и драматургия начала XX века. — Л., 1984), эстетические взгляды русских символистов этого периода (Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. — М., 1975) и т. д.

² Наиболее обширна литература о творчестве А. Блока в период революции. В блоковедении последних десятилетий эта тема была впервые серьезно поставлена и тонко решена в работе: *Максимов Д. Е. Александр Блок и революция 1905 г. // Революция 1905 года...* — С. 246—279. В дальнейшем не было ни одной монографии о Блоке, где бы этот вопрос не становился предметом специального рассмотрения (см. книги Л. Тимофеева, В. Орлова, Н. Венгрова, Б. Соловьева, А. Горелова, Д. Максимова, П. Громова, Л. Долгополова, А. Туркова, Н. Крышука и др.). См. также мои работы: 1) Блок и русский символизм // *Лит. наследство.* — М., 1980. — Т. 92. — Кн. I. — с. 124—132; 2) А. Блок и В. Иванов. Статья I: Годы первой русской революции // *Уч. зап. / Тарт. ун-т.* — 1982. — Вып. 604: Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Из работ последних лет, прямо посвященных этой теме, см.: *Иваницкая Е. Н. Лирика Александра Блока эпохи первой русской революции (концепция личности): Автореф. дис... канд. филол. наук.* — М., 1983.

Давно разрабатывается и тема «Брюсов и революция 1905 г.». Пройдя стадию вульгарно-социологических упрощений (см. работы Г. Лелевича 1920-х гг.: в частности: «Брюсов и революция.» // *Октябрь.* — 1925. — № 9. — С. 163—175), тема эта стала внимательно изучаться уже в 1930-х гг. См.: *Ямпольский И. Брюсов и первая русская революция // Лит. наследство.* — М., 1934. — Т. 15. — С. 201—220. Из работ 1950—1980-х гг. См.: *Литвин Э. Революция 1905 г. и творчество Брюсова // Революция 1905 г...* — С. 198—245; *Мирза-Авакян М. Брюсов и литературная среда (1893—1904 гг.) // Брюсовские чтения 1963 года.* — Ереван, 1964. — С. 97—100; *Мейлах Б. Ленин и проблемы русской литературы.* — Л., 1970; *Лавров А. Брюсов и литературное движение 1900-х гг. (К вопросу о роли Брюсова в самоопределении русского символизма): Автореф. дис... канд. филол. наук.* — Л., 1985. *Grossman J. D. Russian symbolism and the year 1905: The case of Valery Bryusov // Slavonic a. East Europ. rev.* — L., 1983. — P. 341—362. Из общих работ о Брюсове см. соответствующие разделы в монографиях Д. Е. Максимова: 1) Пoesия Валерия Брюсова. — Л., 1940 (Ч. 2-я: Пoesия Брюсова 1900-х годов, Ч. 3-я: Революция 1905 года и ее наследие в поэзии Брюсова); 2) Брюсов. Пoesия и позиция. — Л., 1969 (Гл. 2: Девятисотые годы; Гл. 3: Брюсов и первая русская революция).

Творчество остальных выдающихся русских художников-символистов в их отношении к Первой революции, к сожалению, рассматривалось очень мало. Об А. Белом см. статью Б. В. Михайловского (см. сноску 1), а также: *Хмельницкая Т. Ю. Пoesия Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы.* — М.; Л., 1966. — С. 16—37. О К. Д. Балльмонте: *Орлов Вл. Балльмонт К. Д. Жизнь и поэзия. // Стихотворения.* — Л., 1969. — С. 30—32, 650—

652 и др., То же: *Орлов Вл.* Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. — М., 1976. — С. 201—204. О Ф. Сологубе: *Дикман М.* Поэтическое творчество Федора Сологуба // *Сологуб Федор.* Стихотворения. — Л., 1975. — С. 31—38. Об И. Анненском: *Федоров А.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. — Л., 1984. — С. 34—41. О М. Волошине: *Куприянов И.* Судьба поэта. — Киев, 1979. — С. 89—96; *Евстигнеева Л.* Прозревая будущее... (М. А. Волошин и революция 1905—1907 гг.) // Волошинские чтения. — М., 1981. О Л. Семенове: *Миц З.* Л. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки»: Вступительная заметка // Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1977. — Вып. 414; Труды по русской и славянской филологии. — Т. XXVI. — С. 102—108.

Ряд мыслей о писателях-символистах в годы первой русской революции находим в монографиях о Блоке, см. особенно: *Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники. — М.; Л., 1966. — С. 188—277, а также: *Машбиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. — Куйбышев, 1969; *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972. — С. 50—90, и др.; см. также в статьях: *Герасимов Ю.* Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. — Тарту, 1964 — Т. 1; *Миц З. А.* Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сборник. — Тарту, 1980. — Т. IV: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. и др.

Наконец, изучение вопросов, связанных с темой предлагаемой статьи, в последние годы сильно продвинулось в связи с многочисленными публикациями писем и др. материалов по истории русского символизма 1900-х гг. (особенно в 85 и 92 томе (Ч. I—IV) «Литературного наследства», в «Ежегодниках Рукописного отдела Пушкинского Дома», в сборниках ЦГАЛИ «Встречи с прошлым» и т. д. см.: особенно публикации С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова, Н. В. Котрелева и др.).

³ Этому противостоит импрессионистический пафос «мигов» как высшей творческой ценности бытия (ср., например, *Машбиц-Веров И.* Указ. соч. — С. 33—36). Устремленность в даль и в будущее и идеал «мига» сосуществовали в «декадансе» «конца века».

⁴ Ср.: *Дикман М.* Указ. соч. — С. 41—42.

⁵ *Дикман М.* Указ. соч. — С. 14—15.

⁶ Ср.: Там же. — С. 16.

⁷ Ср. характеристику символистских произведений в социал-демократической «Новой Жизни», где «Бальмонт, З. Венгерова, Л. Виленкина и др. представляли перед читателем не как символисты, а как выразители сочувствовавших революции слоев интеллигенции» (*Мейлах Б.* Указ. соч. — С. 180; курсив мой. — З. М.).

⁸ См.: *Мейлах Б.* Указ. соч.

⁹ См.: *Евстигнеева Л. А.* Сатира мятежных лет // Революция 1905—1907 годов... — С. 150—152.

¹⁰ См.: *Дун А.* О двух стихотворениях, предназначавшихся для ленинской «Искры» // Русская литература. — 1963. — № 3.

¹¹ См.: *Цехновицер О. В.* Символизм и царская цензура // Уч. зап. / Ленингр. ун-т. Сер. филол. наук. — Л., 1941. Вып. II.

¹² О традициях Ницше и полемике с ними в работах Вяч. Иванова см.: *Аверищев С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вячеслав.* Стихотворения и поэмы. — Л., 1976. — С. 14—18. «Дионисийские» настроения и образы широко вошли в русский символизм уже в 1890-х годах, однако и у Мережковского, и у Ф. Сологуба, и у Брюсова, и у других художников они первоначально проецировались лишь на индивидуальные состояния (как и у Ницше). Вяч. Иванов первым рассмотрел «дионисийское» состояние как тип отношения индивидуума к «роду» и к другим людям.

¹³ *Иванов Вяч.* Копье Афины (1904) // *Его же.* Собрание сочинений. Брюссель, 1971. — Т. I. — С. 733. Ниже ссылки на это издание — в тексте: в скобках — название и дата статьи, римская цифра — том, арабская — страница.

¹⁴ Ср.: «Будем утверждать вселенское изволение нашего я тем глубоким несогласием и острепетным вызовом дурной и обманной действительности, каким противостоит ей Дон-Кихот. Нам не к лицу демоническая маска; она смешнее, нежели шлем Мамбринна, на любом из нас, который только «Alonso el bueno». Сами созвездия сделали нас (русских в особенности) глубоко добрыми — в душе» («Кризис индивидуализма», I, 840).

¹⁵ О функционировании произведений мировой литературы как «мифов» — источников символистской поэтической мифологии см. в моей статье: О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1979. — Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. — Т. III.

¹⁶ Ср. субъективно шедшие в том же русле, но художественно бесплодные обращения Бальмонта во 2-й половине 1900-х гг. к фольклору.

¹⁷ Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 7. — С. 49.

¹⁸ Новое понимание «мифотворчества» стимулировало значительно более пристальное внимание к фольклору, этнографии и языку (Ремизов, Пришвин). Но оно было чревато и переходом к эстетизированному стилизаторству (С. Городецкий, ранний Ал. Толстой).

¹⁹ Родина Т. Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972. — С. 75.

²⁰ Там же. — С. 75—79.

²¹ См.: *Цехновицер О.* Празднества революции. — 2-е изд. — Л., 1931; Связь послеоктябрьских идей «нового театра» с концепциями Вяч. Иванова показана в докторской диссертации Н. С. Зеленцовой. См.: *Зеленцова Н. С.* Народная зрелищная культура, ее роль в исканиях русской драмы начала XX века и в становлении советской драматургии: Автореф. дис... д-ра искусствоведения. — М., 1983.

²² «Лабораторность» поэзии Иванова сближает его роль в истории символизма с местом В. Хлебникова в развитии футуризма.

²³ См.: *Максимов Д.* Брюсов. Поэзия и поэтика. — С. 92 и след. Ср. там же. — С. 93, слова Манделштама о значении для русской литературы брюсовского «тематизма».

²⁴ Ср. в воспоминаниях Вл. Соловьева слова о его юношеской убежденности, что на самом деле «не только земля, но и вся вселенная должна быть коренным образом уничтожена» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева. — Спб., 1911. — Т. 3. — С. 294), а также весьма близкий ход мыслей в «Трех разговорах» (1899).

²⁵ Статья «Рыцарь-монах» (1910). — Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1965. — Т. 5. — С. 451. Ниже все ссылки на это издание — в тексте (первая цифра — том, следующие — страницы).

²⁶ См. об этом в моей статье ««Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока» (Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1985. — Вып. 680; А. Блок и его окружение: Блоковский сборник. — Т. VI).

²⁷ См. об этом: *Орлов В. Н.* История одной «дружбы-вражды» // *Его же.* Пути и судьбы: Литературные очерки. — М.; Л., 1963.

²⁸ Об антибуржуазных и связанных с революцией темах у Белого середины 1900-х гг. см. работы Б. В. Михайловского, Т. Ю. Хмельницкой (см. прим. 1). О значении его творчества периода Первой революции для романа «Петербург» см.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // *Белый Андрей* Петербург. — Л., 1981. — С. 525—537.

²⁹ См.: *Минц З. А.* Блок и В. Иванов (см. сноску 2, С. 19).

³⁰ Блок Александр и Белый Андрей. Переписка. — М., 1940. — С. 261.

ПРИРОДА И ФОЛЬКЛОР В ЦИКЛЕ А. БЛОКА «ПУЗЫРИ ЗЕМЛИ» (1904—1905)

Н. Ю. Грыкалова

Известно, что 1905 год был для Блока годом «переоценки ценностей»¹. Он вызвал изменения и в общественных взглядах поэта, и в его художественном мышлении². «Прилив сил, освеженное чувство природы, детски чистое ощущение цельности мироздания дал Блоку Пятый год», — писал в своих мемуарах С. Городецкий, сблизившийся с Блоком в этот период³. Блок живет стремлением осознать ценности реального, земного мира и напряженно размышляет о различных возможностях обращения к действительности. Важное место в этих поисках отводилось фольклору. В глазах Блока он был близок своей «двойственностью» его собственному художественному методу, который он называет «мистицизм в повседневности»⁴.

В чем же состояла «двойственность» фольклора? Во-первых, он выступал как часть самой действительности, как особая форма освоения реальности, сконцентрировавшая социальный и художественный опыт нации. Во-вторых, он, согласно представлениям Блока середины 1900-х годов, являлся в то же время отражением мистического опыта народа, средоточием его стихийных, иррациональных сил. Мистицизм как способность к глубинному постижению действительности, свойственный создателям и хранителям народной культуры, Блок противопоставлял рационализму современного интеллигентского сознания, для которого остаются «закрытыми» тайны мира и духа. Корни народного мистицизма — в самом мироощущении его носителей, живущих в единстве и согласии с природой, поклоняющихся ей и обожающих ее. «Древний человек, — писал Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний», — живет, как в лесу, в мире, исполненном существ — добрых и злых, воплощенных и прозрачных. Каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит на него своим взором, обладает особым лицом и нравом, как и он» (V, 37). Природа, как и фольклор, также несет в себе черты «двойственности»: она и реальна, и в то же время говорит

на своем языке, понять который можно, лишь приобщившись к народному мироощущению.

Стремясь к «постижению древней души» (V, 37), Блок обращается в этот период преимущественно к тем жанрам народно-поэтического творчества, в которых, по его мнению, наиболее полно проявил себя «тайновидческий» дар предков: к заговорам и заклинаниям («Поэзия заговоров и заклинаний»), легендам и духовным стихам («Девушка розовой калитки и муравьиный царь»), к миру народной демонологии (цикл «Пузыри земли»). Интерес к славянскому языческому пантеону, к «низшей мифологии», народным преданиям, легендам, быличкам и другим «мистическим» жанрам русского фольклора был характерен для поэтов-символистов 1900-х гг. и являл собой типологическую черту русской культуры начала XX в. К этим пластам народного творчества с различными идейно-художественными задачами обращались З. Гиппиус и Ф. Сологуб, П. Соловьева и К. Бальмонт, Вяч. Иванов и С. Городецкий.

А. Кондратьев, близкий в своем «мифотворчестве» символистским художественным устремлениям, в рецензии на сборник Городецкого «Ярь» отмечал поэтическую смелость представителей «нового искусства» в воссоздании образов народной демонологии. «Долго дремавшие среди пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забылина и Сахарова, — писал он, отмечая книжный характер фольклоризма символистов, — стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов (<...> Настоящий момент можно характеризовать как попытку разработать малоисследованные и почти доселе неизвестные образы нашей демонологии, которая становится тем богаче, чем ниже спускаемся мы по ранговой лестнице ее представителей»⁵. Блок в своем творчестве середины 1900-х гг. отразил как общесимволистскую тенденцию к активному освоению образов народной фантазии, так и собственное стремление прикоснуться к миру народных верований и представлений⁶.

Начиная с издания 1916 г., «второй том» лирики Блока открывается циклом «Пузыри земли» (далее — ПЗ). Он имеет четкие хронологические границы: январь — октябрь 1905 г., и только первое стихотворение — «На перекрестке...» — написано в апреле 1904 г. Известно, что заглавие цикла и эпиграф восходят к трагедии Шекспира «Макбет» (действие I, сцена 3) — к словам Банко, объясняющего видение ему и Макбету трех ведьм: «Земля, как и вода, содержит газы — // И это были пузыри земли.// Куда они исчезли?» Макбет: «В воздух. Ветер // Разнес их мнимые тела, как вздох»⁷. В экземпляре книги, принадлежавшей Блоку, есть его пометы, дающие основание предположить о его намерении готовить заглавную роль, но в тетради «Моя декламация...» выписок из трагедии нет. По сви-

детельству М. А. Бекетовой, Блок, «несмотря на большое пристрастие к «Макбету», (...) никогда не брался за эту роль»⁸. Пометы Блока — не только на тексте трагедии. Им была внимательно прочитана вводная часть книги — «Из «Истории Шотландии» Голиншэда, служившей Шекспиру материалом для трагедии «Макбет»». Судя по пометам, Блок специально интересовался происхождением шекспировского образа «пузырей земли» и его мифопоэтическим смыслом. В описании встречи Макбета и Банко с тремя женщинами «странного, дикого вида» Блок подчеркивает фразу: «похожие на существа исчезнувшего мира» (с. X). Далее им отмечено: «... эти три женщины были или сестры-парки, богини судьбы, или нимфы и волшебницы, которые, благодаря искусству некромантии, имели возможность предугадать будущее, потому что все случилось именно так, как они предсказали» (с. XI). Таким образом, Блок обращает внимание на демоническую природу шекспировских ведьм — «пузырей земли» и на их пророческий дар.

Блока привлекло и предисловие проф. А. И. Кирпичникова в 3-м томе «Собрания сочинений» Шекспира⁹, предпринявшего опыт генетического исследования шекспировских образов. Здесь Блок подчеркивает место, где говорится о том, что образы ведьм и призраков, вероятно, «заимствованы поэтом (Шекспиром. — Н. Г.) из бесконечно богатого арсенала чернокнижной литературы XVI в., имевшей влияние и на действительную жизнь во времена Шекспира»¹⁰. Для Блока не было случайным соотношение народной демонологии, с одной стороны, и средневековой чернокнижной литературы — с другой: они были объединены присутствующим в них мистическим началом, верой в потусторонние силы, влияющие на судьбы человеческого мира и отдельного человека. Скорее всего, в сознании Блока пересеклись два ряда образов: собственно шекспировский, восходящий к народным средневековым представлениям, и чернокнижный, алхимический, актуализированный чтением масонской мистической литературы в конце 1904 г., в период подготовки кандидатского сочинения «Болотов и Новиков»¹¹.

Предположение о том, что образ «пузырей земли» сочетался у Блока с представлениями о мире «тварей» (ср. «Твари весение»), почерпнутыми из масонской литературы, подтверждает, в частности, знакомство Блока с монографией А. Незеленова «Литературные направления в Екатерининскую эпоху» (СПб., 1889), выписки из которой представлены в подготовительных материалах к названному сочинению¹². Незеленов передает содержание лекции профессора Московского университета, масона И. Г. Шварца, излагающего своеобразную «алхимическую космогонию». «Ряд творений («тварей») никак не может кончиться человеком: «если мы начнем от стихий, то находим непрерывный ряд до человека (...)»; явления, относящиеся к

«минеральному царству», состоят из «земли и жидкости». В «растительном царстве» мы видим опять землю и жидкость, только «гораздо «тончайшие». «Звериное царство» представляет также «землю и жидкость», но «в наивысшей степени утонченные»¹³. Для Блока «пузыри земли» — это мир «тварей», рождающихся из природных стихий — земли, воды, воздуха¹⁴ — и их олицетворяющих, но неразрывно связанных и с «высшим» миром человека.

Образ «пузырей земли», непосредственно восходящий к Шекспиру и в то же время осложненный знакомством с позднейшими интерпретациями творчества английского драматурга и собственными филологическими штудиями Блока, жил в сознании поэта уже в период написания первых стихотворений цикла, когда цикл еще не существовал как художественное единство. В письме к Е. П. Иванову от 23 мая 1905 г. из Шахматова Блок делился с ним своими настроениями: «Говорили, будто Москва горит — так затуманились горизонты; но это были пары и «пузыри земли» и «ветер разнес их мнимые тела, как вздох». Хорошо, но унизительно не быть одной из этих «стихий». Хотя бы в том смысле, что не написаны ни одни стихи»¹⁵. Но стихи были написаны, и в 1907 г. они увидели свет в составе второго поэтического сборника Блока «Нечаянная Радость».

Поэтический мир ПЗ — это мир сакрализованной, но одновременно и демонической природы, населенной таинственными существами, ее олицетворяющими: «болотными попками», «весенними тварями», колдунами и чертенятами. Их основная черта — по-детски наивное восприятие мира, и потому в общении с ними лирическому герою открывается возможность прикоснуться к первоначальному, «предвечным» стихиям, несущим в себе чистоту и цельность¹⁶. По словам М. А. Бекетовой, все стихотворения цикла, кроме одного — «Я живу в отдаленном скиту...», «навеяны впечатлениями шахматовской природы (<...> Все эти «твари весенние», «болотные чертенятки» — отражение окрестных болот и лесов»¹⁷. Андрей Белый, не раз бывавший у Блока в Шахматове, обратил внимание на присутствие в стихотворениях цикла не только элементов реального пейзажа, но и особого эмоционального настроения, создаваемого им. «Мистическое настроение окрестностей Шахматова таково, — вспоминал он, — что здесь чувствуется как бы борьба, исключительность, напряженность, чувствуется, что зори здесь вырисовываются иные среди зубчатых вершин лесных гор, что сами леса, полные болот и болотных окон, куда можно провалиться и погибнуть безвозвратно, населены всякой нечистью («болотными попками» и бесенятами)»¹⁸. Вместе с тем часть стихотворений цикла была написана зимой и ранней весной в Петербурге, и в них отразились впечатления от его окрестностей¹⁹. Таким образом, многие пейзажи носят здесь обобщенный характер.

Конечно, природа в ПЗ мистифицирована и символична, как призрачны и нереальны ее «порождения» — фантастические персонажи цикла. Но мистика и символика здесь сознательно «снижены», «заземлены»: поэт уходит от высших сакральных сфер к земле, природе, хотя и предстающим пока в мифологизированном облике. В таком эмоциональном ключе воспринимаются и поэтические образы, пришедшие из фольклора (русского и западноевропейского): чертенята, русалка, карлики — или же созданные авторским воображением: болотный попик, твари весенние, осенницы²⁰, но сохраняющие тем не менее фольклорную окрашенность. В стихотворениях цикла фольклорные элементы — будь то народно-поэтические образы («золотая труба», «алая лента», «колдуны и косматые ведьмы») или приметы жизни, слитой с природой (хороводы, пляска), — не становятся доминантными и, как правило, даже лишены национальной прикрепленности: они лишь знаки того «синкретичного» мироощущения, которое отличает носителей народной культуры. И тот факт, что фольклорные аллюзии в цикле не дифференцированы по национальному признаку, имеет, бесспорно, концептуальное значение. Лишь отдельные природные или бытовые реалии («болотные» пейзажи; монахиня, читавшая псалмы; лирический герой, живущий «в отдаленном скиту»; побывавшая «у Троицы» «старушка Божия») приносят в цикл русский колорит и делают «узнаваемыми» нарисованные поэтические картины. Но в целом «фольклорное» выступает в ПЗ синонимом «древнего», отсюда — тот изоморфизм фольклорных и мифологических, русских и славянских, даже античных элементов, характерный для цикла. Причем эти «знаки древности» не просто несут свое изначальное фольклорно-мифологическое содержание: оно осложнено у Блока различными культурными напластованиями.

В стихотворении «Эхо», где элементы древнегреческого мифа включены в импрессионистическую и несколько эстетизированную картину осеннего вечера, тема «круженья», «возврата», «повторенья», связанная здесь с образом нимфы Эхо, проецируется на популярную у символистов 900-х гг. концепцию «вечного возвращения»²¹. Блоком она воспринята через «дионисийскую» трактовку Вяч. Ивановым древнегреческой мифологии и народного мироощущения²². Отсюда та экзотичность чувств, которая уравнивает любовь и смерть в их вечной смене и повторении:

Вот, богом настигнута, падает Эхо,
И страстно круженье, и сладко паденье...

И страсти, и смерти,
И смерти, и страсти —
Венчальные ветви

Осенних убранств и запястий... (II, 23)

О характерном для народного сознания отождествлении любви и смерти Блок рассуждал в статье «Поэзия заговоров и заклинаний», сравнивая при этом народную жизнь с кольцом: «Любовь и смерть одинаково таинственны там, где жизнь проста <...> в зачарованном кольце жизни народной души <...> необычайно близко стоят мор, смерть, любовь — темные, дьявольские силы» (V, 38).

И в «Плясках осенних» жизнь — «полеты времен и желаний» — уподоблена кольцу хоровода, символизирующему в то же время природный цикл. Подчиняясь кругообразному движению природы, человек сам становится частью ее. И тогда он — выразитель «духа музыки», которым исполнены души людей, живущих в согласии с природным порядком.

Хороводов твоих по оврагу
Золотое кольцо развилось.
Очарованный музыкой влаги,
Не могу я не петь, не плясать...
И не могут луга и овраги
Под стопую твоей не сгорать (II, 24).

Нарисованную здесь мифопоэтическую картину мира дополняют космогонические представления древнегреческих философов, со взглядами которых Блок был знаком, в частности, по «Истории древней философии» В. Виндельбанда²³. Проходящий лейтмотивом образ влаги восходит к философии Фалеса, где Влажное Начало рассматривалось как первоэлемент мира и как начало духовное. А в учении Гераклита душа проходит этап становления во влаге; в душах же, приближающихся к совершенству, преобладает огненное начало. Выраженные в цикле образно-поэтические представления Блок обобщит в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» и сделает вывод об эмоциональной связи мира народного творчества и природы: «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски» (V, 43).

Фантастические персонажи ПЗ не всегда имеют фольклорное происхождение и, следовательно, не всегда связаны с миром народной демонологии. Таковы «твари весенние», «болотный попик», имеющие весьма определенный генезис, — рисунки Т. Н. Гиппиус на фольклорно-мифологические темы, воссоздающие, по словам Городецкого, «то, что не было созданным и что могло быть прекрасным — русскую мифологию»²⁴. Мотивный уровень цикла также сложен по своему происхождению. Например, мотив венчания весны с колдуном («На весеннем пути в теремок...») ²⁵, как и мотив «небесного брака» Зари и Солнца

(«Белый конь чуть ступает усталой ногой...») ²⁶, явно фольклорно-мифологического происхождения. А звучащий в стихотворениях «Твари весенние», «Старушка и чертенята» мотив приобщения лесной «нечисти» к христианству характерен уже для литературной — символистской — традиции ²⁷. Правда, этот момент требует уточнения. Известно, что в годы, предшествовавшие революции, и в 1905—1907 гг. Блок особенно резко относился к концепции христианства. Более привлекательным казался ему в этот период пантеизм, поскольку в нем Блок видел выражение народного мирозерцания, религию, освященную поисками «своего, полевого Христа». Вера в спасительную силу «доброй» природы звучала и в ПЗ, и в статьях, хронологически близких циклу.

«... живая и населенная многими породами существ природа — мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (...), — тот должен учиться смотреть» (V, 23—24), — писал Блок в статье «Краски и слова», выражая тоску по реальности и конкретности поэтического образа. «Понимание зрительных впечатлений, умение смотреть» — вот в чем, по мнению Блока, выход для современного писателя. Возможность обновления писательского взгляда на мир — в обращении к реальности, и прежде всего к природе. Блок усиленно ищет новых возможностей для творческого самовыражения, иных, не символистских, форм художественного постижения мира. Его интересует так называемая «переходная зона» между символизмом и постсимволистскими течениями, которую современные исследователи определяют как стиль модерн ²⁸. Его влиянием отмечен и цикл ПЗ, где преобладает установка на настроение, доминирует импрессионистическая деталь и та зрительность художественного образа, к которой Блок призывал в статье «Краски и слова» и которая часто превращается в изысканность:

На западе, рдея от холода,
Солнце, как медный шлем воина,
Обращенного ликом печальным
К иным горизонтам,
К иным временам...
И шишак — золотое облако —
Тянет ввысь белыми перьями
Над дерзкой красою
Лохмотий вечерних моих! (II, 7—8)

Критики имели основание сравнивать такие стихотворения Блока, как «Твари весенние», «Болотный попик», «На весеннем пути в теремок...», с рисунками Клингера, немецкого художника, представителя стиля модерн ²⁹, а стихотворения «Я живу в отда-

ленном скиту . . .», «Белый конь чуть ступает усталой ногой» . . .» — с живописными полотнами Нестерова,³⁰ творчество которого также было отмечено влиянием модерна. Среди характерных примет этого стиля, встречающихся в ПЗ, можно назвать прихотливость ритмического рисунка, варьируемого в пределах стихотворения и цикла вообще, специфичность подачи природных и фольклорных мотивов — с элементами декоративности, орнаментальности, в сочетании разнородных культурных впечатлений.

В художественном освоении фольклорного материала Блок не шел по пути непосредственного заимствования — цитации, переложения, стилизации. Ему было важно передать сам характер народного восприятия мира («Болотные чертенятки»), выразить ощущение присутствия чудесного в реальности («Болото — глубокая впадина . . .»). Тогда сама жизнь представляла «в магическом свете», зыбкой становилась грань между реальным и ирреальным («Белый конь чуть ступает усталой ногой . . .»), оказывалось возможным почувствовать, подобно человеку древней легенды, дыхание Вечности («Полюби эту вечность болот . . .»). В этом заключалась «двойственность» художественного метода Блока периода «второго тома». Реальность властно влекла к себе поэта, и фольклорная традиция, сложно преломившаяся в ПЗ, открывала ему один из возможных путей обращения к жизни в ее конкретно-исторических проявлениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. М.; Л., 1936. — С. 48.

² См., например: Максимов Д. Е. Александр Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. — М.; Л., 1956; Минц З. Г. Поэма Ал. Блока «Ее прибытие» и революция 1905 г. // Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1963. — Вып. 139.

³ См.: Ал. Блок в воспоминаниях современников. — М., 1980 — Т. I. — С. 330.

⁴ Блок А. Записные книжки. — М., 1965. — С. 72—73.

⁵ Перевал. — 1907. — № 3. — С. 57.

⁶ О знакомстве Блока с фольклористической литературой в это время см.: Кумпан К. А. Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» // Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1985. — Вып. 657: Мир А. Блока. — Блоковский сборник. <Т. V>; Грякалова Н. Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. — Л., 1986.

⁷ Макбет, трагедия в пяти действиях В. Шекспира / Пер. А. И. Кроненберга. — 2-е, изд. — Спб., 1891 (библиотека ИРЛИ, шифр 94 I/143). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁸ Ал. Блок в воспоминаниях современников. — Т. I. — С. 54. О серьезном увлечении творчеством Шекспира, особенно этой трагедией, свидетельствует более позднее признание поэта в письме к Эллису от 5 марта 1907 г. (VIII, 182). Ср. также автореминисценцию образа «пузырей земли» в стихотворении «Она пришла с мороза . . .» и обращение к нему в статье «О театре».

⁹ Шекспир. Собр. соч. / Под ред. С. А. Венгерова. — Спб., 1903 — Т. III. (библиотека ИРЛИ, шифр 94 8/230).

¹⁰ Там же. — С. 451.

¹¹ См.: *Владими́рова И. В., Григорьев М. Г., Кулпан К. А.* А. А. Блок и русская культура XVIII в. // Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1981. — Вып. 535: Блоковский сборник. — Т. IV. — С. 27—115. Вероятно, не случайно Блок обратил внимание (подчеркнуто им) на следующее место в книге А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» (Спб., 1904; библиотека ИРЛИ, шифр 94 1/61), которую он рецензировал в это время: «... для него <Жуковского. — Н. Г.> настают «тяжелые минуты», выскакивают порой, как пузыри, «маленькие безобразные уродцы, которые называются желаниями для себя» (с. 208; курсив мой. — Н. Г.). Этот образ мог ассоциироваться у Блока с миром алхимических чудес и превращений, а в этом контексте — и с образом «пузырей земли».

¹² *Владими́рова И. В., Григорьев М. Г., Кулпан К. А.* Указ. соч. — С. 62—64.

¹³ *Незеленов А.* Указ. соч. — С. 167.

¹⁴ Ср. известное Блоку замечание комментатора Шекспира о средневековой вере в ведьм как природных духов и в их способность «делаться невидимыми, смешиваясь с атмосферой» (Макбет, с. XLV).

¹⁵ Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. — С. 36.

¹⁶ Ср. первоначальную редакцию авторского предисловия к сборнику «Нечаянная Радость», где был сделан акцент на «детскости» мировосприятия этих персонажей (РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 332, лл. 14 об., 17 об.). Ср. также оценку Блоком книги П. Соловьевой «Иней», рецензия на которую была опубликована в 1905 г.: «Ничего нет своевременнее и законнее радости, когда цельное и зрелое мировоззрение встречается с детской свежестью чувства при свете благородной простоты» (V, 565).

¹⁷ Лит. наследство. — М., 1982. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 776.

¹⁸ Ал. Блок в воспоминаниях современников. — Т. I. — С. 271.

¹⁹ См., например, письмо Блока к Е. П. Иванову от 24 апр. 1905 г.

²⁰ Ср. наименования персонажей русского фольклора: полудницы, древяницы. Блок, следуя определенной словообразовательной модели, придает образу национальный фольклорный колорит.

²¹ См.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981. — С. 79—93.

²² О близости Блоку взглядов Вяч. Иванова именно в этот период см.: *Мицз З. Г. А. Блок и Вяч. Иванов.* Статья I: Годы первой русской революции // Уч. зап. / Тарт. ун-т. — 1982. — Вып. 604.

²³ *Виндельбанд В.* История древней философии с приложением истории средних веков и эпохи Возрождения. — Спб., 1898 (библиотека ИРЛИ, шифр 94 1/87). Пометы Блока см.: Библиотека А. А. Блока: Описание. — Л., 1985. — Кн. I. — С. 131—154.

²⁴ Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 2. — С. 19.

²⁵ См.: *Шляпкин И. А.* Лекции по истории русской литературы. — 4-е изд. — Пг., 1915. — С. 278 (литографированное издание).

²⁶ См.: *Сумцов Н. Ф.* О свадебных обрядах, преимущественно русских. — Харьков, 1881. — С. 49—50.

²⁷ См., например, «сказку» П. Соловьевой «Как бесенок попал на елку», пьесу З. Гиппиус «Святая кровь» и др.

²⁸ См.: *Грыгар М.* К определению стиля модерн в русской и чешской поэзии // Russian Literature. — 1980. — Vol. VIII. — № 4. — С. 319.

²⁹ *Абрамович Н.* Стихийность в молодой поэзии // Образование. — 1907. — № 11. — С. 23. — Паг. 2-я.

³⁰ *Абрамович Н.* Указ. соч. — С. 22; *Львов-Рогачевский В.* Лирика современной души // Современный мир. — 1910. — Авг. — С. 17. — Паг. 2-я.

АЛЕКСАНДР БЛОК И МАРИЯ ДОБРОЛЮБОВА

К. М. Азадовский

«Я Белую деву искал — » (А. Блок. 1905).

«Революция русская в ее лучших представителях — юность с нимбом вокруг лица» (А. Блок — В. В. Розанову 20 февраля 1909 г.)

Как и любая революционная эпоха, русская революция 1905—1907 гг. выводила на арену общественной жизни новые, подчас неожиданные фигуры, создавала своих героев, пророков, мучеников. Одной из таких легендарных личностей была Мария Добролюбова — девушка-революционерка, тесно связанная с литературно-художественными кругами Петербурга, хорошо известная многим друзьям и знакомым Блока. В последние годы ее имя встречается в историко-литературных трудах, посвященных Блоку и его окружению¹. Однако многое до сих пор остается невыясненным, непрочитанным.

Мария Михайловна Добролюбова родилась в 1880 г. в семье действительного статского советника М. А. Добролюбова, состоявшего в отдаленном родстве с известным русским критиком-демократом. М. А. Добролюбов занимал одно время видный пост в Варшаве; после его смерти в 1892 г. семья переехала в Петербург. У Марии было четыре брата и три сестры. Наибольшую известность получил впоследствии старший брат — Александр Добролюбов (1876—1945), поэт-выразитель «декадентских» настроений в раннем символизме (первая книга его стихов увидела свет в 1895 г.). В 1898 г., пережив глубочайший религиозно-нравственный кризис, Добролюбов порывает со своим кругом, с «образованным обществом», и уходит «в народ». Его личность привлекала к себе внимание Блока и других русских литераторов начала века². Велико было его влияние и на сестру Машу.

Мария Добролюбова окончила в 1900 г. педагогические классы Смольного женского института. Она любила детей и, насколько можно судить, именно педагогическая деятельность была ее истинным призванием. В 1903 г. она организовала в

Петербурге школу для бедных детей, которая действовала в течение нескольких лет. В 1901—1902 гг. Добролюбова посещала Религиозно-философские собрания в Петербурге, увлекалась сочинениями Мережковского и Розанова, пробовала писать сама. В 1904 г. она добровольно отправилась сестрой милосердия на русско-японский фронт. Весной 1905 г. Мария Добролюбова вернулась в Петербург и с головой ушла в революционную деятельность, примкнув к социалистам-революционерам. В 1906 г. она занималась устройством столовых «на голоде» в Тульской губернии; получив место деревенской учительницы в Богородицком уезде той же губернии, она распространяла среди крестьян прокламации и агитационную литературу. 16 августа 1906 г. по распоряжению Тульского жандармского управления против М. М. Добролюбовой было возбуждено уголовное дело. «Произведенным обыском, — сообщал начальник жандармского управления в департамент полиции, — в квартире Добролюбовой обнаружено несколько брошюр нелегального содержания...»³ 2 сентября 1906 г. Добролюбова была «обнаружена на жительстве в СПб. в д. № 27, кв. 11 по Морской улице», подвергнута обыску и арестована⁴. Из Петербургской пересыльной тюрьмы она в сопровождении жандармов была отправлена в Тульскую тюрьму, откуда ей удалось освободиться в начале ноября. Спустя месяц, 11 декабря 1906 г., Мария Добролюбова скоропостижно скончалась в Петербурге. Ее неожиданная смерть вызвала ряд откликов в русской периодической печати.

Всех, кто ее знал или хоть однажды видел, Мария Добролюбова поражала своим внешним обликом, прежде всего — своим удивительным лицом. Ее редкая красота сочеталась в ней с нравственной чистотой, с благородством души и глубокой человечностью. «Красавица с удивительными бездонными глазами, она останавливала, приковывала внимание, что-то необычное, нездешнее чувствовалось в ней. Во всем ее облике поражала редкая, чудесная гармоничность»⁵. «Это была красавица в полном смысле слова», — вспоминает о Маше близко знавший ее А. Л. Волынский⁶. «Ее великая душа соединяла людей, разьединенных пространством, идеями, возрастом, деятельностью», — писал о ней Осип Дымов⁷. Вся короткая жизнь Марии Добролюбовой была отдана обездоленным, нуждающимся, угнетенным. Она желала приносить пользу людям, облегчать их страдания и ради этого была готова на любые жертвы. «Хочу в жертвенник пламенный обратиться», — приводит Л. Д. Семенов слова из ее письма (с. 139). Публицист и педагог В. В. Кирьяков называет жизнь Марии Михайловны «великим подвигом самоотверженной любви к больному и страдающему человечеству (<...>). Она была на земле тем «светлым лучом в темном царстве» темных душ, лучом, который так страстно

искал двоюродный дед М. М. Добролюбовой, известный критик Н. А. Добролюбов»⁸.

Подобно своему брату Александру, Маша Добролюбова была натурой религиозного склада, строившей свою жизнь по требованиям христианской морали. «Она любила слушать мои толкования из Евангелия», — вспоминает Волынский⁹. Слово не расходилось у нее с делом. Ее правдивость, чистота, самоотверженность были столь очевидны, что многие отзывались о ней как о «святой». «Это воплощенная святость — нежная, чуткая, вся точно устремленная на подвиг во имя высшего дела», — писал Волынский¹⁰. «Облик Мадонны», — вспоминал о ней журналист А. В. Руманов, на долгие годы сохранивший культ «этой удивительной, святой девушки»¹¹. Анонимный автор статьи «Видение» рассказывает о «сценке», которая произошла в Петербурге «на заре религиозно-философских собраний»: «Мережковский с жаром говорил о Мадонне. Затаив дыхание, аудитория с глубоким вниманием слушала его. И вдруг он вздрогнул, неожиданно остановился и вперил свой взгляд в один угол. Все инстинктивно посмотрели туда же — и ахнули: в дверях стояла живая Мадонна. Это была Добролюбова»¹².

Мария Добролюбова не сразу нашла свой путь в революцию. В 1905—06 гг., вернувшись с русско-японского фронта, она еще колебалась, не могла сделать окончательный выбор. «В Петербурге металась (. . .)», — вспоминает Семенов (с. 139). В письме к Руманову В. В. Кирьяков спрашивал (5 апреля 1906 г.): «Как спасает свою мятущуюся душу М(ария) М(ихайловна)?»¹³. «Метания» Добролюбовой привели ее в конце концов к социалистам-революционерам, и притом к наиболее левым, радикальным группировкам этой партии, чья программа полнее всего отвечала ее максималистским запросам. А. В. Руманов свидетельствует, что Мария сама изъявила желание «примкнуть к террористической группе» и что одним из ее «руководителей» был В. В. Кирьяков, «он же руководитель по эсеровской идеологии А. Ф. Керенского»¹⁴.

Уже современников Добролюбовой смущали столь явные крайности, совмещенные в сознании и душе одного человека: с одной стороны — «Мадонна», «дивное существо», живущее «тихо, кротко, богомольно возвышенно»¹⁵, с другой — член боевой организации эсеров. Эта противоположность, казалось бы, несовместимых начал — любви и ненависти, жалости к людям и насилия над ними — положила начало одной из наиболее распространенных версий о гибели Добролюбовой: будто незадолго до своей смерти она была назначена «на акт», но не нашла в себе сил для его осуществления и покончила с собой¹⁶. Существовали, впрочем, и другие версии. Одну из них передает Волынский:

«Маша Добролюбова кончила трагически. В период начав-

шейся революции 1905 года она оказалась арестованной и заключенной в тюрьму, оттуда вышла с печатью неслыханного внутреннего расстройства. Какая-то катастрофа произошла с этой необыкновенной красавицей в стенах тюрьмы. Она никому ничего не сказала. Но пережить случившееся, по-видимому, не могла. Однажды Маша Добролюбова была найдена в своей комнате умершею, причем родные ее воздерживались от всяких объяснений на эту тему. Я же лично допускаю, что она покончила жизнь самоубийством. Она принесла с собою на землю чистую белую душу и с тою же душою, без малейшего пятнышка, ушла от нас»¹⁷.

Более правдоподобным представляется, однако, утверждение, появившееся в одной из газет, о том, что Добролюбова «умерла (<...> от паралича сердца, расплачиваясь за болезнь, нажитую ею в Тульской тюрьме»¹⁸. Известно также, что у Маши и раньше случались припадки, походившие на эпилепсию. «Уже на войне заболела она. Стали появляться у ней какие-то обмороки. В Петербурге она от всех скрывала это. (<...>. Сама лечилась», — вспоминает Л. Д. Семенов (с. 138).

Но, безусловно, правы были и те, кто писал о Добролюбовой как об одной из жертв революционной борьбы, как о «павшем» товарище¹⁹. «Такие цветы, как Мария Михайловна, в нашей социально-политической стуже жить не могут. Наша социальная почва и политический климат обрекают их на безвременную гибель», — сетовал журналист, издатель социалистических газет («Наш голос» и др.) Д. М. Герценштейн²⁰.

Сразу же после смерти Марии Михайловны среди ее друзей и единомышленников возникает мысль увековечить ее память, учредив в селе Бутырках Богородицкого уезда Тульской губернии, где она учительствовала, школу и библиотеку ее имени. Объявление об этом было напечатано в газете «Русь»²¹. «Пусть святой образ Добролюбовой живет в памяти детей, которых она так любила», — говорилось в письме в редакцию, опубликованном через день и подписанном: «Женни Штембер[г]²², Аркадий Руманов»²³. В течение декабря 1906 г. и января 1907 г. на страницах «Руси» появилось несколько подобных писем, частично цитированных выше. Их авторы, присылая в контору «Руси» пожертвования на школу и библиотеку имени М. М. Добролюбовой, считали своим долгом сказать в ее память прощальные, согретые любовью слова.

В ряду людей, близких к Марии Добролюбовой, для которых ее смерть оказалась воистину невозполнимой потерей, был и Леонид Семенов, университетский товарищ Блска. В 1905 г. Блок сочувственно отозвался на первый и единственный сборник Семенова «Собрание стихотворений» (V, 589—593). Л. Д. Семенов восторженно встретил первую русскую революцию и стал в конце концов социал-демократом, тяготев в то же время к

«левому народничеству». В июле 1906 г. Семенов был задержан в Курской губернии, где активно занимался революционной деятельностью, и заключен в тюрьму г. Рыльска, откуда освобожден в начале декабря того же года²⁴. Он возвратился в Петербург на другой день после похорон Маши Добролюбовой, считавшейся его «невестой» (скорее в духовном смысле этого слова).

Смерть Марии во многом определила дальнейший путь Семенова. Соединявший в себе, как и Мария, революционные устремления с глубокой религиозностью, Семенов сделал в конце 1907 г. — начале 1908 г. окончательный выбор: вслед за Александром Добролюбовым он расстается с «обществом» и уходит «в народ». Как и Добролюбов, Семенов навещает Толстого (впервые — летом 1907 г.), сближается с ним. Его основное местожительство с 1908 г. — деревня Гремячка в Даньковском уезде Рязанской губернии. Постепенно имя Семенова, как и имя Александра Добролюбова, становится своего рода символом — олицетворением «ухода», к которому тяготели и другие младшие символисты (Блок, Белый).

* *
*

Ученые-блоковеды (Ю. К. Герасимов, С. Б. Бурого²⁵ и др.) уже отмечали, что именно Леонид Семенов мог оказаться соединительным звеном между Блоком и Марией Добролюбовой. Однако следует помнить, что Семенов познакомился с Машей лишь в мае 1905 г., Блок же с конца апреля до сентября 1905 г. находился в Шахматово; в конце 1905 г. Семенов уезжает из Петербурга, где затем появляется ненадолго лишь весной 1906 г. В сущности, вопрос о том, знал ли Блок лично Машу Добролюбову, видел ли ее, говорил ли с ней, до настоящего времени не имеет ответа: прямые подтверждения их знакомства, к сожалению, отсутствуют. Но можно с уверенностью сказать, что Блок знал, и притом многое, о Добролюбовой и ореоле, ее окружающем. И не только потому, что он сам принадлежал к тому же сравнительно узкому кругу интеллигенции, где в основном вращалась Мария, мог слышать о ней от Л. Д. Семенова, Мережковских, других общих знакомых и, наконец, читал о ней и ее смерти в столичных газетах. Дело в том, что в 1905—06 гг. Блоку часто доводилось слышать имя Добролюбовой и рассказы о ней из уст своего ближайшего друга Е. П. Иванова, охваченного в те годы очень глубоким чувством к Марии Добролюбовой.

Этот тихий, скромный человек, христианин, весь погруженный в собственные нравственные коллизии и пробующий свои силы в литературе²⁶, воспринял Машу Добролюбову как открывшееся ему «неземное» явление — чистое, светлое, ослепительно прекрасное. Е. П. Иванов впервые увидел Добролюбову

в мае 1905 г., вскоре после ее возвращения с Дальнего Востока, и сразу, еще не зная ее имени, обратил на нее внимание. «Я не помню, — записывает Иванов в своем дневнике 21 мая 1905 г. 16-го или 15 мая на углу Литейной и Пантелеймоновской, не помню, что-то меня задержало на углу, я взглянул и вижу идет Сестра Милосердия в белом платье, с ней девочка и Волинский... Я до того поразился необычайным светом лица, что остановился и едва шляпу не снял перед нею. Господи, какое лицо!»²⁷

Через несколько дней, 21 мая, в доме библиографа и историка Ф. А. Витберга Е. П. Иванов вновь встречается с Машей. «Теперь припоминаю, — говорится далее в той же записи, — она действительно в Религиозно-философских собраниях бывала, но как изменилась и к лучшему. Как много она перенесла в окопах, всюду до конца оставаясь с солдатами». О своих впечатлениях Иванов спешит сообщить Блоку в Шахматово.

«(...) Ну, а теперь о самом, самом важном; из одного этого я и хотел тебе письмо писать. Приехала с войны сестра милосердия Мария Добролюбова (сестра поэта). Встретил у лучшего друга отца моего, у Витберга.

А за неделю на улице ее встретил, шла с Волинским и сестрой, я не знал тогда, кто она, откуда она, но посмотрел в лицо и схватился, чтоб поклониться. Однако удержался. И встретил ее на углу Литейного и Пантелеймоновской. И вдруг вижу сидит она там же, где совсем не ожидал видеть, у Витберга.

Была под Мукденом и в самых жарких местах чуть не с начала войны.

Это какое-то воплощенное христианство, «огнем крестящее» христианство. Дева, прошедшая через огонь. Действие чрезвычайное на всех и тут не субъективные симпатии, но более глубокое. Это такая поддержка в наших переживаемых томлениях.

Семенов Леонид узнал ее тоже; в Павловске были они на демонстрации. И он тоже признает свое бессилие перед ней; столько в ней Христа. Красный Крест на переднике, столько в ней Христа. Столько в ней дьявола, говорит Семенов, потому что он в своем легкомыслии Христа дьяволом называет²⁸.

Мережковского любит прямо огненно пламенно. До выкликания. Называет «князем Мышкиным». Изумительно. И уехала когда, говорят, совсем другая была, а теперь стала совсем другая. Именно через «Огонь» прошла, через «Красную Смерть». И какое возмущение глубоко благородное против крови убийства, против насилия. Не задумывается душу свою положить за други своя. Столько любви. Вот оно, вот оно! Вот сила, о которой говорили, но не видели. Ах, все мы — пыль и прах, пузыри. И у нее есть, знаешь, пропуск, она каждый день и час снова может туда уехать в «огонь» на Восток. И ее злечет туда к своим сестрам, братьям. Прямо с силой влечет. И не поручусь,

что <не> пойдет опять. Сколько силы. Огненным крещением крещенных спасенных. Томы сочинений в защиту Христа сделать не могут того, что один ее вид, голос делает. Никого не боится, все «в солнечности своей растопляет». И Валерия Брюсова не считает страшным, опасным, любит очень его стихи. Ее брат теперь в тюрьме за религиозное свое. Снова посадили после Пасхи <...> Не знаю, как я должен Бога благодарить за то, что хоть один раз дал мне встретить такой оазис, а как оазисы нужны теперь, нужны.

Из лужи пила, в которую солдаты наплевали, там жажда и нет питья. Все вещи своей потеряла под Мукденом.

И ехала в поезде с ранеными, где раненые друг друга с площадок сталкивали, чтоб поместиться самим. А она уютилась на приступочке последнего вагона. Лицо огрубело и руки тоже, чувствуется еще на них кровь»²⁹.

В ответном письме Блока (25 июня 1905 г.) мы не встречаем прямого отклика на душевные излияния Е. П. Иванова, возможно потому, что в этих строках о Добролюбовой поэт услышал «голос событий, совершающихся в самой главной области — «Несказанной»» (слова из письма Блока к Е. П. Иванову от 25 июня 1905 г. — VIII, 130). Примерно о том же писал Блок 23 июня и Г. И. Чулкову, утверждая, что не следует искать имени для выражения Вечно Женственного (например, София, Мария): «говорить о Нем — значит потерять Его» (VIII, 128). Тем не менее, нельзя сомневаться в том, что все написанное Ивановым о Марии Добролюбовой было не безразлично Блоку, ибо тесно соприкасалось с его собственными исканиями лета 1905 г., с его мыслями о религии, Христе, о новом близком «огне» и т. д. Бесспорно и то, что после возвращения Блока в Петербург в конце августа, когда возобновились его встречи с Ивановым, он вновь оказался посвященным в душевную тайну своего друга, которую тот лишь изредка открывал близким людям. Так, 4 июля 1905 г. на даче у Мережковских Иванов рассказывал о том, «что в глубине думалось с весны <...> О Демоне много говорил и о Добролюбовой и о самом интимном». О том же («о самом интимном») Иванов не раз говорил и Блоку осенью 1905 г. Это явствует, в частности, из записей от 8 и 9 октября 1905 г.: «<...> Приходил к нам Ал. Блок. Говорил ему о Демоне и Марии и о Христе в городе и полях грядущем»; «Приходил А. Блок. Говорили о революции и о Христе». В изначальном варианте первая запись выглядела так: «Был у Блока (город и колющийся Христос. Демон и Мария Д(обролюбова))»³⁰.

Те октябрьские дни оказались памятными для Е. Иванова. Именно 8 октября состоялся его первый разговор с Марией Михайловной, подробно запечатленный в дневниковой записи:

«<...> На мосту вдруг сильно, сильно душу охватила жажда, потребность увидеть ее, известно кого — Марию Добролюбову.

(...) И тут вдруг на опустелом несколько тротуаре увидел идущую ее, кого хотел. Воистину Бог посылает ее мне навстречу во благовремение. Она в синей летней кофточке и шляпе. Я снял свой котелок и остановился. Она наклонила голову — узнала! узнала! Я пошел вместе. Спросила: как узнал я ее? Ведь она не сестрой милосердия. А я: как меня Вы узнали? Увлекается безумно анархизмом, «Кропоткиным». Я говорил о Демоне и «золотых снах», навеваемых на шелковые ресницы, и о возможности смертельного поцелуя³¹. Говорил о том, что я сам никуда не могу примкнуть искренне, что я сам как паровоз, буксующий на скользких от масла рельсах. И оттого весь «развинченный». Прощаясь, она сказала адрес свой: заходите»³². Вечером того же дня Иванов начинает писать статью «Демон и Церковь».

«Демон», как видно, занимает центральное место в рассуждениях Иванова тех лет (как, впрочем, и Блока, также тяготевшего к теме «демонического»). Это понятие связывается у него с крайним индивидуализмом, разрушением, насилием (но не Дьяволом!). «Демон», падший мятежный ангел, Иванова — «князь мира сего», «бого-человек, проходящий ад», чье лицо озарено «кровавым адским пламенем» (запись от 14 марта 1906 г.). «Демон» — это богооставленность, состояние человека «в известные тяжелые минуты жизни», когда начинается «пляска на краю кратера», «тарантелла», «Пир во время чумы» — все это Иванов склонен был отождествлять с революцией. «Не такая ли «тарантелла» — революция, — пишет он далее. Тут опять демон (...) В пляске «тарантелла» есть демонизм и вера в чудо» (запись от 30 марта 1905 г.). Впрочем, не только в революции-«тарантелле», но и в «демоне» Иванов умел разглядеть подчас силу, героизм и даже величие. «Демон сам есть Предтеча Христа, идущего в силе и славе»³³.

По этим и другим записям дневника Е. П. Иванова можно понять его собственное отношение к революции, в которой он видел прежде всего торжество «демонического» начала. Но подобно тому, как в облике самого «Демона» Иванов открывался порой возвышенные черты, точно также он связывал и с революцией «веру в чудо», пытался различить за ее конкретными политическими задачами более далекие религиозно-нравственные цели. По мысли Иванова, революция должна искать «не политического благоустройства (...), а преображения»³⁴. Современные ему события — войну, революцию — Иванов истолковывал как «огненное крещение», как «искупительную жертву», которые ведут, якобы, к духовному обновлению жизни. Это переплетение революционных устремлений с религиозными исканиями было тогда весьма распространено в определенных сферах русского общества³⁵.

Восприятие Е. П. Ивановым современных событий сказалось и в его отношении к Маше Добролюбовой. Уподобляя ее лер-

монтовской Тамаре, вступившей «в связь» с Демоном («смертельный поцелуй»), Иванов мучился и не знал, как соединить «крайние» революционные настроения Марии с ее ярко выраженным христианством. Насилие в любой форме было неприемлемо для Иванова с его категорическим императивом «Не убий», и это отдаляло его от Добролюбовой и ее единомышленников. С другой стороны, Иванову подчас казалось, что именно Добролюбова с ее «демонизмом» и «святостью» олицетворяет собой революцию, что начальные буквы ее имени и фамилии³⁶ начертаны на революционных знаменах. Приводим текст записи от 7 ноября 1905 г., где это отождествление «двойственного» лика революции с Добролюбовой («Демон» и «Дева») выражено наиболее отчетливо: «В России немислимо подлинное преобразование, если не будет «преображение» в религии. Много есть партий. Но партия новая такова, что на знамени у нее «М. Д.» Вы думаете, что это — «Мария Добролюбова»? — Нет, то есть «и да, и нет». Нет, потому что буквы значут «Мария и Демон», а да, потому что «она» к Демону в ад сошла, Мария-Дева, Мария-Дева и Мария и Демон, все *М да Д.*»³⁷

Этой же проблематике: революция и религия, революция или религия — была посвящена и статья «Демон и Церковь», во многом навеянная личностью Марии Добролюбовой. Это явствует, в частности, из записи от 8 октября 1905 г.: «Начал статью «Демон и Церковь» или тоже «Демон и Мария». М. Д. Мария Добролюбова. Она же с Демоном в союзе, революционна. Но трагедия Демона значительна тогда делается, когда идет у стен Церкви»³⁸.

16 октября 1906 г. Е. П. Иванова навещает Блок. В тот же день вечером Иванов на Невском встречает Добролюбову, и та рассказывает ему о студенческих волнениях в Университете, участницей которых она была вместе с Л. Д. Семеновым. Иванов и Добролюбова вновь обсуждают самый жгучий вопрос революционного времени — о праве на насилие. Противоположность их убеждений выявляется в этом разговоре со всей очевидностью: «⟨. . .⟩ Померкло электричество на улицах. Мы шли и говорили об убийстве. Дошли до Казанского собора. Она говорит, что вот от этой моей боязни убийства исходит и моя «расхлябанность» или, как я говорю «буксую», как паровоз на скользких рельсах. «Я и сама жалею даже муху или комара убить, но если нельзя! И цветы жалко. Но вид насилия дает силу убить. Человек насилия бывает хуже скотины!» Я почувствовал настоящую катастрофу внутреннюю! ⟨. . .⟩ Последнее слово мое было: «вложено же это в человека «не убий». А она: «оттого-то и хорошо переступить через преступление ради любви».

Ужасно подавлен, внутри разлад»³⁹.

На другой день, 17 октября, Иванов заходит к Блокам, и

между ним и А. Блоком происходит «сердечный» разговор. «Я говорил о пережитом мною (. . .)». Имя Марии в этой записи не упомянуто, но вряд ли возможно, чтобы Иванов умолчал о своем разговоре с ней накануне, который потряс его до глубины души.

Под несомненным влиянием Добролюбовой Е. П. Иванов начинает проявлять интерес к политической стороне событий, к революционной теории. Запись от 10 октября 1905 г.: «Искал весь день, где живет М. Добролюбова. (. . .) Не найдя, шел и встретил у ⟨Медного⟩ Всадника — Л. Семенова. Поехали с ним на пароходе. Он рассказывал подробно о разнице между социал-демократами и соц⟨иалистами⟩ — револю⟨ционерами⟩. Он ехал к Мар⟨ии⟩ Добролюбовой передать сверток. Ее не застали. И я пошел к нему. (. . .) Условились на счет Кропоткина. Я буду у него на квартире его читать»⁴⁰. Разумеется, эти «порывания» Иванова не имели под собой надежной основы. Уже через несколько дней Л. Семенов с раздражением замечает ему: «Какой-то вы расхлябанный весь!» «Я вспылел, — пишет далее Е. П. Иванов, — и готов был кучу наговорить гадостей и уже стал говорить о том, что он картонный революционер»⁴¹. Он уехал, не дослушав»⁴².

Две последние встречи Е. П. Иванова с Добролюбовой приходятся на декабрь 1905 г. Узнав, что Мария собирается уехать из Петербурга, Иванов заходит к ней проститься. Приводим фрагмент их разговора (запись в дневнике Иванова от 8 декабря):

«Говорили. Было беспокойно. И не на месте все. (. . .)

Я сказал: Леонид Дм⟨итриевич⟩ уехал? — Да, уехал. (. . .)

— А вы все деятельны так же? Вы к партии примкнули?

— Да, к с⟨оциалистам⟩-р⟨еволюционерам⟩. Я — человек религиозный. Буду ли я в школе учить или на голод пойду, я везде буду стоять со своей проповедью. (. . .)

Внизу, совсем прощаясь, говорит:

— Кланяйтесь Витбергу. Я боюсь, что меня на днях арестуют. Что он обо мне теперь думает?

— Он не верит, что вы из крайних.

— Хорошего же он обо мне мнения! Прощайте.

С этими словами я и вышел. Пошел через Биржевой мост на Петербургскую сторону к Блоку»⁴³.

В 1906 г. имя Добролюбовой встречается в дневнике Е. П. Иванова значительно реже. Однако в ноябре 1906 г., узнав, что Мария освобождена и вернулась в Петербург, Е. П. Иванов возобновляет работу над статьей «Демон и Церковь». «Ночью окончил статью «Демон и Церковь», где тайна Тамары — Марии. Марии Добролюбовой. Здесь революция и церковь» (запись от 1 декабря). Эту статью, переписанную набело Татой Гиппиус (художницей, сестрой Э. Н. Гиппиус),

Иванов дал прочитать 3 декабря матери Блока, с которой у него были близкие, доверительные отношения. Какое впечатление произвела работа Иванова на Александру Андреевну, в его дневнике не упомянуто. 15 декабря 1906 г. (через день после похорон Добролюбовой) статья была отправлена Мережковским в Париж (экземпляр статьи сохранился в собрании М. С. Лесмана).

Смерть Добролюбовой была для Евгения Павловича страшным ударом. Вот запись, сделанная им 12 декабря (в этот день он узнал из газет о смерти Маши): «Не хочется говорить. Ходил на панихиду. Заходил на Лахтин(скую) к Ал. Блоку. Поняли, что это для меня. Саша понял»⁴⁴. Слова «Саша понял» означают, что несмотря на собственные трудные обстоятельства конца 1906 г. (семейная драма, репетиции «Балаганчика» в театре Комиссаржевской и др.), Блок сумел глубоко почувствовать трагедию своего близкого друга.

13 декабря — похороны Добролюбовой на кладбище Новодевичьего монастыря. Провожая в последний путь боготворимую им женщину, Иванов оплакивал ее как «святую» и «Богородицу». Приводим фрагменты записей этого дня: «Хоронили Марию Добролюб(ову). <...> В гробу ее смотрел. Волосики ее святые на шею за венчиком. Голова на бок наклонилась, направо повернулась. Какая красота потрясающая, не оторвешь глаз, не оторвешься. И веки ресниц светлые как стрелы. Богородица в гробу, совсем Богородица. <...>

Я как-то ощущал тупо, пока я шел за гробом, мысли были, в душе же пусто <...> И все вспомнил, глядя на дроги, и все о своем пр (?):

«По черной слякоти дороги
Не подыма(ется) туман,
Везут покряхтывая дроги
Мой полинялый балаган» (Блок)⁴⁵.

Страшно. Холодно. Далеко.

Открыл лицо, и все потрясло. Восковая красота⁴⁶ <...>

И всегда-то, как перечитываю теперь свои дневники, у меня с Нею связывал(сь) о смерти памя(ть) — красная смерть. Возможной смерти ощущение <...>

К тому же и умерла она 11-го декабря, что год тому назад было в этот день Крещен(ие) огненное в Москве⁴⁷.

Господи, неужели уж никогда я ее больше не увижу»⁴⁸.

Все, что выплеснулось из души Иванова на страницы его дневника, обсуждалось в те дни и в семействе Блоков. «Был у Александры Андреевны <...> Весь день говорили о ней» (запись от 18 декабря 1906 г.).

28 декабря 1906 г. на репетиции «Балаганчика» Иванов встречается с Л. Семеновым. Разговор и в театре, и по дороге

домой шел о Маше. «Он изумительно сказал <...> «Вас очень ценила Маша»; вот все, что сказал он, и это огромно, огромно»⁴⁹. Вечером, лежа в постели, Евгений Павлович восстанавливает в памяти свой дневной разговор с Семеновым. «И потом все слышнее музыка «Балаганчика»»⁵⁰.

Общее горе сближает Л. Д. Семенова и Е. П. Иванова. Оба часто встречаются, вспоминают Машу, как бы стремясь восполнить взаимным общением пустоту, вызванную ее смертью. «Нет, Семенов мне страшно нужен», — такой вывод делает Иванов 25 января 1907 г.⁵¹ 5 марта 1907 г. Семенов читает ему свою повесть «Проклятие», где под именем Серафимы была выведена Мария Добролюбова⁵². В дневнике Иванова о чтении Семенова говорится достаточно скупно, зато сохранилась запись, сделанная им на отдельном листке 6 марта: «Просто я пишу, чтоб запечатлеть более светлые проблески в моей душе, которые теперь так редки и все реже и реже. Вчера я видел и слышал Семенова, не того Семенова, который есть и не есть, а Семенова, который был, есть и будет. Он вчера читал свою повесть «Проклятие». Он сам изумительно был вчера хорош и светел. Он читает очень хорошо. <...> Читал о ужасах тюрьмы, читал правду, и от этой правды делалось особенно жутко. <...> Он кончил возгласом «проклятие, проклятие на вашу голову, убийцы», и он говорит, что это слово Марии-Серафимы, написанное ему в последнем ее предсмертном письме. Серафимы теперь нет среди нас. Это ее слова он говорит, а мне кажется, это не ее слова. Вот она с ним стоит у белой березки и гладит ее ствол, обнимает и говорит о времени грядущего царства, когда звери и люди и растения перестанут страдать и обнимутся в мире всего мира»⁵³ <...> А вот «проклятие на нашу голову убийцы» — это временный надрыв. <...>

Но это все не главное. Главное сам Семенов <...> Я с ним шел <...> до его дома. Он был так прекрасен и говорил о Серафиме, и не хотелось спорить. <...> Он очень хорош. <...> О, Серафима, Серафима... он достоин тебя»⁵⁴.

Спор Е. П. Иванова с революционерами продолжается, как видно из записи, и после смерти Марии. Семенов, который «есть и не есть» — это, конечно, Семенов-социалист, Семенов-подпольщик, Семенов, «который был, есть и будет», — это Семенов, который, отказавшись через год от «наружной» жизни, пойдет по пути внутреннего самоусовершенствования. Иванов не желает принять и слов проклятья из предсмертного письма Добролюбовой, вновь убеждает себя в том, что ненависть не могла иметь места в духовном мире Марии. Негодующая, мятежная Мария не укладывается в образ, единственно дорогой для Иванова, — кроткой, любящей Серафимы, мечтающей о «мире всего мира».

Рядом с Л. Д. Семеновым в записях Иванова постоянно воз-

никает имя Блока: пути их не раз перекрещиваются в конце 1906 — начале 1907 гг. «Я пошел к Семенову, — записывает, например, Е. П. Иванов 3 марта 1907 г. — <...> Потом пошли с Семеновым к Блоку. Сперва не застали. <...> Потом записки ее <М. М. Добролюбовой. — К. А.> показал. О том, как хочет она умереть. И четыре стихотворения о «могилках». Очень тяжелы(?) карточки две в альбоме. Одна сестрой милосердия, а другая — дивный снимок по выражению обычному у нее, самому дорогому. Стал читать потом Семенов стихи свои. В это время звонок и входи(т) А<лександр> А<лександрович> с Волоховой»⁵⁵.

Ясно, что при этих встречах с Блоком и Семенов, и Иванов не могли не говорить о Марии Добролюбовой, и можно думать, что Блок прислушивался к их разговорам с интересом и сочувствием и сам принимал в них участие. Не случайно именно Блока предлагал привлечь Л. Семенов в конце 1907 г. к вечеру-концерту для сбора средств на устройство школы имени Марии Добролюбовой. Об этом свидетельствует его сохранившееся (недатированное) письмо к Е. П. Иванову: «Евгения Львовна⁵⁶ очень просит меня помочь ей в устройстве концерта для школы имени М. М. Д<обролюбовой> <...> Ей хочется раздобыть Мейерхольда, не можете ли Вы посоветовать мне — как это устроить, мне казалось, что это может сделать Блок, я сам готов сходить для этого к Блоку, только не знаю его адреса, придется приглашать и самого Блока — или м<ожет> б<ыть> Андрея Белого тоже? <...>

... Простите, что обращаюсь по этому наружному делу, это кажется последнее дело, какое делаю в уступку людям, еще живущим наружными делами. Простите еще раз.

Ваш Леонид Семенов»⁵⁷.

Однако вечер-концерт, который собирались устроить друзья Маши, не состоялся. Не удалось и открыть школу ее имени (прежде всего, видимо, — из-за недостатка средств). Сообщил ли Иванов Блоку о предполагаемом вечере и согласился ли Блок принять в нем участие — об этом можно только догадываться.

* * *

Запись в дневнике Иванова, сделанная 21 мая 1905 г. после его первых встреч с Добролюбовой, заканчивалась словами: «В ней все кипит как море. — Вдруг понимаешь, что революция в глубине — «она». «Она девушка!» как сказал бы Ал. Блок — это об революции — «она девушка» вот такая».

Эти слова чрезвычайно важны. Они говорят о том, что, едва увидев Марию, Е. П. Иванов сразу же отзывается о ней в *блоковском* ключе. Как известно, Блок всегда (и в 1905-м году, и позднее — в 1917-м) воспринимал революцию как поэт-роман-

тик, склонен был «одухотворять» ее, усматривать в ней «сакральный» смысл. В этом плане «революция» Блока вполне может быть соотнесена с тем романтическим идеалом, к которому устремлено все его раннее творчество: «Вечная Женственность», «Душа Мира», «Девственная тень» и т. п. Подобно непорочной деве, революция виделась Блоку в ореоле невинности, чистоты, «святости» или, говоря привычным для Блока символическим языком, — «белизны». Это специфическое восприятие революции отразилось и в блоковском четверостишии «Деве-Революции» («О, Дева, иду за тобой»), датированном 19 августа 1906 г., и в стихотворении 1905 г. «Свободны дали. Небо открыто», где появляется «Дева-Свобода в дали несказанной». С. Б. Бурого считает, что четверостишие «Деве-Революции» связано у Блока с образом Марии Добролюбовой⁵⁶. Такое предположение, конечно, не лишено оснований. Однако надлежит помнить, что так же Блок понимал Революцию еще *до того*, как Е. П. Иванов рассказал ему в своем письме о Марии. (Ср. «красную подругу», «вольную деву в огненном плаще» из стихотворения «Иду — и все мимолетно», написанном 9 марта 1905 г.).

Но, разумеется, образ Марии Добролюбовой, выразительно очерченный в письме Е. П. Иванова, не мог не волновать Блока; как уже упоминалось, он соприкасался с очень глубокими, интимными переживаниями поэта. «Дева», прошедшая «через огонь», ее «огнем крестящее» христианство — все это было и понятно, и созвучно Блоку, находилось в кругу его собственных творческих исканий и отчасти перекликалось с уже утвердившейся в его поэзии символикой. Еще задолго до 1905 г. влечение поэта к Ней, к «Пречистой», проникнутое религиозно-романтическим мироощущением, было окрашено в «красные» тона. Состояние лирического героя «Стихов о Прекрасной Даме» — не только смиренное преклонение перед Ней, но и напряженное ожидание, жажда встречи, «свидания», «освобождения». С «Ее Прибытием» связываются мечты поэта о «зсрях», о новой жизни. Чувство, владеющее поэтом, правильнее определить как «религиозный огонь», как порыв, не лишенный и чувственного жара (см. стихотворения «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», «Ты горишь над высокой горой...», «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» и др.). Чувственное (т. е. «бунтарское», с точки зрения ортодоксального «рыцарского» христианства) и монашеское, «мятеж» и покорность равно присутствуют в ранней лирике Блока, постоянно перетекают друг в друга, образуя органическое, жизнеспособное двуединство. На этом, собственно говоря, и строится поэтический мир Блока, расцвеченный многообразными оттенками красного и белого цветов (красный — это «зори», экстаз, мятеж, высвобождение; белый — благочестие, смирение, целомудрие, «святость»). Вгля-

дываясь в стихи Блока, мы постоянно обнаруживаем в них вариации белого и красного тонов. Именно в этой красно-белой гамме открывается поэту «Она» — «Дева», «Заря», «Купина» («Странных и новых ищущих на страницах...», 1902). Венчающий это стихотворение «белый огонь Купины» пронизывает многие и многие блоковские строки. Символикой белого и красного насыщены, например, стихотворения Блока, обращенные к Андрею Белому; единство (и в то же время противоборство) «огня» и «белизны» выражено в них особенно явственно. На этом же контрасте строятся и более поздние произведения Блока. Достаточно вспомнить «снежный костер» — стержневой образ периода «Снежной маски». Особо следует выделить излюбленный Блоком символ «розы», имеющий глубокую традицию в западноевропейской культуре. «Роза и Крест» — название одноименной драмы Блока, призванное передать двойственную сущность Любви (радости-страдания), ее чувственно-религиозную природу. Эти же противоположности (и соответственно — цвета) соединяет в себе и блоковский Христос, «агнец кроткий в белых ризах» (из стихотворения «Вот он, Христос — в цепях и розах...», посвященного Е. П. Иванову; 1906). Таков и Христос в финале «Двенадцати» — «в белом венчике из роз».

Уже в начале 900-х гг. «святость» и «белизна» в стихах Блока совмещались не только с огнем чувственно-любовного «пожара», но и с пламенем иного — сверх-индивидуального — «мятежа». Образцом может служить стихотворение «Инок шел и нес святые знаки...» (1902)⁵⁹. На заре нового утра «белая» иноческая душа возгорается и исчезает в небесных лучах. («А за ним — росли восстаний знаки, Красной вестью вечного огня, Разгорались дерзостные маки, Побеждало солнце Дня»). До 1905 г. поэт, конечно, еще не мог разглядеть более определенных социальных и национальных примет «восстания». «Кто Ты, Женственное Имя / В нимбе красного огня?» — спрашивает Блок еще в конце 1904 г. («Ночь»). История помогла Блоку, и притом очень скоро, ответить на этот вопрос.

Образ Девы-Революции, воплотившей в себе одновременно и «мятежные» порывы, и духовную «чистоту», формировался у Блока, как видно, естественно и постепенно. Соотносил ли Блок (и если да, то в какой степени) Деву-Революцию с Марией Добролюбовой? — об этом мы можем судить лишь предположительно. Ясно одно: все, что Блок слышал о ней от Л. Семенова, Е. П. Иванова и других своих знакомых, вполне отвечало прочно сложившимся у него убеждениям о «девственном», непорочно-белом облике Революции.

Интерес Блока к личности Добролюбовой косвенно подтверждается двумя более поздними упоминаниями о ней в дневнике. Первое из них (31 декабря 1911 г.) принято цитировать как

пример того, насколько высоко Блок ставил Добролюбову. «О Маше Добролюбовой. Главари революции слушали ее беспрекословно, будь она иначе и не погибни, — ход русской революции мог бы быть иной» (VII, 115). Слова эти принадлежат, однако, не Блоку, а Руманову, с которым Блок виделся в последние дни 1911 г.; запись от 31 декабря частично воспроизводит содержание их беседы, состоявшейся накануне. Тесно связанный с Добролюбовыми и Л. Семеновым журналист рассказывал Блоку какие-то подробности их жизни. Отзыв о М. М. Добролюбовой, явно завышающий ее роль и место в революционных событиях, в устах Руманова был вполне закономерен⁶⁰. Обращает на себя внимание фраза: «Будь она иначе и не погибни...» Видимо, и Руманов говорил Блоку о глубоком конфликте в сознании и психике Добролюбовой. 11 января 1912 г. Блок вновь встречается с Румановым и записывает, что это «интереснейший человек, с которым жаль расставаться». Блок подчеркивает «остроту разговора с ним на многие и многие темы». Одна из тем — Маша Добролюбова (VII, 122).

Запечатлелся ли «образ» Добролюбовой в литературном творчестве Блока? С. Б. Бурого считает, что Блок имел в виду Добролюбову в своей рецензии на сборник Брюсова «Στέφανος», написанной в январе 1906 г. «Не угадано имя в миг, — писал Блок, вспоминая строки из юношеской книги Брюсова «Me eum esse», — когда легкой очерк, возникший на заре, молитвенно просил плачущего (<...> о последнем, *Новом Имени: Мари*. Но нет, это не Мари — не сестра — не Маша. Это «серебристая рифма»: Мария» (V, 606). «Другой «сестры Маши» в Петербурге не было», — аргументирует исследователь свою мысль⁶¹. Это предположение не бесспорно, но с ним можно и согласиться: упрекая Брюсова за то, что он не угадал имени «Лучезарной Подруги», Блок, возможно, подразумевал под «сестрой Машей» именно Добролюбову (тем более, что Брюсов, знакомый с семьей Добролюбовых, без труда понял бы этот намек).

Однако следует помнить, что «Мария» — наиболее употребительное из всех женских имен в лирике Блока. Причина тому — евангельские реминисценции, связанные с этим именем, как бы возвышающие, облагораживающие его. Имя это было символическим, на нем изначально лежал отблеск «святости», и поэтому именно оно более других подходило для называния «Несказанной». Евангельская Богоматерь не раз упоминается в стихотворениях Блока (I, 183; I, 222; III, 111; III, 113 и др.). Черты Марии Богородицы чудились поэту и в его «незнакомках» (см., например, стихотворение «Ты проходишь без улыбки...», 1905). Этим же именем называет себя и Незнакомка в одноименной лирической драме Блока (ноябрь 1906 г.). «Но здесь, на синей земле, — отвечает блоковская героиня на вопрос «Как имя твое?» — Мне нравится имя «Мария»... Мария —

зови меня» (IV, 89). «Прекрасное имя «Мария»! — восклицает поэт в той же драме (IV, 93). Наивно предполагать, что прообразом блоковских «Марий» (в его стихах, драмах, поэме «Возмездие» и т. д.) была неизменно какая-нибудь реальная «земная» Мария⁶².

Что касается Марии Добролюбовой, то она, строго говоря, оставалась в сознании Блока не столько «Марией», сколько «Машей», что подтверждают, в частности, обе записи в его дневнике, где упомянуто ее имя. Блоку было дорого именно русское звучание этого имени; несомненно, и в облике Добролюбовой он выделял национальные черты (возможно, под впечатлением своих бесед о ней с Е. П. Ивановым, отмечавшим у Марии «изумительно русское лицо»⁶³). Поэтому лишь два упоминания имени Мария (вернее — Маша) в произведениях Блока 1906 г. уместно соотносить с Марией Добролюбовой. Первое — в отклике на брюсовский «Me enim esse». Второе — и это сопоставление представляется наиболее оправданным — в черновых набросках пьесы «Балаганчик». Вот описание «светлой невесты» (в окончательном варианте — Коломбина), появляющейся перед публикой:

«Одна из девушек встала в углу комнаты и, пройдя неслышным шагом, выросла в свете у стола. Она в белом. Глаза ее на бледном лице смотрят равнодушно. Коса золотых волос сбегала по плечам.

Трое говоривших. Вот Она! Вот Она! Смотрите! <...>

Те же голоса. Слышите звон? Это звенит коса Смерти.

Некто . <...> Успокойтесь. Это — не Смерть. Здравствуй, Маша. Господа, это моя Невеста» (IV, 426).

Белая невеста с «золотой косой» — это девушка русского типа⁶⁴. Имя Маша не оставляет в этом никаких сомнений. Более чем вероятно, что тесное общение Блока с Е. П. Ивановым в период создания «Балаганчика» стимулировало это первоначальное решение образа Коломбины (позднее текст пьесы был существенно видоизменен; имя Маши в окончательной редакции отсутствует). Не случайно именно «музыка» «Балаганчика» так настойчиво владела Е. П. Ивановым в последние дни декабря 1906 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полнее и глубже всего о М. М. Добролюбовой рассказывается в «Записках» поэта Л. Д. Семенова (1880—1917). См.: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. — Тарту, 1977. — С. 109—146; (Уч. зап. / Тарт. ун-т; Вып. 414); публикация З. Г. Минц и Э. Шубина. (Дальнейшие ссылки на эту публикацию даются в тексте указанием страницы.) См. также: Герасимов Ю. К. Об окружении Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник — Тарту, 1964. — (Т. I.). — С. 541—542.

² О А. М. Добролюбове существует довольно обширная литература. Укажем лишь на основные работы последних лет: *Азадовский К. М.* Блок и А. М. Добролюбов // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 96—102; *Его же.* Путь А. Добролюбова // Блоковский сборник — Тарту, 1979. — Т. III. — С. 121—146; *Иванова Е.* Один из «темных» визитеров // Прометей. — М., 1980. — Вып. 12. — С. 303—313; *Ее же.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и языка. — 1981. — Т. 40. — № 3. — С. 255—265.

³ ЦГАОР, ф. 7, № 8201, л. 4.

⁴ Там же. — л. 5. (Указан адрес А. В. и Е. Л. Румановых).

⁵ —Ъ. Видение. Мария Михайловна Добролюбова // Биржевые ведомости. — 1906. — № 9642. — 13 дек. утр. вып. С. 3.

⁶ *Волынский А. Л.* Букет. <Неопубликованные воспоминания с датой «1923»>. — ЦГАЛИ, ф. 95, оп. I, № 42 (2), л. 95. Сообщено Е. В. Ивановой.

⁷ Русь. — 1907. — № 4. — 4/17 янв. — С. 5. Позднее Ю. Дымов изобразил М. М. Добролюбову под именем Елены Дмитриевны Колымовой в своем романе «Бегущие креста» (изд. 1-е — Берлин, 1911).

⁸ Русь. — 1907. — № 5, 5/18 янв. — С. 4.

⁹ *Волынский А. Л.* Букет. — ЦГАЛИ, ф. 95, оп. I, № 42 /2/, л. 95.

¹⁰ Там же.

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 1694, оп. 2, № 3, л. 2

¹² —Ъ. Видение. Мария Михайловна Добролюбова // Биржевые ведомости. — 1906. — № 9642. — 13 дек., утр. вып. — С. 3.

¹³ ЦГАЛИ, ф. 1694, оп. I, № 728, л. 26. Письмо подписано «Дядя Вася» (один из псевдонимов В. В. Кирьякова) и хранится в архиве среди «писем неустановленных лиц».

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 1694, оп. 2, № 3, л. 2.

¹⁵ <Б.-дес> Б. Памяти М. М. Добролюбовой // Русь. — 1906. — № 84. — 23 декабря (5 января 1907 г.). — С. 5 (автор цитирует слуха о Добролюбовой из письма к нему одного писателя, фамилия которого не названа).

¹⁶ В наше время эту версию санкционировал В. Н. Орлов (см.: VI, 481).

¹⁷ *Волынский А. Л.* Букет // ЦГАЛИ ф. 95, оп. I, № 42 /2/, л. 95.

¹⁸ Русь. — 1906. — № 75. — 14/27 декабря. — С. 5 (письмо в редакцию, подписанное «К. и Р.»).

¹⁹ См. статью, подписанную «С. Р.-ъ» <Социалист-Революционер>, в газете «Товарищ». — 1906. — № 142. — 17/30 декабря. — С. 3.

²⁰ Русь. — 1906. — № 83. — 22 дек. (4 янв. 1907 г.). — С. 5.

²¹ Русь. — 1906. — № 75. — 14/27 дек. — С. 5.

²² Евгения Львовна Штембер, пианистка; жена А. В. Руманова.

²³ Русь. — 1906. — № 77. — 16/29 дек. — С. 4.

²⁴ В искаженном свете пребывание Семенова в Рыльской тюрьме изображено в автобиографической повести П. Карпова «Из глубины» (М., 1956. — С. 179—192). Маша Добролюбова выведена здесь под именем Анны Протасовой.

²⁵ См.: *Бураго С. Б.* Александр Блок: Очерк жизни и творчества. — Киев, 1981. — С. 71—73.

²⁶ См. о нем подробнее в статье: *Максимов Д. Е.* Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник — Тарту, 1964. — <Т. I.>. — С. 344—361.

²⁷ *Иванов Е. П.* Записи об Александре Блоке // Блоковский сборник. — Тарту, 1964. — С. 393—394 (публикация Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова). В дальнейших ссылках на эту публикацию указывается (в тексте статьи) лишь дата цитируемой записи Дневники Е. П. Иванова, охватывающие 1901—1918 гг., насчитывают 39 тетрадей, испещренных его трудноразборчивым почерком. Значительно позднее (видимо, уже в 20-е гг.) Иванов произвел редакторскую обработку своих дневников за 1905—1907 гг., частично сократив или отредактировав первоначальные записи и существенно уточнив их в отдельных местах. Фрагменты этого «второго» дневника и опубликованы Э. П. Гом-

берг и Д. Е. Максимовым. Для настоящей работы использованы как подлинные дневники, так и более поздняя их редакция (ИРЛИ, ф. 662, № 78). Учитывая своеобразную манеру «скорописи» Е. П. Иванова (недописанные слова, многочисленные ошибки и опiski, почти полное отсутствие знаков препинания и др.), нами произведена в необходимых случаях «реконструкция» текста: недописанные в оригинале части слов восстановлены в угловых скобках; орфографические ошибки и явные опiski исправлены без оговорок; знаки препинания расставлены соответственно смыслу и современным нормам правописания.

²⁸ Содержание этого абзаца проясняется записью Е. П. Иванова от 23 мая 1905 г.: «Сегодня решил пойти к Семенову. <...> Он сразу сказал: «А я вчера был в Павловске вечером на митинге, с Машей Добролюбовой познакомился. А познакомился во время буйства на вокзале. Требовали Марсельезы, полиция стала разгонять. <...> Прощаясь, Семенов сказал, что против Нее, то есть М. Д., не устоишь, «в Ней он (Христос) силен». А с Христом он еще в то время боролся, будучи в ничшевских, дионисианских токах» (ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 22 об. — 23). См. также «Записки» Л. Д. Семенова (с. 116).

²⁹ ИРЛИ, ф. 662, № 42, л. 27 об. — 28. Письмо от 25 мая 1905 г.

³⁰ ИРЛИ, ф. 662, № 15, л. 75 об.

³¹ Слова и образы из поэмы Лермонтова «Демон».

³² ИРЛИ ф. 662, № 78, л. 34—34 об.

³³ ИРЛИ, ф. 662, № 14, л. 15. Запись от 19 мая 1905 г.

³⁴ ИРЛИ, ф. 662, № 19, л. 110 об. Запись от 7 февраля 1907 г.

³⁵ См. известную статью Д. С. Мережковского «Революция и религия» (Русская мысль. — 1907. — № 2 и № 3).

³⁶ Буквы «М. Д.» Е. П. Иванов истолковывал то как «Мария-Дева», то как Mater Dei — Богородица (лат.).

³⁷ ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 45.

³⁸ Там же. — Л. 36.

³⁹ ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 40—41.

⁴⁰ ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 36—37.

⁴¹ Эпитет «картонный» в значении «поддельный», «искусственный» часто встречается в те годы и у Блока. Ср., например, «картонная невеста» в «Балаганчике» (IV, 21; см. также IV, 434 и др.).

⁴² ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 38.

⁴³ ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 47—47 об.

⁴⁴ Там же, л. 112 об.

⁴⁵ Неточно цитируемая Е. П. Ивановым первая строфа блоковского стихотворения «Балаган».

⁴⁶ В более поздней редакции дневника Иванова его переживания того дня еще глубже погружены в атмосферу блоковской поэзии: «За гробом шел, все неотвязно и непонятно, но в то же время глубоко трогающе в ушах стихи Ал. Блока «По черной слякот(и) д(оро)ги Не подымает(ся) туман Везут покрывтая дроги Мой полинялый балаган. С ее гробом и мой гроб-балаган везли и с Демоном, и с Церковью. Что-то кончилось в судьбе моей, целый период надежд <...>»

Страшно холодно! Вьюга метет снег «белым пожаром». По открывшейся мостовой как пламенные языки вьются волнами струйки снега.

Вот он ряд гробовых ступеней
Спи ты нежная спутница дней
Залитых небывалым лучом»

(ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 112 об. — 113; последние строки — из блоковского стихотворения «Вот он, ряд гробовых ступеней...», 1901).

⁴⁷ Т. е. вооруженное восстание в Москве в декабре 1905 г.

⁴⁸ ИРЛИ, ф. 662, № 19, л. 44 об. — 48.

⁴⁹ Там же, л. 68.

⁵⁰ ИРЛИ, ф. 662, № 19, л. 69.

⁵¹ Там же. — л. 100.

⁵² Трудовой путь. — 1907. — № 3. — С. 2—27.

⁵³ Начиная со слов «Серафимы теперь нет...», Е. П. Иванов повторяет один из отрывков повести «Проклятие».

⁵⁴ Хранится в собрании М. С. Лесмана. Пользуюсь случаем поблагодарить Л. А. Ильонину, сотрудницу музея Блока, за помощь в работе.

⁵⁵ ИРЛИ, ф. 662, № 20, л. 24 об.

⁵⁶ Евгения Львовна Штембер (см. примеч. с. 22).

⁵⁷ Хранится в собрании М. С. Лесмана. Датируется по содержанию.

⁵⁸ Бураго С. Б. Александр Блок. — С. 73.

⁵⁹ Один из первоначальных вариантов — «Инок шел и нес восстанья знаки...» (I, 676).

⁶⁰ Ср. аналогичный отзыв В. Пяста о М. Добролюбовой, записанный, возможно, также со слов Руманова (*Пяст В. Встречи.* — М.; Л.; 1928. — С. 38).

⁶¹ Бураго С. Б. Александр Блок. — С. 73.

⁶² Впрочем, в письме А. А. Кублицкой-Пиотух к Е. П. Иванову именно Марья Добролюбова соотносена, хотя и косвенным образом, с блоковской Незнакомкой — «звездой Марией». «Помните, Женя, — пишет Александра Андреевна, — в концерте Чайковского я вам советовала забыть Веру для Марии? Ведь я тогда не знала еще ничего, не имела понятия о новой Сашинной вещи, о новой Марии» (ИРЛИ, ф. 662, № 60, л. 47; Вера, т. е. В. Ф. Комиссаржевская, в которую тайно был влюблен Е. П. Иванов до встречи с Добролюбовой).

⁶³ ИРЛИ, ф. 662, № 78, л. 47; запись от 8 дек. 1905 г.

⁶⁴ Такою же «живой и прекрасной русской девушкой» с «золотыми волосами» виделась поэту и Л. Д. Блок (*Блок А. Письма к жене.* — М., 1978. — С. 77 и 126. Ср. также: «И откроет белой рукою / Потайную дверь предо мною / Молодая, с золотой косою» («Я вырезал посох из дуба...», 1903).

БЛОК И АРЦЫБАШЕВ

А. В. Лавров

Тема, обозначенная в заглавии, может показаться надуманной, тенденциозно сконструированной: разве нескольких более или менее развернутых суждений о произведениях М. П. Арцыбашева в статьях Блока достаточно для того, чтобы делать предметом специального рассмотрения рискованную параллель между крупнейшим поэтом начала XX века и писателем, завоевавшим с годами весьма сомнительную, если не однозначную, репутацию? А между тем этот историко-литературный сюжет не так эпизодичен, каким он может показаться на первый взгляд, и отнюдь не ограничивается проблемой интерпретации слов поэта об Арцыбашеве, затрагивая немаловажные аспекты творчества и литературного самоопределения Блока в 1907—1908 гг.

«В 1907 и 1908 годах Санин заслонил М. Арцыбашева, — отмечал некогда критик В. Львов-Рогачевский, — казалось, не М. Арцыбашев написал Санина, а Санин написал М. Арцыбашева, Санин сотворил автора по образу своему и подобию, и этого автора одни с пеной у рта защищали, другие со скрежетом зубов обвиняли. Был суд, но не было критики»¹. Ныне все откипевшие страсти давно уже стали достоянием литературной истории, однако положение существенно не изменилось: остался тот же суд, в подавляющем большинстве случаев не подкрепляемый анализом или хотя бы даже «предварительным расследованием»².

Однозначность характерных для нашего литературоведения безапелляционно негативных оценок Арцыбашева, в которых подлинное знание творчества писателя постоянно отстает перед общими представлениями о нем и обладающими особым магнетизмом звучными формулировками, кочующими из одной книги в другую почти без изменений, сказывается и на трактовке отзывов Блока об этом писателе. Чаще всего эти отзывы вообще остаются без внимания (например, в глубокой и обстоятельной работе Д. Е. Максимова «Критическая проза Блока» они даже не упоминаются). Когда же тот или иной исследова-

тель все-таки пытается осмыслить благосклонные суждения Блока об Арцыбашеве («Арцыбашев — бесспорно талантливый писатель <...>», «Санин» «кажется мне самым замечательным произведением этого писателя» и т. п.³), то возникают лишь дежурные фразы из литературоведческого лексикона минувшей эпохи: «ошибочные высказывания и оценки»⁴; Блок тянуло «к упадочным и реакционным идеям и образам; иногда Блок отдавал им дань <...>, одобряя реакционный роман М. Арцыбашева «Санин»»⁵; и даже — вопреки всякой очевидности, но в полном соответствии с нормативными представлениями о том, каковы должны быть литературные взгляды нормативного поэта: Блок «поднял гневный голос против явлений реакции в литературе, в частности — против арцыбашевщины»⁶. Тот факт, что впервые пристальное и сочувственное внимание к творчеству Арцыбашева Блок проявил в статье «О реалистах» (май—июнь 1907), свидетельствующей о существенной переоценке им символистских эстетических критериев, о расширении его общего социального и литературного кругозора, о тяготении к демократической культуре, по обыкновению в логическую цепь умозаключений не включается.

В статье «О реалистах» Блок предлагает свои критические оценки последних произведений писателей, пользовавшихся широкой популярностью или только завоевывавших читательские симпатии, — М. Горького, Л. Андреева, Скитальца, А. Серафимовича, Арцыбашева, С. Сергеева-Ценского, А. Каменского, Б. Зайцева, Ф. Сологуба; даются попутные характеристики и некоторых других авторов. В синтезирующем восприятии Блока все эти писатели — реалисты; даже «Мелкий бес» Сологуба — «без сомнения <...> «реалистический» роман и «бытовой» (V, 125). В ряду «реалистов» Арцыбашев — одна из симпатичных Блоку фигур: это еще не «большой писатель» — «по благородству стремлений, по «бесконечности идеала» <...> и по масштабу своей душевной муки» (V, 103), — как Горький или Андреев, но уже и не рядовой представитель «братьев-писателей» — «многословных, бесстильных, описывающих «жизнь»» (V, 109), — к которым поэт, однако, тоже подходит заинтересованно и непредвзято. По справедливому замечанию Д. Е. Максимова, Блок «не находил в основной массе произведений этих писателей художественного своеобразия, силы и подлинного искусства»⁷, Арцыбашев же в его восприятии из этой массы, безусловно, выделялся: в современной литературе существуют «горьковцы», выразители активной социальной позиции, выдвинувшие цельного, держащего героя, — и существующие «чеховцы», «к которым принадлежит прежде всех — Арцыбашев» (V, 117); не обладая силой дарования Чехова, его последователи развивают чеховские приемы письма и видят в окружающем мире в основном чеховских героев — «типичных», заурядных людей с

«пустынной душой», накрепко связанных с бытом, тоскующих от несовершенства жизни и собственного несовершенства.

Судя по тексту статьи «О реалистах», Блок ко времени ее написания был знаком с 2-м томом «Рассказов» Арцыбашева (Спб., изд. С. Скирмунта, 1906), повестью «Человеческая жизнь», напечатанной в журнале «Трудовой путь» (1907, № 1, 2; позднее озаглавлена: «Человеческая волна») и первыми главами романа «Санин» в журнальной публикации. В этих произведениях Блок отметил не только следование чеховским традициям, но и воздействие Л. Андреева, Достоевского (герой повести «Смерть Ланде», по наблюдению Блока, навеян князем Мышкиным из «Идиота»), а также специфическую особенность, присущую и другим «чеховцам», — интерес к «жизни пола» как к «единственному маяку» (V, 118—119), открывающемуся во мраке безысходной повседневности. Блок видит в этом тяготении одновременно и «большое и светлое намерение» — жажду «возрождения прекрасного тела, свободной и чистой страсти», и грубые и безвкусные, искаженные преломления «вопросов о теле» (V, 120); характерно, однако, что эпизоды и цитаты из Арцыбашева в подтверждение своих мыслей Блок подает преимущественно в нейтральном, регистрирующем стиле, примеры же того, что «безобразно, не нужно» (V, 122), он черпает в основном из произведений другого «чеховца», Сергеева-Ценского. Попытку преодоления трагической безысходности жизни Блок обнаруживает и в приобщении арцыбашевских героев к революционной борьбе; в раскрытии этой темы он видит одно из безусловных художественных достижений: «Арцыбашев — бесспорно талантливый писатель и более сознательный, чем писатели — специалисты революции. Несмотря на это, ему удастся гораздо лучше психология масс, а не индивидуальная психология, и в этом он сходен с ними. <...> Удивительно, что, погружаясь в стихию революции, Арцыбашев начинает чувствовать природу, окружающие предметы, все мелочи — гораздо ярче и тоньше» (V, 115). «Хорошие страницы» Блок находит в повести «Человеческая жизнь», совмещающей в едином действии различные события революции 1905 года — восстания в Севастополе, на броненосце «Потемкин» и вооруженное восстание в Москве; «прекрасным» называет рассказ «Кровавое пятно», показывающий, как революция переворачивает душу почти случайно приобщившегося к ней человека, позволяет ему почувствовать «настоящую жизнь»⁸.

В статье «О реалистах» Блок рассматривает творчество Арцыбашева как одну из составных частей современной литературы, развивающей гуманистические традиции русского реализма XIX века, — вполне в соответствии с той ролью, которую оно играло в литературном процессе начала и середины 1900-х гг.⁹ Интерес к Арцыбашеву, вдумчивое и уважительное

осмысление его сочинений — одно из частных следствий тех немаловажных сдвигов, которыми отмечена эволюция идейно-эстетических воззрений Блока после революции 1905 года и которые были направлены к преодолению и переоценке символистской «келейности», к ориентации на реалистические культурные традиции, к сочувственному восприятию демократических идей и «массовой» литературы, не пренебрегающей «бытом», социальностью и непосредственными жизненными токами. Эти устремления наиболее отчетливо сказались в 1907 году, и статья «О реалистах» явилась их непосредственным отражением¹⁰. Блок, однако, не только «теоретически» заявлял о насущной жизненной значимости современной реалистической литературы, он и практически пытался тогда связать свою литературную деятельность с изданиями писателей-реалистов. Волею обстоятельств именно Арцыбашев оказался в этот момент тем писателем из несимволистской среды, который действительно и результативно способствовал осуществлению желаемой перерождения.

С января 1907 г. Арцыбашев возглавил беллетристический отдел петербургского «толстого» журнала «Образование», издававшегося А. Я. Острогорским¹¹. Журнал имел прочную репутацию демократического издания, отстаивавшего традиции реалистической литературы¹². «Острогорский пригласил меня заведующим художественным отделом «Образования», с тем, чтобы я реформировал это дело, — сообщал Арцыбашев А. Р. Крандиевской в недатированном письме. — <...> возможность из погибшего в художественном отношении журнала создать нечто стоящее так меня прельстила, что <...> я принял эту обязанность. Первым и необходимым я считаю скопановку вокруг журнала группы настоящих литературных сил <...>»¹³. Под «настоящими литературными силами» Арцыбашев понимал, бесспорно, прежде всего группу заявивших о себе в середине 1900-х гг. молодых писателей различной степени известности и дарования, преимущественно реалистической ориентации, но отразивших в своем творчестве — в той или иной мере — и модернистские веяния, с которыми у него были непосредственные связи и по отношению к которым он вполне мог осознавать себя в роли литературного патрона. В письме к Д. В. Философому (1908) Арцыбашев называет имена своих «молодых товарищей» по «Образованию»: «В. Башкин, В. Муйжель, Д. Крачковский, Л. Андрусон, Н. Олигер, А. Каменский, А. Грин, В. Ленский, Н. Абрамович, С. Сергеев-Ценский, Я. Годин»¹⁴. Ни одно из этих имен не было тогда достаточно «громким» и престижным для того, чтобы придать журналу необходимый авторитет. Стараясь в своем литературном предприятии сохранить автономию по отношению к «знаньевцам», к влиятельным и популярнейшим Горькому и Андрееву, Арцыбашев решил укрепить «Образова-

ние» символистами. 18 января 1907 г. он обратился с письмом к В. Я. Брюсову: «Я принял на себя реформирование художественного отдела журнала «Образование». Нам с Вами не случалось встречаться и потому Вы не знаете, как высоко я ставлю Вас, как поэта. Само собой разумеется, что я бы крайне желал привлечь Вас к сотрудничеству в редактируемом мною журнале. Литературная его физиономия примет новый характер — полной художественной свободы. Позвольте в список сотрудников внести Ваше имя. Вы доставите этим мне огромное удовольствие. (. . .) Не пришлете ли что-нибудь для февральской книги. Сообщите Ваши условия; они, конечно, будут приняты»¹⁵. Видимо, к этому же времени (январь—февраль 1907 г.) относится и аналогичное недатированное письмо Арцыбашева к Блоку:

«Многоуважаемый Александр Александрович, Андрусон говорил мне, что у Вас есть несколько свободных стихотворений. Если Вы ничего не имеете против помещения их в «Образовании», то доставите мне огромное удовольствие, прислав их мне.

Крепко жму руку.

М. Арцыбашев.

9-я Рождественская, д. 30, кв. 5. Мих(аил) Петр(ович) Арцыбашев»¹⁶.

Заключительный штрих в письме Арцыбашева — указание своего имени и отчества — позволяет судить, что скорее всего к этому времени корреспонденты еще не были знакомы (или их встречи были случайными и эпизодическими). Однако, если Блоку и не приходилось ранее общаться с Арцыбашевым, то почва для этого уже была подготовлена. Кроме упоминаемого в письме общего знакомого — поэта Л. И. Андрусона, Блок тогда был знаком также с поэтом Я. В. Годиным, принадлежавшим, как и Андрусон, к литературному окружению Арцыбашева. Блок встречал их на поэтических вечеринках у А. А. Кондратьева, где сам бывал регулярно¹⁷; видимо, сталкивался с ними и при других обстоятельствах¹⁸. Знаком был Блок к тому времени и с В. В. Муйжелем — другом Арцыбашева и в ту пору его ближайшим литературным сподвижником¹⁹. Наконец, Блок мог иметь представление об Арцыбашеве как о сотруднике редакции «Журнала для всех»; к участию в этом издании Блок был привлечен в 1904 г. его редактором В. С. Миролубовым²⁰.

Ни одного из ответных писем Блока к Арцыбашеву не выявлено (скорее всего они не сохранились), однако их содержание частично реконструируется по письмам Арцыбашева. Так, по второму письму Арцыбашева (также недатированному) можно судить, что Блок охотно откликнулся на предложение участвовать в «Образовании» и прислал несколько стихотворений. Арцыбашев писал Блоку:

«Многоуважаемый Александр Александрович,
Я выбрал 2 стих(отворения), особенно мне понравившиеся.
Больше взять не мог, т(ак) к(ак) темы остальных недостаточно
реалистично обработаны для «Образования», с старой редакцией
которого я пока еще принужден считаться.

Надеюсь видеть Вас постоянным сотрудником журнала.
Крепко жму руку.

М. Арцыбашев.»

Первое стихотворение Блока, помещенное в «Образовании» в мартовском номере за 1907 г., — «Балаган» («Над черной слякотью дороги...») — получило редакторское заглавие «На пути»²¹. Видимо, это обстоятельство не смутило Блока и не отвратило его от журнала: в ту пору он, как никогда, ценил возможность выйти за пределы символистского литературного круга, к более широкой — и принципиально иной — читательской аудитории. Сотрудничество Блока в «Образовании», в пору редакторства Арцыбашева и позже, стало постоянным; в 1907—1908 гг. его стихотворения печатались там из номера в номер: «Я надел разноцветные перья...» (1907, № 4), «На чердаке» (1907, № 7), «Рассвет» (1907, № 11), «Пристань безмолвна, земля близка...» (1908, № 1), «Пришлица» («Она пришла с заката...» — 1908, № 2), «Холодный день», «Загляжусь ли я в ночь на метелицу...», «Не мани меня ты, воля...» (1908, № 3), «Встану я в утро туманное...» (1908, № 5а), «Вечная встреча» («Я миновал закат багряный...»), «Зову тебя» («Зову тебя в дыму пожара...» — 1908, № 6), «Анархист» («И я любил. И я изведаль...» — 1908, № 7), «К неизвестной» («Твое лицо мне так знакомо...» — 1908, № 9—10). «Образование» было первым несимволистским периодическим изданием, столь широко открывшим Блоку свои страницы; публикации его в других журналах подобного рода появлялись лишь от случая к случаю. Поэт посещал редакцию «Образования»: в частности, К. И. Чуковский вспоминает, что Блок выступал там с чтением стихотворения «Балаган»²². В записной книжке № 17 (август—ноябрь 1907 г.) Блок зафиксировал приемные дни Арцыбашева: «Арцыбашев — среда и суббота»²³.

28 или 29 октября 1907 г. Арцыбашев обратился к Блоку со следующим письмом (Блок пометил на нем: «Получ(ено) 29 X»):

«Многоуважаемый Александр Александрович,
Я серьезно болен, иду на операцию, и не могу быть у Вас лично, а между тем хочу просить Вас об участии в сборнике «Жизнь», который под моим редакторством выйдет в декабре. Это будет большое и молодое дело. Нечего и говорить, как дорого будет мне получить от Вас (не позже 15 ноября — срок сдачи в набор)

стихов и таких, которые были бы для Вас самих делом серьезным.

Ваш М. Арцыбашев.

СПб. Широкая, 19.»

Ко времени написания этого письма «Санин» был закончен публикацией в журнале «Современный мир», готовилось отдельное издание нашумевшего романа, и Арцыбашев, оказавшийся в центре внимания читателей и критики, стремился укрепить завоеванные позиции — создать под своей эгидой издательское предприятие, которое, по его замыслу, должно было стать новой литературной фракцией, способной к конкуренции с ведущими и наиболее популярными писательскими объединениями. В письме к Д. Я. Айзману от 23 октября 1907 г. Арцыбашев более отчетливо раскрывал свои планы: «В декабре выйдет 1-й сборник нового книгоиздательства «Жизнь», состоящего под моим редакторством, при участии Куприна, меня и наиболее свежей молодежи. Предполагается создать нечто противостоящее запыленному «Знанию» и слишком коммерческому «Шиповнику»...»²⁴. Благодаря Айзмана за согласие участвовать в «Жизни», Арцыбашев еще откровеннее раскрывал свои намерения (5 ноября 1907 г.): «Сделать именно то, чего не хватает «Знанию» и «Шиповнику». Но это, конечно, невозможно без поддержки хотя бы небольшой группы известных писателей. Ваше имя является большой поддержкой. <...> Вы, я и Куприн являемся в «Жизни» на особом положении, которого не можем занимать в горьковском «Знании» и андреевском «Шиповнике». Это будет именно «наше» дело»²⁵. Таким образом, Арцыбашев планировал себе в новом объединении место лидера (которое он готов был разделить с двумя другими широко известными писателями); основной контингент авторов намечался тот же, что и в «Образовании», — преимущественно «молодые силы» (помимо имен, приведенных самим Арцыбашевым в цитированном выше письме к Философому, в рекламных объявлениях книгоиздательства «Жизнь» назывались также Г. Галина, А. Крандиевская, Н. Крандиевская, М. Криницкий, Б. Лазаревский, А. Рославлев, Е. Тарасов; кроме того, предполагалось периферийное участие ведущих поэтов-символистов (Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Блока) — скорее в целях увеличения числа известных мастеров, приобщенных к изданию, чем в расчете на их активную деятельность в будущих сборниках. В целом круг авторов и редакционные установки «Жизни» принципиально не отличались от утвердившихся в «Образовании», что подчеркивал и сам Арцыбашев²⁶.

Блок охотно принял приглашение Арцыбашева: он передал для «Жизни» самое крупное и значительное из своих недавних созданий — цикл стихов «Вольные мысли». Более всех других

произведений Блока этот цикл, написанный в июне—июле 1907 г., отвечал его общим идейно-эстетическим устремлениям того времени к простоте, объективности, реализму. «Вольные мысли» стали первой последовательно осуществленной попыткой преодоления прежней субъективно-метафорической стилистики; сказавшееся в цикле стремление к непосредственному отображению реальности проявилось, в частности, в творчески осознанном отходе от «эзотерической» поэтики и суггестивной образности, в установке на семантически однозначную, обусловленную предметной логикой поэтическую фразеологию. Естественно, что Блок хотел увидеть свой принципиально «несимволистский», «объективный» цикл стихотворений напечатанным в издании, доступном широкому читателю, за пределами модернистской литературной корпорации. Первым его намерением было опубликовать «Вольные мысли» в одном из сборников товарищества «Знание», редактировавшихся в 1907 г. Горьким и Андреевым. Подразумевая еще не оформленные в цикл «Вольные мысли», Блок упоминал в письме к жене от 28—29 июня 1907 г. про только что написанные стихи — «которые, я думаю, надо отдать «Знанию» (Л. Андреев передал через Чулкова официальное приглашение мне и Ауслендеру)»²⁷. Однако Горький решительно воспротивился намерению Андреева привлечь в «Знаньевские» сборники модернистов, и Блока в том числе²⁸. После неудачи в «Знании» Блок не оставлял надежды опубликовать «Вольные мысли» в другом издании реалистической ориентации, и предложение Арцыбашева оказалось для него в этом отношении весьма кстати.

31 октября 1907 г. Блок сообщал матери: «... должен получить ответ от Арцыбашева (о стихах)»; 5 ноября — ей же: «Переговариваюсь с Арцыбашевым о «Вольных мыслях»»²⁹. Эти переговоры, однако, также не дали положительного результата. Они завершились письмом Арцыбашева к Блоку от 23 ноября (дата почтового штемпеля):

«Многоуважаемый Александр Александрович,

Видите ли в чем дело: 150 р. деньги небольшие,³⁰ но матерьялу набралось столько, что для стихов такого большого размера совершенно места нет. Вот почему и я просил Вас дать два-три, или хоть одно, отдельное стихотворение. Вы предлагаете выбрать из Вашей поэмы отдельный кусок, но я решительно не мог найти, как это сделать.

Поэтому еще раз обращаюсь к Вам с просьбой об отдельном стихотворении.

Сердечно уважающий Вас М. Арцыбашев.»

Из письма можно заключить, что в ходе ноябрьских «переговоров» Блок предлагал Арцыбашеву взять любое из входящих в «Вольные мысли» стихотворений на выбор, поскольку весь

цикл представлялся редакции слишком объемным для сборника. Поэт хотел быть представленным в «Жизни» именно «Вольными мыслями», или хотя бы малой частью этого произведения. Но решение учредителей сборника было твердым. Блок выполнил просьбу Арцыбашева и передал взамен «Вольных мыслей» другие, разрозненные стихотворения. Арцыбашев писал в ответ на их присылку и на неизвестное нам сопроводительное письмо Блока (почтовый штампель — 27 ноября 1907 г.):

«Многоуважаемый Александр Александрович,

Спасибо за стихи — красивые вещи! Очень рад был их получить, как рад был и доброму слову о Санине. Поэму боюсь держать. А вдруг лопнет или что помешает³¹. Передам ее через Година.

Жму руку.

Ваш М. Арцыбашев.»

Дополнительные объяснения ситуации содержатся в недатированном письме Я. Година к Блоку (видимо, конец ноября — начало декабря 1907 г.), сопровождавшем возвращаемую рукопись «Вольных мыслей»:

«Дорогой Александр Александрович.

На меня Арцыбашев возложил следующее поручение: будучи в настоящее время нездоровым, он не мог зайти к Вам и просил меня передать Вам Вашу рукопись. Издатели нашли, что цена 1 р. за строчку, в большой вещи, высока. Потому Арцыбашев, очень желая иметь в первом сборнике «Жизнь» Ваши стихи — просит Вас прислать другие, меньшие размерами, из-за которых не возникло бы этих мелочных денежных переговоров с издателями.

Лично я изумляюсь такому положению дел и этой дикой скупости издательства, и мне неприятно было принять роль посредника в данном случае.

От души Ваш Яков Годин»³².

Тем самым Блок был поставлен перед необходимостью направить «Вольные мысли» по привычной символистской стезе: заключительное стихотворение цикла, «В дюнах», он напечатал в «Золотом руне» (1907, № 10), первые три стихотворения (под заглавием «Вольные мысли») — в третьей книге альманаха «Факелы», вышедшей в свет в конце января 1908 г. Возможно, что объяснения, представленные Блоку Арцыбашевым и Годиним, не были формальной отговоркой: сборник «Жизнь» готовился к печати на базе социал-демократического издательства и книжного склада «Зерно»; хотя Арцыбашев и подчеркивал, что «Жизнь» «в этом издательстве является самостоятельным отделом с собственной фирмой»³³, но в определенной деловой и финансовой зависимости от головной фирмы и ее руководителя, издателя М. С. Кедрова, он, безусловно, находился, что приводило порой к серьезным осложнениям³⁴. Но, с другой стороны,

мы не располагаем никакими фактами или доводами, чтобы с уверенностью заявлять, что Арцыбашев придавал большое значение участию Блока в своих издательских предприятиях, что он вообще уделял стихотворным разделам в них достаточно существенное внимание. Вопрос о том, какие именно стихотворения Блока появятся в «Жизни», был лично для Арцыбашева скорее всего вопросом второстепенным; основную задачу своих изданий он видел в печатании прозы. Сборник «Жизнь» почти целиком состоит из прозаических произведений: в нем помещены пространная повесть В. Муйжеля «Грех», повесть Арцыбашева «Миллионы», рассказы «Морская болезнь» Куприна, «Портрет Скуратова» Д. Крачковского и «Любовь» Айзмана; лишь в конце большой, многостраничной книги дана подборка стихотворений одиннадцати поэтов. В ходе подготовки сборника к печати эта подборка оказалась в наиболее уязвимом положении, когда возникла потребность в сокращении материала. «...Т(ак) к(ак) стихот(ворений) было набрано очень много и все не вместились, то, желая быть справедливым ко всем товарищам, без различия ранга, я у каждого взял по одному стих(отворению) для «Образования», — сообщал Арцыбашев Блоку в недатированном письме (январь — начало февраля 1908 г.). — Так же и Ваше. Надеюсь, Вы против этого ничего не будете иметь»³⁵. Можно полагать, что Арцыбашеву нужны были в сборнике не столько стихи, сколько «имена» — для создания иллюзии многочисленной литературной группы, оформившейся в противовес «Знанию» и «Шиповнику», и с этой точки зрения удобнее всего было лишь понемногу печатать Брюсова и Блока, а заодно А. Рославлева и Л. Андрусона. Вместо «двух-трех» стихотворений, которые Блок, по просьбе Арцыбашева, прислал взамен «Вольных мыслей», в сборнике появилось одно — «Пожар»³⁶. Более представительным оказалось участие в «Жизни» Брюсова (2 стихотворения), начинающего А. Н. Толстого (3 стихотворения, одно из них — эротическое «Три сна» — с посвящением Арцыбашеву), третьестепенных модернистов А. Рославлева (3 стихотворения) и Вл. Ленского (2 стихотворения, в том числе эротическое «Возлюбленная солнца», посвященное Арцыбашеву).

В каких выражениях сформулировал Блок «доброе слово о Санине» в письме к Арцыбашеву в конце ноября 1907 г., остается неизвестным. Но Блок со всей определенностью высказал свое отношение к роману Арцыбашева в обзорной статье «Литературные итоги 1907 года» (ноябрь—декабрь 1907 г.)³⁷. Во избежание кривотолков приведем эту характеристику целиком: ««Санин» Арцыбашева, который печатался в «Современном мире» и теперь вышел отдельной книгой, кажется мне самым замечательным произведением этого писателя. Арцыбашев разделяет судьбу многих современных писателей, достойных вся-

кого внимания: у него нет искусства и нет своего языка. Но здесь есть настоящий талант, приложенный к какой-то большой черной работе, и эта работа реальна: заметно, как отделяются какие-то большие глыбы земли и пробивается в расщелины солнце. Роман «Санин» заслужил больше всего упреков, когда он только начинался печатанием. Теперь, когда книга вышла целиком, ясно, что писатель нащупал какую-то твердую почву и вышел в путь. И это утреннее чувство заражает читателя. Вот — в «Санине», первом «герое» Арцыбашева, ощутился настоящий человек, с непреклонной волей, сдержанно улыбающийся, к чему-то готовый, молодой, крепкий, свободный. И думаешь — то ли еще будет? А может быть, пропадет и такой человек, потеряется в поле, куда он соскочил с мчащегося поезда, — и ничего не будет?» (V, 228).

То, что Блок выделяет «Санина» как значительное литературное произведение, не нуждается в особых оговорках и толкованиях: даже М. Горький, резко выступавший против творчества Арцыбашева, признавал, что «в «Санине» есть талантливые страницы»³⁸. При этом значительность, талант и художественное совершенство для Блока — никогда не тождественные понятия, а в пору написания обзора — в особенности; не случайно он оговаривает, что у Арцыбашева «нет искусства и нет своего языка». Значительность романа Блоку открывается прежде всего в том, что он «реален», что его автор «нащупал какую-то твердую почву». Преемственная связь этих заключений со статьей «О реалистах», в которой одно из безусловно положительных качеств «писателей «Знания» и подобных им» Блок видел в их непосредственной жизненной силе, в «первозданности» (V, 116), очевидна. С особой убежденностью отстаивает Блок в эту пору естественные, природные начала в жизни и человеке; «простые» мысли, чувства, переживания и даже инстинкты в их свободном и самоценном проявлении представляются ему высшей нормой бытия, в противовес умствованиям, отвлеченностям и условностям, многоликому рабству, цивилизации. И в этом отношении Санин с его проповедью «естественности», культом тела, моральной раскрепощенностью оказывался для Блока весьма симпатичной фигурой: показательно, что в образе арцыбашевского героя поэт видит не воплощение торжествующего цинизма и аморализма, а свободного, цельного, волевого человека, открытого жизни и заражающего «утренним чувством». В столь избирательном восприятии сказывался определенный крен, который придавали духовным исканиям Блока энергия преодоления «декадентства» и пафос приобщения к «жизненности». Ушедшие из его внутреннего мира тихие мистические созерцания сменяла жажда действия, дерзания, хотя бы даже насильственного и своевольного; от прежней всепоглощающей спиритуальности Блока влекло к противоположному полю-

су — демонстративной «брутальности», от «декадентской» невнятицы, изломанности и искусственности — к исконным и самодостаточным началам бытия. Еще в письме к Е. П. Иванову от 25 июня 1906 г. Блок признавался: «Ненавижу свое декадентство <...> Настал декадентству конец <...> и нечего думать о литературных утешениях, пока кто-нибудь не напишет большой и действительно нужной вещи, где будет играть роль тело не меньше, чем дух <...> все нет никого, кто бы написал освежительную вещь» (VIII, 156). Приблизительные контуры подобной «освежительной вещи» Блок вполне мог угадать в «Санине», судя по тональности восприятия и оценки им арцыбашевского романа и его героя; в собственном же творчестве Блока такой «освежительной вещью» стали «антидекадентские» и по-своему «реалистические» «Вольные мысли».

В XXIII-й главе романа Арцыбашева читаем: «Лида видела, что ей самой никогда не стать такой свободной (как Санин. — А. Л.), что думая так, она только подчиняется обаянию этого спокойного и твердого человека <...> И странные вольные мысли бродили у нее в душе»³⁹. Вполне вероятно, что «вольные мысли» Лиды Саниной — лишь случайное совпадение с заглавием блоковского цикла (тем более, что существует и другое предположение об источнике этого заглавия⁴⁰), хотя ко времени создания «Вольных мыслей» — к началу лета 1907 г. — большая часть «Санина» уже появилась в печати⁴¹ и была прочитана Блоком, цитировавшим роман еще до окончания его публикации в статье «О реалистах» (V, 120). Важнее другое — внутренние соответствия идей, образов и ситуаций блоковских стихов, отвергнутых Арцыбашевым, с некоторыми мотивами его романа⁴².

«Арцыбашевские» отзвуки в «Вольных мыслях» возникают на линии пересечения пафоса «приятя мира», интереса к «реальности», природе, жизненной непосредственности и воспевания раскрепощенной, свободно мыслящей и чувствующей, бесконтрольно себя выражающей личности. Лирический герой блоковского цикла — тот самый «настоящий человек», «к чему-то готовый, молодой, крепкий, свободный», которого поэт распознал в образе Санина. «Влюбленный в мир» (II, 300) герой Блока ощущает свою с ним интимную связь:

Моя душа проста. Солёный ветер
 Морей и смольный дух сосны
 Ее питал. И в ней — всё те же знаки,
 Что на моем обветренном лице
(«В дюнах»; II, 306);
 С вечерним озером я разговор веду
 Высоким ладом песни. <...>
 Влюбленные ему я песни шлю. (II, 299);

Я отражаюсь в озере... Мы видим
Друг друга: «Здравствуй!» — я кричу...
И голосом красавицы — леса
Прибрежные отвечают мне: «Здравствуй!»
(«На озере»; II, 301).

Санин пребывает с миром природы в такой же гармонической связи, считает себя частицей общей жизни: душа его «сложилась свободно и своеобразно, как дерево в поле» (с. 1.); «зелень, солнце, голубое небо таким ярким лучом входили в его душу, что вся она раскрывалась им навстречу в ощущении полного счастья» (с. 6). Санин трогает кусты, «точно здороваются с ними»; если блоковский герой разговаривает с лесами, то Санин общается с грозой: «Когда опять сверкнула молния, всем существом ощущая жизнь и силу, Санин раскинул руки и во все горло долго и протяжно и счастливо закричал навстречу грому <...>» (с. 274)⁴³. Блоковский персонаж, внутренне отчужденный от императивов «цивилизации»⁴⁴, ощущает себя в мире радостно и раскованно, словно выполняя санинский завет: «Живите, как птица летает: хочется взмахнуть правым крылом, — машет, надо обогнуть дерево — огибает...» (с.248). Самоознание и устремления героев Блока и Арцыбашева также имеют зримые черты сходства; с пресловутым санинским гедонизмом, щедро продемонстрированным на многих страницах романа, перекликается блоковский поэтический девиз: «Всегда хочу смотреть в глаза людские, // И пить вино, и женщин целовать, // И яростью желаний полнить вечер <...>» («О смерти»; II, 298). «Желание это все: когда в человеке умирают желанья — умирает и его жизнь, а когда он убивает желанья — убивает себя!» — проповедует Санин (с. 95); «*Так я хочу*», — провозглашает Блок в статье «О лирике» лозунг, которому должен следовать поэт (V, 133), и дословно повторяет те же слова в «Вольных мыслях» (II, 295). «Сдержанно улыбающемуся» Санину («О реалистах» — V, 228) соответствует лирический герой «Вольных мыслей», улыбающийся «улыбкой рассудительной» (II, 295). Санин выступает против «определенного мирозерцания» («... каждый миг жизни дает свое новое слово... и это слово надо услышать и понять, не ставя себе заранее меры и предела» — с. 195) — но и Блок в последних строках статьи «О реалистах» заявляет, доходя до известного предела в своей «антиконцептуальности»: «... не кощунственны ли все слова, которыми человек решается попытать естество, рядом с исконным и вещим молчанием земли — всегда простой и весенней?» (V, 129).

Перечень подобных параллелей и «созвучий» можно было бы продолжать и далее. Особо стоит остановиться, однако, на заключительном стихотворении «Вольных мыслей» — «В дюнах»

(II, 306—307): в нем «арцыбашевские» отзвуки и мотивы представлены настолько зримо, что едва ли их можно отнести на счет «типологического» сходства в творческом мироощущении писателей и случайных совпадений. Стихотворение открывается противопоставлением «рабского» любовного постоянства, «пустого словаря любовных слов» — и свободной и преходящей «торжественной страсти», той, в которой Санин, отвергающий узы традиционной морали, видит «поэзию смелости и силы» (с. 161). Сюжетная ситуация стихотворения — встреча героя с неведомой дикой «девой дюн» и преследование ее — отразила также воздействие творчества К. Гамсуна⁴⁵, но в характеристике героини и в описании любовной «охоты» акцентированы черты, имеющие самое непосредственное отношение к творческой палитре автора «Санина»:

Пришла. Скрестила свой звериный згляд
С моим звериным взглядом. Засмеялась
Высоким смехом;

И губы были ярки, обнажая
Звериные, сверкающие зубы⁴⁶;

... Кричал и гнал
Ее, как зверя, вновь кричал и звал,
И страстный голос был как звуки рога;

... Я не уйду отсюда,
Пока не затравлю ее, как зверя,
И голосом, зовущим, как рога,
Не прегражу ей путь.

В «Санине» похожая картина возникает в пылком воображении Карсавиной: «... ей хотелось раздеться и голой бежать по зеленой траве (. . .) кого-то ждать и искать, призывая певучим криком» (с. 164); образ смеющейся, «пронизанной солнцем» купающейся Карсавиной (с. 272) также мог отозваться в описании блоховской героини: «Хохочут волосы, хохочут ноги, // Хочет платье, вздутое от бега . . .». Но главная «арцыбашевская» примета в стихотворении — настойчиво утверждаемое инстинктивное, плотское, «звериное» начало⁴⁷. В «Санине» Зарудин «весел и насторожен, как зверь на охоте» (с. 25); Новиков следит за Зарудиным «точно зверь, встретившийся в лесу с другим зверем», его раздражают «и улыбка с показыванием белых зубов, и красота, и смех, и голос Зарудина» (с. 129); об отношениях Зарудина и Лиды Саниной говорится: «И с него и с нее как бы сползал какой-то покров изящности, красоты и мягкости, и дикий растерзанный зверь все ярче выступал под ним» (с. 141); во взгляде Лиды «красивый ужас прекрасного затравленного

животного» (с. 150); Волошин улыбается «оскалив зубы», Свиридов уподобляется «зверю в клетке», и т. д. «Бестиальные» уподобления — отличительная черта не только «Санина», но и других произведений Арцыбашева: в «Смерти Ланде» героини сравниваются с «двумя расшалившимися дикими прекрасными самочками какого-то сильного счастливого зверя»⁴⁸; один из персонажей «Теней утра» сверкает глазами, «как злое и хищное животное», и воспринимается героиней, как «зверь»⁴⁹; в «Человеческой волне» у любовников «здоровые, сильные, как молодые звери, тела»⁵⁰. И у Арцыбашева и у Блока «звериные» ассоциации подчинены сходным художественным задачам — совлечению ветхих покровов «культурных» условностей и запретов и обнажению могучего и всевластного природного естества⁵¹.

Подготовленный Арцыбашевым сборник «Жизнь» вышел в свет в конце февраля 1908 г., дальнейшего развития это издательское начинание силою обстоятельств не получило⁵²; весной того же года Арцыбашев ушел из редакции «Образования», и новых внешних поводов для контактов с Блоком не возникало. Интерес же Блока к Арцыбашеву неуклонно угасал и восприятие его творчества перерождалось. Уже 30 сентября 1908 г. Блок занес в записную книжку характерную фразу: «Чулков, Арцыбашев — НЕ народное»⁵³. Поэту, безусловно, претила вся та скандальная шумиха, которая была поднята вокруг «Санина»; рыночный успех книги он мог воспринимать только как вырождение художественной проблематики, выдвинутой, по его мнению, интересно и своевременно, в очередную пошлость, в «проблему пола». В статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (ноябрь 1908 г.) Блок язвительно пишет о «новом господствующем классе» — «фармацевтах», которые, между прочим, «запоем читают «Санина» Арцыбашева» (V, 337). А в 1910-е гг., в «Дневнике женщины, которую никто не любил», мимоходом упоминает Арцыбашева лишь как одного из «идолов современной литературы» (VI, 36).

Разумеется, в этих пренебрежительных оценках отразилась специфическая атмосфера, сложившаяся вокруг имени Арцыбашева и его романа, могла сказываться и неудовлетворенность Блока новыми произведениями писателя, появившимися вслед за «Саниным». Но главная причина этого охлаждения, думается, коренилась в изменении литературных и идейно-эстетических пристрастий самого Блока. Тяготение к реалистической литературе, «социальности» и антропологической «жизненности», пережитое им в 1907—1908 гг., оказалось преходящим; на смену ему пришли новые — отчасти прежние, юношеские — идеалы и представления: истинную, подлинную реальность Блок вновь начинает прозревать за символистскими дефинициями, в эстетических ценностях и духовном самосовершенствовании. Идеи и переживания, владевшие внутренним миром Блока в пору

написания статьи «О реалистах» и цикла «Вольные мысли», отступили на дальний план, и закономерным образом та же участь постигла «реалиста» Арцыбашева и его «вольномыслящего» героя. Убежденность в том, что творчество Арцыбашева может скрывать в себе «реальное», жизненно важное начало, сменилась разуверением в этой «реальности».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Львов-Рогачевский В.* Снова накануне // Сборник критических статей и заметок. — М., 1913. — С. 29.

² Лишь в самое последнее время прозвучали корректирующие слова о том, что «литературное наследие самого Арцыбашева не укладывается целиком в рамки «арцыбашевщины» (*Бабичева Ю. В.* Литература в годы реакции // История русской литературы: В 4 т. — Л., 1983. — Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века / Ред. К. Д. Муратова. — С. 591).

³ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. — М., Л., 1962 г., — Т. 5. — С. 115, 228. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте указанием в скобках тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами).

⁴ *Орлов Вл.* Александр Блок. Очерк творчества. — М., 1956. — С. 112.

⁵ *Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. — М., 1963. — С. 57.

⁶ *Венгров Натан.* Путь Александра Блока. — М., 1963. — С. 219.

⁷ *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981. — С. 450.

⁸ *Арцыбашев М.* Рассказы. — Спб., 1906. — Т. II — С. 283.

⁹ Ср.: «Арцыбашев начал свою деятельность в среде демократической литературы» (*Грачева А. М.* Из истории литературной борьбы начала XX в. // Вопросы русской литературы. — Львов, 1982. — Вып. 2 (40). — С. 85); Арцыбашев «в начале пути создавал реалистические зарисовки, богатые элементами бытописания и психологизации в духе Толстого, Достоевского, Чехова» (*Иезуитова Л. А.* Реалистическая литература 1890—1907 годов // История русской литературы: В 4 т. — Т. 4. — С. 262).

¹⁰ Развернутую характеристику этого периода творческой эволюции Блока см.: *Мицк З. Г.* Блок и русский символизм // Лит. наследство. — М., 1980. — Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. — Кн. I — С. 132—136.

¹¹ С № 1 за 1907 г. на задней странице обложки «Образования» печаталось объявление, что журнал издается «при редакционном участии М. Арцыбашева, Л. Клейнборта, А. Луначарского и В. Львова». «Область моего бесконтрольного ведения — художественный отдел. Критикой заведует сам Острогорский», — уточнял Арцыбашев в письме к В. Я. Брюсову от 5 сент 1907 г. (ГБЛ, ф. 386, карт. 75, ед. хр. 11).

¹² Литературная позиция журнала характеризуется в статье А. Ф. Ермакова «Образование» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917: Большевиетские и общедемократические издания. — М., 1984. — С. 83—117.

¹³ ЦГАЛИ., ф. 251, оп. 2, хр. 1.

¹⁴ ЦГАЛИ., ф. 1183, оп. 1, ед. хр. 3.

¹⁵ ГБЛ, ф. 386, карт. 75, ед. хр. 11. В № 2 «Образования» за 1907 г. было помещено стихотворение Брюсова «Век за веком». Брюсов продолжал и впоследствии печататься в «Образовании». В письме к Брюсову от 30 ноября 1907 г. Арцыбашев отмечал, что читает «Весы» «с громадным интересом», а в письме к нему же от 17 марта 1908 г. подчеркивал: «... считая «Весы» единственным культурным журналом в России, я ими интересуюсь более, чем каким-либо другим» (Там же). Аналогичным образом в письме к Д. В. Филосову от 17 ноября 1908 г. Арцыбашев расценивал «Мережковского и его

группу как единственно культурных людей среди того хулиганства, которое называется русской литературой нашего времени» (ЦГАЛИ, ф. 1183, оп. 1, ед. хр. 3).

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 25. Под этим же архивным шифром хранятся и остальные 5 писем Арцыбашева к Блоку.

¹⁷ О встречах с Блоком в квартире Кондратьева на Галерной ул. см. в воспоминаниях Я. Година «Памятные встречи» (Лит. Удмуртия. — Ижевск, 1958. — Вып. I. — С. 119). О встречах поэтов у Кондратьева см. в публикации писем А. А. Кондратьева к Блоку, подготовленной Р. Д. Тимечником (Лит. наследство. — Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. I. — С. 553, 558 — встреча Блока с Л. Андрусоню у Кондратьева 6 октября 1905 г.). Блок и Кондратьев совместно приглашали В. А. Зоргенфрея к Кондратьеву 25 октября 1906 г. (Русская литература. — 1979. — № 4. — С. 132).

¹⁸ Так, в письме к Блоку от 21 марта 1907 г. Л. Андрусон приглашал его на собрание «имеющего образоваться при консерватории литературно-музыкального кружка» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 126). В этом начинании участвовал и Я. Годин; ср. его письмо к В. В. Муйжелю (1907) с предложением прийти «на первое собрание мною организованного литературно-музыкального кружка молодых и начинающих писателей и артистов» (ИРЛИ, ф. 123, оп. 2, ед. хр. 327).

¹⁹ Ср. запись Блока (февраль — март 1907 г.): «К Муйжелю» (Блок А. Записные книжки. — М., Л., 1965. — С. 93). Блок мог видиться с Муйжелем и на «башне» Вяч. Иванова; ср. письмо Ан. Н. Чеботаревской к Муйжелю от 17 октября 1905 г. с приглашением в ближайшую среду к Иванову, где предполагалось чтение рассказа А. П. Каменского (ИРЛИ, ф. 123, оп. 2, ед. хр. 344). См. также: Письмо Блока В. Муйжелю в альбоме Ю. Л. Слезкина. Публ. С. С. Никоненко (Лит. наследство. — Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. — М., 1987. — Кн. 4. — С. 592—594).

²⁰ Письма к авторам на бланках «Журнала для всех» Арцыбашев подписывал с формулировкой «за редактора»; см., например, его письма к Л. Н. Вилькиной 1905 г. (ИРЛИ, ф. 39, ед. хр. 817) и Ю. Л. Слезкину от 19 марта 1904 г. (ЦГАЛИ, ф. 1384, оп. 4, ед. хр. 5). Осенью 1906 г. «Журнал для всех» был закрыт в административном порядке, а Миролюбов привлечен к суду; в конце 1906 г. он возобновил издание журнала под новым заглавием «Народная весть», издателем его числился Арцыбашев. «Народная весть» также была сразу приостановлена (см. вступительную статью К. Д. Муратовой к письмам Л. Н. Андреева В. С. Миролюбову в кн.: Литературный архив. — М., Л., 1960. — Вып. 5. — С. 70—71). После этого Арцыбашев вошел в редакцию «Образования».

²¹ На авторизованном списке стихотворения в своей рабочей тетради рядом с вписанным позднее заглавием «На пути» Блок указал: «(заглавие придумано г. Арцыбашевым)» (ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 5, л. 48). О своем намерении предложить «Образованию» стихотворение «Над черной сылокотью дороги...» Блок сообщил Брюсову 24 февраля 1907 г. (Лит. наследство. — Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. I. — С. 501).

²² См. дневниковую запись К. И. Чуковского от 12 авг. 1921 г. (Лит. наследство. — Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. 2. — М., 1981. — С. 257).

²³ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 336, л. 46. Попутно отметим, что Блок, определенно, был внимательным читателем «Образования». В статьях Блока 1907 г. характеризуются материалы, печатавшиеся в журнале (V, 111—113, 220); кроме того, заслуживает упоминания, например, стихотворение Я. Година «Песня под гармонику», появившееся в «Образовании» (1907. — № 6. — Отд. I. — С. 111—112): его образы и мотивы могли найти отражение в стихотворении Блока «Гармоника, гармоника!...» (9 нояб. 1907 г.) из цикла «Заклятие огнем и мраком»; ср.:

Ой ли вечер и гармоника и пляс!
Ветви клонятся под ветром заревым.
Парни гикают. Горит румяный час.
Свист и топот над раздольем полевым.

Ой ли девушки с огнем веселых глаз!

Выйди, милая, плечами поводя...
Ты пристукни крутобоким каблучком,
Круг веселый в плавной пляске обходя
Под гармонику весенним вечерком...

²⁴ Максимович А. М. Горький и Д. Я. Айзман // М. Гсркий: Материалы и исследования. — М., Л., 1936. — Т. II. — С. 315. Текст исправлен по рукописи (ИРЛИ, ф. 520, ед. хр. 49).

²⁵ ИРЛИ, ф. 520, ед. хр. 49.

²⁶ 19 февраля 1908 г. Арцыбашев писал Айзмани: ««Образование», благодаря моему редакторству, является тесно связанным с «Жизнью». Все, что в «Жизни» по недостатку места не может устроиться, переходит в «Образование». Сотрудники все одни и те же <...>» (Там же). Ср. письмо Арцыбашева к Брюсову от 30 ноября 1907 г.: «Горючее спасибо за стихи. Пользуясь Вашим позволением выбирать по своему вкусу, я пушу в «Жизнь» «Весеннюю песню девушек» и «Уличную», «Август» и «Самоубийцу» в «Образование»» (ГБЛ, ф. 386, карт. 75, ед. хр. 11).

²⁷ Лит. наследство. — М., 1978. — Т. 89: Александр Блок. Письма к жене. — С. 206. Л. Д. Блок приветствовала это намерение; 5 июля она отвечала Блоку: «Как хорошо, что ты в «Знании»; надо только первый раз там что-нибудь важное для тебя напечатать. Хочу очень знать твои новые стихи; хорошо как, если они годятся!» (Там же, с. 208).

²⁸ См. письмо Андреева к Горькому от 22 июля 1907 г. и ответное письмо Горького (Лит. наследство. — М., 1965. — Т. 72: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. — С. 284, 287—288). Подробнее о несостоявшейся публикации Блока в «Знании» см.: Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллин, 1984. — С. 228—229, 305—307.

²⁹ Письма Александра Блока к родным. — Л., 1927. [Т. 1]. — С. 178, 180.

³⁰ Видимо, ориентировочная сумма гонорара, следующего за «Вольные мысли» (или за часть цикла) в случае их помещения в «Жизни».

³¹ Видимо, при переговорах Арцыбашева и Блока возникла идея издать «Вольные мысли» отдельной небольшой книжкой или отложить их до следующего сборника «Жизни». Иначе трудно объяснить, почему Арцыбашев огорчивал причины, по которым он не решался оставить у себя отвергнутую рукопись. Среди писем Арцыбашева к Айзмани сохранился печатный анонс издательства «Жизнь», в котором к перечню «предполагаемых к изданию» позиций от руки добавлено, среди прочих: «А. Блок. Стихи» (ИРЛИ, ф. 520, ед. хр. 49). Однако никакого реального хода это намерение, насколько известно, не получило.

³² ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 219.

³³ Письмо к Д. Я. Айзмани от 28 дек. 1907 г. (ИРЛИ, ф. 520, ед. хр. 49).

³⁴ Так, в январе 1908 г. конфликт между Арцыбашевым и Кедровым относительно условий издания произведений Арцыбашева едва не был доведен до третейского суда; см. письма Арцыбашева к Н. Ф. Олигеру от 18 янв. 1908 г. (ЦГАЛИ, ф. 360, оп. 1, ед. хр. 37) и к В. В. Муйжело от 21 янв. 1908 г. (ЦГАЛИ, ф. 328, оп. 1, ед. хр. 18).

³⁵ Стихотворение, перенесенное из «Жизни» в «Образование», идентификация не поддается: в ближайших после этого №№ 2—3 журнала за 1908 г. было опубликовано четыре стихотворения Блока.

³⁶ Сборник художественной литературы «Жизнь». — СПб., 1908. — С. 355.

³⁷ Н. Венгров полагает, что Арцыбашев в своем письме под «добрым

словом о Санине» подразумевает печатные высказывания Блока. Однако статья «О реалистах», в которой мимоходом упоминается «Санин» (без какой-либо оценочной характеристики), была опубликована в майском номере «Золотого руна» за 1907 г., т. е. за несколько месяцев до письма Арцыбашева, а статья «Литературные итоги 1907 года» ему не могла к тому времени быть известна, так как появилась в ноябрьско-декабрьском номере того же журнала (1907, №11—12; номера «Золотого руна» тогда запаздывали выходом в свет). Н. Венгров при этом недоумевает словам благодарности Арцыбашева Блоку, поскольку сам он, явно выдавая желаемое за действительное, убежден, что поэт «со всей резкостью <...> выступил против пошлости и цинизма «Санина»» (*Венгров Натан. Путь Александра Блока.* — С. 219).

³⁸ Письмо к К. П. Пятницкому от 28 или 29 сент. 1908 г. (*Горький М. Собр. соч.*: В 30 т. — М., 1955. — Т. 29. — С. 77).

³⁹ *Арцыбашев М. Санин.* — Спб., 1908. — С. 176. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера страницы.

⁴⁰ Д. Д. Благой в статье «Александр Блок и Аполлон Григорьев» (1927) считает, что заглавие «Вольные мысли» могло восходить к строкам из стихотворения А. Григорьева «Ответ». См.: *Благой Д. От Кантемира до наших дней.* — 2-е изд. — М., 1979. — Т. 1. — С. 513.

⁴¹ «Санин» был опубликован в №№ 1—5 и № 9 «Современного мира» за 1907 г. Ко времени создания «Вольных мыслей» в №№ 1—5 появились первые 35 глав романа; заключительные главы XXXVI—XLVII — в № 9. Перевод в публикации был вызван тем, что в мае 1907 г. у Арцыбашева в Ялте, где он тогда жил, был произведен обыск и изъята рукопись «Санина» (см. письмо Арцыбашева к А. Р. Крандиевской от 10 мая 1907 г. — ЦГАЛИ; ф. 251, оп. 2, ед. хр. 1). «Окончание романа не дано мною самим во-первых потому, что рукопись забрала ялтинская жандармерия, а во-вторых благодаря болезни жены, которая едва не умерла», — сообщал Арцыбашев В. В. Муйжельно в середине июля 1907 г. (ЦГАЛИ, ф. 328, оп. 1, ед. хр. 18). Хотя вчерне «Санин», по свидетельству самого автора, был написан за несколько лет до опубликования, окончательное оформление текста осуществлялось по мере его печатания в журнале. «Вы, может быть, знаете, — писал в 1907 г. Арцыбашев Н. А. Крашенинникову, — что в «Современном мире» печатается мой роман, но Вы не знаете, конечно, что он еще не написан и каждый месяц я должен дать 3 печат(ных) листа» (ГБЛ, ф. 452, карт. 1, ед. хр. 5).

⁴² «Арцыбашевские» мотивы в «Вольных мыслях» отметил Б. Соловьев, трактовавший их как свидетельство специфического понимания Блоком свободы «как «свободы» ничем не контролируемых инстинктов, прихотей, влечений» (*Соловьев Борис. Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока.* — 3-е изд. — М., 1971. — С. 314).

⁴³ В XXXIX-й главе романа, неизвестной Блоку при написании «Вольных мыслей», — параллель со стихотворением «На озере» еще более явная: «На широком месте реки <...> Санин бросил весла, вскочил во весь рост и изо всех сил громко и радостно закричал. Лес и туман ожили и ответили ему таким же долгим, радостным замирающим криком» (с. 308).

⁴⁴ Ср. интерпретацию «Вольных мыслей» в кн.: *Мицц З. Г. Лирика Александра Блока.* — Тарту, 1969. — Вып. 2. — С. 100—116.

⁴⁵ О том, что в стихотворении «В дюнах» сказалось стремление Блока писать «под Гамсуна», писал еще В. Львов-Рогачевский в статье «Лирика современной души» (Современный мир. — 1910. — № 8. — Отд. II. — С. 23) — подразумевались прежде всего аналогии с романом «Пан», живописующим красоту северной природы и единение с нею героя. В образе героини стихотворения, по замечанию современного исследователя, «неожиданно возникает гамсуновский диковатый дух лесов и полей» (*Горелов Анаст. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок.* — 2-е изд. — Л., 1973. — С. 233).

⁴⁶ Этот фрагмент в окончательную редакцию текста стихотворения не

вошел, был изъят Блоком при подготовке второго издания трехтомного собрания «Стихотворений» (1916).

⁴⁷ П. П. Громов, отмечая эту особенность стихотворения, указывает на зависимость Блока «от модернистского литературного ширпотреба», никак, однако, не конкретизируя свое наблюдение (*Громов П. А. Блок, его предшественники и современники*. — М.; Л., 1966. — С. 262).

⁴⁸ *Арцыбашев М. Рассказы*. — Т. II. — С. 114.

⁴⁹ Там же. — С. 242, 246.

⁵⁰ *Арцыбашев М. Рассказы*. — М., 1908. — Т. IV. — С. 157.

⁵¹ Ср. шуточный экспромт Блока «Жена моя, и ты угасла...» (1907):

Смотрю печально из-за прясла
Звериным взором на тебя.

(II, 362).

Лейтенант Глан, герой «Пана» Гамсуна, также обладал «зверным взглядом»: «Когда он смотрел на кого-нибудь своим горячим звериным взглядом, совершенно ясно чувствовали его могущество <...>» (*Гамсун Кнут. Пан / Пер. с норв. С. А. Полякова*. — М.: Скорпион, 1901. — С. 234).

⁵² 27 мая 1908 г. Арцыбашев писал Айзману: ««Жизнь» нашу постигло несчастье: все арестованы, склад закрыт и дело, очевидно, погибло, т(ак) к(ак) взведено обвинение на содержание главного склада центр(альным) коми(тетом) с(оциал)-д(емократов)» (ИРЛИ, ф. 520, ед. хр. 49). См. также: *Кедров М. С. Издательство «Зерно» в Петербурге (1906—1908) // Красная летопись*. — 1933. — № 3—4. — С. 162—183.

⁵³ *Блок А. Записные книжки*. — С. 115.

О ДВУХ РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ У БЛОКА

И. Г. Ямпольский

Проблема «Блок и Гоголь» подробно исследована в работах И. Т. Крука (Русская литература. — 1961. — № 1) и З. Г. Минц (Блоковский сборник. — Тарту, 1972. — Т. II). В них охарактеризовано блоковское восприятие Гоголя в его эволюции, отмечены мотивы и образы его творчества, отразившиеся в стихах и статьях Блока, указаны многочисленные цитаты и реминисценции из Гоголя.

К тому богатому материалу, который уже известен, следует прибавить еще один факт, кажется, оставшийся незамеченным.

Речь идет о строках из «Скифов» Блока:

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит! —

обращенных к Западной Европе, к «старому миру», враждебному русской революции.

Эти строки вызывают в памяти слова из речи Тараса Бульбы к козакам:

«... так любить, как русская душа, — любить не то, чтобы умом или чем другим, а всем, чем дал бог, что ни есть в тебе <...> Нет, так любить никто не может!»¹.

После Октябрьской революции, пишет З. Г. Минц, Блок обращается к Гоголю «Миргорода», «находит у него прославление того безграничного размаха, того духовного максимализма, смелости, которые для него, как и для Гоголя, — основа национально-русского <...> мироощущения» (с. 200). З. Г. Минц усматривает некую переключку с героинкой «Тараса Бульбы» в поэме «Двенадцать». В этой связи указанный выше факт приобретает особое значение, тем более, что и вся речь Тараса Бульбы — не только процитированные слова, весьма вероятно, отразилась в «Скифах».

Всем памятливы строки из «Двенадцати» Блока:

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Задолго до Блока слово «злоба» (а также «злость», «озлоблен»), примерно в том же значении — злоба по отношению ко всяким проявлениям социальной несправедливости, социального угнетения и т. п., не раз встречается в стихах Некрасова:

И что злоба во мне и сильна и дика (I, 42)².
Наполнив грудь мою и злобой и хандрой (I, 45).
Только угрюм и озлоблен я был (I, 63).
В душе озлобленной, но любящей и нежной (I, 100).
В которых так много и злобы и боли (II, 121).
Злоба, безумье, любовь (II, 153).

Иногда «злоба» сопровождается эпитетом:

Сгораешь злобой тайной (I, 14)
Погасла и спасительная злоба (I, 68)
Кипящей злобою безгласной (I, 156)

В одном из стихотворений И. С Тургенева середины 1840-х годов («Исповедь») мы обнаруживаем «злобу дельную» — опять-таки приблизительно в том же смысле³.

Но у Некрасова нигде нет «святой злобы». Она встречается, однако, в стихотворении поэта некрасовской школы, известного переводчика Беранже Василия Курочкина. Стихотворение называется «Раздумье». Вот его начало:

Зол я впервые сегодня вполне;
Зол — оттого что нет злости во мне.
Нет этой злости, которая смело
Прямо из сердца срывается в дело.
Нету ее — ненавистницы фраз,
Злобы святой, возвышающей нас.

И дальше эта святая злоба противопоставляется «жалкой, мелкой злобе», с которой можно прожить до старости «без особенных бед» и умереть от скуки⁴.

Неизвестно, читал ли Блок Курочкина, запомнилась ли ему «святая злоба» (мог заинтересоваться им как переводчиком Беранже) и всплыла ли через много лет в его сознании, или мы имеем дело с простым совпадением. Но в любом случае этот факт представляет известный интерес.

Следует, впрочем, отметить, что сочетание «святая злоба», правда, не совсем с тем смысловым оттенком («... отчего Гейне

сделался представителем лирической поэзии в Германии, как не от того, что в нем есть, говоря вашим красноречивым слогом, святая злоба, попросту — спирт, злой ум и талант?») обнаружено мной в очерке И. А. Гончарова «Литературный вечер»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — 1937. — Т. 2, — С. 133.

² И здесь и дальше цитирую по изданию: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — Л., 1981.

³ Тургенев И. С. Стихотворения и поэмы. — Л., 1970. — С. 106.

⁴ Курочкин Василий. Собр. стихотворений. — Спб., 1869. — Т. 2. — С. 91.

⁵ Гончаров И. А. Собр. соч. — М., 1954. — Т. 7. — С. 154

К ВОПРОСУ ОБ ОТЗВУКАХ В ПОЭМЕ «ДВЕНАДЦАТЬ» ТВОРЧЕСТВА БЛОКА ПЕРИОДА ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

М. В. Безродный

«Если рассматривать мое творчество как спираль, — говорил Блок в 1920 г., — то «Двенадцать» будут на верхнем витке, соответствующем нижнему витку, где «Снежная маска»»¹.

В цикле «Снежная маска» (1906—1907), в свою очередь, допустимо и продуктивно выделять образно-мотивные комплексы, соответствующие двум лирическим драмам 1906 г. — «Балаганчику» (ср. подцикл «Маски») и «Незнакомке» (ср. подцикл «Снега»). Отголоски цикла в целом и «Балаганчика» в поэме «Двенадцать» уже обсуждались исследователями². В настоящих заметках предлагается сопоставление поэмы с «Незнакомкой».

Общие основания для этого достаточно очевидны. Оба произведения принадлежат т. н. «петербургскому тексту начала века»; в смысле *couleur locale et temporelle* это наиболее «русские» и «злободневные» из крупных сочинений Блока³; по показаниям мемуаристов и предположениям исследователей, в обоих текстах запечатлено одно и то же место города — северная окраина Петроградской стороны. Бросается в глаза и сходство природоописаний в ремарках (применительно к тексту поэмы речь идет, разумеется, об «условных ремарках»):

В воздухе *порхает* и звездится *снег*... Гуляет ветер. *Порхает снег*...

Закрутился голубоватый *снежный столб*... *Снег* воронкой *завился*,
Снег столбушкой поднялся...

Совпадения менее общие и одновременно более обязательные обнаруживаются при обращении к уровню *dramatis personae* обоих текстов.

Один из героев 1-го акта «Незнакомки» — семинарист — вспоминает в кругу собутыльников о некоей танцовщице, пора-

звившей его воображение; «И танцевала она, милый друг ты мой, скажу я тебе, как небесное создание <...> Так бы вот взял ее и унес от нескромных взоров, и на улице плясала бы она передо мной <...> Танцевала она, как небесный, скажу вам, ангел, а вы, черти и разбойники, не стоите ее мизинца <...> И никто ее так не полюбит, как я. И будем мы на белом снегу свою грустную жизнь доживать. Она — плясать, а я — на шарманке играть». Сходно звучат в поэме «ламентации» красногвардейца Петрухи: «— Ох, товарищи, родные, Эту девку я любил...» (на фоне темы «пляшущей» Катьки: «Эх, эх, попляши!»). В драме над семинаристом «визгливо хохочут» приятели; его двойника в 3-м акте обрывают презрительной репликой: «Мечтатель! завел машину» (ср. мотив шарманки в мечтаниях семинариста)⁴. Точно так же одергивают Петруху его несентиментальные «товарищи»: «— Ишь, стервец, завел шарманку, / Что ты, Петька, баба что ль?» Безвольный семинарист уступает собутыльникам: «Эх, милые други, в семинарии не учась, скажу я вам, вы нежных чувств не понимаете. А впрочем, еще бы пивца <...> А впрочем, выпьем <...> И все-таки я очень вас люблю и высоко ставлю. Кто из одной бутылки не пивал, тот и дружбы не видал». Аналогично ведет себя герой «Двенадцати»: «И Петруха замедляет / Торопливые шаги... / Он головку вскидывает, / Он опять повеселел... / Эх, эх! Позабавится на грех!» (далее тема «позабавиться» конкретизируется: «Отмыкайте погреба — Гуляет нынче голытьба!»).

Как видим, чувствительный семинарист, тоскующий о «ней», и его «милые други» довольно точно повторились в фигурах «бессознательного» Петьки, вспоминающего возлюбленную, и его суровых соратников. Интересно, что первоначально (как следует из черного автографа «Двенадцати»⁵) Блок предполагал назвать своего героя не Петрухой, а Васькой (Васей, Васинькой), т. е. так же, как зовут семинариста в «Незнакомке». Звуковая парность имен «соперников» в набросках к поэме (Васька и Ванька) уже была использована Блоком прежде — и тоже в «Незнакомке» (2-й акт):

Эй, Ванька, дай ему шелчка!

Эй, Васька, дай ему толчка!

(Это место, кстати сказать, сопоставимо — в формальном и семантическом отношении — со сценой «революционного насилия» в поэме:

Стой, стой! Андрюха, помогай!

Петруха, сзади забегай!..) ⁶.

Сходно рисуется поведение персонажей из 3-го акта пьесы (посетителей буржуазно-интеллигентской гостиной) и тех героев

«Двенадцати», которые символизируют «старый мир». Ср., например, образ гостя в тысячной шубе («И холодно же, доложу я вам! В шубе — и то замерз») и «буржуя на перекрестке»; даму, которая подсаживается к хозяйке гостиной и «шепотом рассказывает» ей «что-то пикантное» — и сценку: «Вот барыня в каракуле / К другой подвернулась...»; возможная параллель также: поэт в «Незнакомке» и писатель-«вития» в поэме (последний, вероятно, ассоциировался у автора еще и с другим героем пьесы — «господином в котелке»; в черновике «вития» вводится строчками: «А это кто? Длинные волосы, Котелок...»).

Таким образом, если для драмы социологическая антитеза — низы (мир кабачка) и верхи (мир гостиной) — оказывается несостоятельной (ее снимают оппозиции более значимые: «мечтатели — пошляки» и «хаос — космос»), то в «Двенадцати» это противопоставление репродуцируется, оживая в фигурах «буржуев» и «голытьбы». Однако и те и другие рисуются в поэме приемами, найденными еще Блоком — драматургом, свидетелем первой русской революции⁷.

Представляется, что рассмотренные примеры не дают повода к разговору об автоцитировании, т. е. реализации сознательной установки автора на переключку нескольких его текстов. Намечая контуры содержательной интерпретации наблюдаемого явления, следует, по-видимому, говорить о его близости к фольклорной формуле и к литературной топике (если, разумеется, отвлечься от различий в эстетическом статусе этих категорий), а в отдаленной перспективе изучения уже не столько поэтики, сколько психологии творчества Блока — об инвариантах его поэтического мира как отражении «подсознательного субстрата творческой индивидуальности»⁸.

В аспекте эволюции поэтики Блока пьесе «Незнакомка» и некоторые другие произведения 1904—1907 гг. можно трактовать как своего рода итог, подведенный предшествующему творчеству, символика которого теперь воспринимается автором отстраненно (отсюда автоцитация как пародирование собственных *loci communes*). Вследствие «осознания» поэтической системой своей competence, т. е. наличных и возможных состояний, многие ее элементы (сюжетные ситуации, функции персонажей, приемы развертывания и совмещения метафорических рядов и т. п.) клишируются, переходят в разряд «готового материала», подлежащего автоматическому воспроизведению в будущих текстах. (Идеологически это санкционируется популярными у символистов концепциями анамнесиса и «вечного возвращения».)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Блоковский сборник. — Тарту, 1964. — [Вып. I.]. — С. 487.

² См., например: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 53—63; Slav. Hier. — 1977. — Vol. I. — P. 109—131; Блоковский сборник. — Тарту, 1981. — [Вып.] 4. — С. 7—26; Там же. — 1985. — [Вып.] 6. — 19—28.

³ Так, в пьесе воспроизводятся споры по поводу гастролей Айседоры Дункан в России (см.: Блоковский сборник. — Тарту, 1985. — [Вып. 5.] — С. 46—58).

⁴ Фразеологизм 'завести (закрутить) шарманку' здесь синонимичен выражению 'завести машину'. Ср. аналогичное употребление у Куприна: «— Тур-ру-ру, ти-лю-лю, — запел фальшиво Жмакин и завертел рукой, подражая шарманщику. — Завели машину» (Болото. — 1902).

⁵ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 135, л. 12, 16.

⁶ Любопытно, что и имя героини «Двенадцати» также появляется еще в «Незнакомке»: в 1-м акте посетители кабачка читают в юмористическом журнале о Катеньке, которой «женишка пора подарить».

⁷ Уже в другой связи следует указать также на лексико-семантическую и композиционную переключку стихов о сошествии Богородицы (3-й акт драмы) с финалом «Двенадцати»:

Уже сбежали с крыш снега

.....

Ее блеснули жемчуга.

И от иконы в нежных розах

Медлительно сошла Она...

Нежной поступью надвьюжной,

Снежной россыпью жемчужной,

В белом венчике из роз

Впереди — Исус Христос.

Возможно, что сопоставления по этой линии приведут к ответу на не ясный до сих пор вопрос о том, почему автору поэмы Христос представлялся «женственным призраком».

⁸ См. Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1979. — Вып. 467. — С. 6. Здесь же см. об отличии автоцитации от «тематической общности».

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЗМА В ЦИКЛЕ ВЯЧ. ИВАНОВА «ГОДИНА ГНЕВА»

С. Н. Доценко

Цикл В. Иванова «Година гнева», посвященный событиям русско-японской войны и революции 1905 года, уже становился предметом специального исследования в работе И. Корецкой¹. Основное внимание в статье было уделено отношению Иванова к революции и отражению в цикле политических и эстетических установок одного из крупнейших представителей русского символизма, связи цикла с непосредственным контекстом идеологического и литературного порядка, интерпретации наиболее важных стихотворений. Все это помогает многое понять как в политической позиции В. Иванова в период 1904—1906 гг., так и в логике художественного осмысления событий и проблем эпохи войны и революции.

В то же время факт обращения В. Иванова к политической современности, к самым острым проблемам современной русской истории заставляет более пристально рассмотреть не только причины, но и сам характер такого обращения.

Включение в поэтический мир Иванова исторических проблем ставит проблему историзма В. Иванова. Отношение к истории — это не просто сумма мнений «по поводу», а исключительно значимый признак художественного мира автора. Постановка такой проблемы закономерна и необходима не только тогда, когда «историзм» отчетливо осознается и декларируется самим автором, но и тогда, когда авторское отношение к истории и проблеме историзма не дается эксплицитно или вообще признается нерелевантным (своеобразный субъективный «антиисторизм»). В последнем случае решение вышеупомянутой проблемы может принести интересные результаты.

Исследуя проблему «Историзм В. Иванова в цикле «Година гнева», следует выделить два аспекта: 1) изучение конкретных взглядов Иванова на исторические события, попыток интерпретации им истории России и современности; 2) изучение понимания Ивановым механизма истории, причин и закономер-

ностей исторического процесса в целом. Второй аспект едва ли не более важен, поскольку понимание механизма истории скажется и на понимании причин и смысла конкретных исторических событий.

В самом общем виде ответ на вопрос о сущности истории дает первое стихотворение цикла — «Зарева» (первоначально — «Северные музы», конец 1904). Иванов прибегает к традиционному образу музы истории Клио, которая «чертит, склонившись, при заревах дальних / Сталью холодной на медях скрижальных / Повесть годин»².

Возникает тема «начертанной» истории. Причем история пишется не на земле в ходе спонтанного развития, а музой истории, которая олицетворяет внутреннюю объективную необходимость. Признание такой необходимости придает истории характер предопределенности, «предначертанности». Всякое историческое событие — реализация, воплощение изначально заданной идеи в «эмпирической наличности»: «Становится то, что есть; раскрывая потенциальное бытие в эмпирической наличности, мы раскрываем вместе бытие идеи, долженствующей осуществиться в воплощении»³. В этом контексте характерно замечание Иванова по поводу событий войны 1904—1905 гг.: «Мировые события не замедлили надвинуться за тенью их: ибо, как говорит Моммзен, они бросают вперед свои тени, идя на землю»⁴. Т. е. события не рождаются на земле из деяний людей, а «сходят» на землю в своей законченной сущности. Существование идеи подразумевает видимое воплощение ее в действительности и абсолютное ее бытие в мире, трансцендентном миру действительности, т. е. в мире сущностей. Поэтому, рассуждая о реальных, видимых явлениях и событиях истории, Иванов всегда будет иметь в виду иной план, иную реальность. В письме В. Брюсову от 24 октября 1905 г., обсуждая манифест 17 октября и его возможные последствия для судьбы России, он добавит: «Не забывай, впрочем, что я рассуждаю в плане политическом, т. е. в плане относительных масштабов. Есть иной план — духа и пророчества, абсолютных мер и конечных идеалов»⁵. План «духа и пророчества» для Иванова — «духовная летопись событий»⁶, а не политическая. Основная цель поэта — отобразить не столько видимую последовательность событий, сколько ее сокровенный внутренний смысл, расшифровать «астральную явь»⁷. Чтение истории, ее интерпретация — вычисление времен и сроков «по звездам». Звезды оказываются знаками, символами трансцендентного смысла событий. Прочитать историю, вычислить ее может муза астрономии Урания: «Да ты, звездочетов начальница, / **Сроки судьбин / В зимних созвездьях читаешь, Урания**» (38). В конечном счете звезды и управляют событиями и историей: «Чредой уставленной созвездья / На землю сводят меч и мир» (Астролог. — 1905. — № 41. — 6 июня)⁸.

В стихотворении «Цусима» (18 мая 1905), написанном в связи с поражением русского флота, Россия сравнивается с кораблем, которым неспособно управлять правительство: истинным «кормчим» оказываются звезды, которые управляют странами, народами, событиями: «В руке твоих вождей сокрушены кормила: / Се, в небе кормчие ведут тебя цари» (40). «Кормчие цари» — вечные звезды, не подвластные времени и истории (ср. название сборника стихов В. Иванова: «Кормчие звезды»). Такое понимание роли звезд в судьбах государств и народов заставляет Иванова обращать пристальное внимание на случаи совпадения чисел, дат, событий. Закономерно возникает образ астролога, способного «вычислить» смысл настоящего и будущего по звездам. Такой метод проникновения в историю мы видим в стихотворении «Под знаком Рыб». Смысл его, на первый взгляд, неясен, и довольно сложно связать образ «росток святого древа» с рескриптом на имя министра внутренних дел об учреждении совещания по разработке проекта о созыве народных представителей (для Иванова — первый «росток» свободы). Но дата написания стихотворения, как и его первоначальное название (18 февраля, 1905), подтверждает это (18 февраля — день опубликования рескрипта). В связи с этим легко прочитывается следующий мотив: «Пророс росток святого древа / На звездный зов заветных Рыб» (39). Чтобы понять, о каком «зове» идет речь, достаточно вспомнить, что Рыбы — зодиакальное созвездие, в котором находится Солнце в промежутке между 19 февраля и 20 марта. Именно 19 февраля 1861 г. Александр II подписал манифест об освобождении крестьян. Для Иванова совпадение этих дат не случайно: оно — свидетельство символической связи между событиями, разделенными во времени, но близкими по придаваемому им значению⁹.

Тема предсказания будущего становится актуальной для Иванова с самого начала 1905 г. В шутовском стихотворном послании В. Брюсову он описывает «час новогодних суеверий» с обычными гаданиями (во время встречи нового 1905 г. в Жене-ве), которые должны помочь предсказать будущее России:

Тогда, быть может, твой Агриппа
 Вещал бы нам, что в новый год
 Сужден России дар свобод...
 Иль, вспомнив воскового Блока,
 Мы б заклинали волю рока,
 Плеская восковой расплав, —
 И в миске флот российских слав
 Пред нами плавал бы, победный...¹⁰

Образ Агриппы Неттесгеймского — мага, алхимика, астролога, мистика, способного открыть «судьбы Земли», — актуализирует мотивы мистического и астрологического порядка, мотивы предсказания будущего. Не случайно в том же послании упоминается имя шведского мистика Сведенборга как знак определенной атмосферы мистического переживания. Правда, Иванов имеет в виду В. Ф. Эрна, в то время студента Московского университета, встречавшего с семьей Иванова Новый год в Женеве. Его шведская по происхождению фамилия и позволила Иванову вспомнить знаменитого шведского мистика и теософа.

А здесь **потусторонним снам**
Я предаюсь в объятьях **шведа**
Не знаю, будет ли победа;
И делит юный Сведенборг
Мой поэтический восторг...¹¹

В послании Иванова есть и вполне традиционные мотивы святочных гаданий на растопленный воск («Плеская **восковой расплав**»), на блюде («**И в миске флот российских слав/Пред нами плавал бы, победный**»), отгадывания мистических снов и вызывания духов («Быть может, Мировольский бледный/**Прислал бы духа в гости к нам...**»)¹². Мистическим образом Иванов склонен истолковывать и самое фамилию В. Эрна: «По-шведски его фамилия (Oehrn) значит, как он говорит: «орел», отношу **вопит омен** к русским победам в этом году»¹³. Видеть в мелких частностях знаки великих грядущих событий — характерная черта мышления В. Иванова.

Для исторической концепции Иванова характерна и такая черта, как универсальность. Каждое локальное событие приобретает в глазах его значение мирового, вселенского. От судьбы России зависят судьбы всего человечества. Именно так он ставит вопрос в статье «О русской идее»: «Мистики Востока и Запада согласны в том, что именно в настоящее время славянству, и в частности России, передан некий светоч; вознесет ли его наш народ или выронит, — **вопрос мировых судеб**. Горе, если выронит, не для него одного, но и для **всех; благо для всего мира**, если вознесет. **Мы переживаем за человечество — человечество переживает в нас великий кризис**»¹⁴. История для Иванова — мировая трагедия, в которой каждому народу отведена определенная роль: России (Европе, Западу) — роль жертвы испытания и последующего возмездия, Японии (Азии, Востоку) — роль орудия этого возмездия: «Началась наша первая пуническая война с желтой Азией. Война — пробный камень народного самосознания и **искус духа**; не столько **испытание** внешней мощи и внешней культуры, сколько внутренней энергии самоутверждающихся потенций соборной личности. **Желтая**

Азия подвиглась исполнить уготованную ей задачу, — задачу испытать дух Европы: жив ли и действителен ли в ней Христос?»¹⁵.

Та же мысль отразилась в стихотворении «Мечь мечная» (май 1904):

Русь! На тебя дух мести мечной
Восстал — и первенцев сразил,
И скорой казнию конечной
Тебе, дрожащей, угрозил —

За то, что ты стоишь, немея
У перепутного креста,
Ни Зверя скиптр подъять не смея
Ни иго легкое Христа (38).

Причина исторического возмездия — в утверждении Россией (и Европой) индивидуалистических начал, распаде религиозного сознания, неприятии мира и, как следствие, неприятии бога¹⁶. Источник такого взгляда Иванова на смысл происходящего — идеи Вл. Соловьева о грядущем нашествии племен Востока на Россию, отразившиеся в стихотворении «Панмонголизм». По мысли последнего, именно Восток, «желтая Азия» станет орудием возмездия для России, которая отреклась от Христа. России суждено претерпеть судьбу «второго Рима» — Византии, также забывшей «завет любви»:

Тогда он поднял от Востока
Народ безвестный и чужой,
И под орудьем тяжким рока
Во прах склонился Рим второй¹⁷.

История повторяется: Россия не смеет взять на себя «иго легкое Христа»¹⁸, за что ей грозит возмездие, пророчески предсказанное Вл. Соловьевым:

Пусть так! **Орудий божьей кары**
Запас еще не истощен.
Готовит новые удары
Рой пробудившихся племен¹⁹.

«Мечь мечная» отсылает и к другому стихотворению Соловьева — «Ех oriente lux» (1890), в котором выражена мысль о необходимости для России сделать выбор между Востоком Ксеркса и Востоком Христа:

О Русь! В предвиденьи высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким ты хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?²⁰

Очевидной реминисценцией стихотворения Соловьева у Иванова является и композиция (вокатив «Русь!»), и размер (Я4). «Иго легкое Христа» противопоставлено деспотии Ксеркса. Правда, у Иванова Ксеркс как символ Востока заменен апокалиптическим образом Зверя (с сохранением важного мотива «царя»: «скиптр Зверя» — у Иванова, «царь Ирана» Ксеркс — у Соловьева)²¹. Появление образов Апокалипсиса в цикле не случайно. Отчасти они навеяны эсхатологической поэзией Соловьева, который воспринимался символистами как пророк мировых катаклизмов, находящих аналог в Апокалипсисе. Об этом пишет современник Иванова: «Движение крайнего, монгольского Востока, которое Вл. Соловьев называл *панмонголизмом*, было для него предвестием судьбины Божьей, указующим на апокалиптические судьбы человечества»²². Кроме того, Апокалипсис вообще был излюбленным источником тем, образов, сюжетов поэзии символистов. Что касается Иванова, то, по замечанию Л. Шестова, «в его глазах все св. Писание преломляется в лучах Апокалипсиса: мирозерцание В. Иванова хочет быть апокалиптическим»²³. Уже заглавие цикла вызывает библейские ассоциации. «Година гнева» — явная реминисценция из Апокалипсиса: «ибо пришел **великий день гнева** Его, и кто может устоять?» (VI, 17). Слово «гнев» имеет совершенно точное значение: «гнев Божий» (ср.: «И пришел **гнев Твой** и время судить мертвых» (XI, 18). В этом смысле употребляет его и Иванов («небесный гнев» в «Астрологе»). Тема «божьего гнева» связана с такими важными мотивами цикла, как **искушение** и **испытание** России (ср. в Апокалипсисе: «и я сохранию тебя от **години искушения**, которая придет на всю вселенную, чтобы испытать живущих на земле» (III, 10)).

К Апокалипсису восходит и центральная для всего цикла тема возмездия: «Се, гряду скоро, и **возмездие Мое со Мною**, чтобы воздать каждому по делам его» (XXII, 12). Она отразится в стихотворении «Астролог»: «Бьет **час великого Возмездья!**» (41). С темой возмездия связан и другой мотив — мотив весов: «**Весы** нагнетены, и **чаша зол** полна» (41). В другом стихотворении («Весы», 1904) образ имеет два значения — это символ апокалиптического возмездия и созвездие Зодиака:

И не вотще горит, в венце ночной красы,
Над севом озней **созвездье**,
Что дух, знаменовав **всемирное Возмездье**,
Нарек таинственно: **Весы**²⁴.

Интересна трансформация темы возмездия в цикле. Если в первых стихотворениях возмездие олицетворяется силами Востока, то в последних акценты несколько смещены: дух Антихриста рождается внутри России и олицетворен правительственным

террором, казнями и погромами. Нараставший террор воспринимался Ивановым как знамение власти Сатаны над Россией. Уже в «Астрологе» этот мотив подчеркнут реминисценцией из Апокалипсиса:

Дохнет Неистовство из бездны темных сил
Туманом ужаса, и помутится разум,
И вы воспрянете, все обезумев разом,
На свежих рывинах могил (41).

«Бездна темных сил» отсылает к тексту XX гл. Апокалипсиса, в которой говорится о бездне, в которую был заключен Сатана: «Он взял дракона, змия древнего, который есть дьявол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну» (2—3). То, что речь идет именно о Сатане, подтверждает более поздняя автореминисценция в «Повести о Светомире царевиче». В ней говорится о грядущей године Гнева, в которую «поднимется с востока **солнца Дракон пресильный**»²⁵. Описывая гибель и разрушение, предстоящие России, Иванов будет использовать мотивы «Астролога»: «Много искушений, испытаний на пути народа твоего, и не со всеми умеет он справиться. Обидится брат на брата, и начнется смертоносное мщение. Ни жалости, ни пощады. Победа не замирит сердца. Победившие друг друга борят, изничтожают. **Дохнул Сатана неистовством из бездны. Помутился разум. Возжаждали люди захлебнуться в крови**»²⁶. В стихотворении «Язвы гвоздиные» (1906) мотив власти Сатаны над Россией дан более развернуто:

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана,
Над тобой, о родная страна!
И смеется, носясь над тобой, Сатана,
Что была ты Христовой звана (44).

В последних стихотворениях цикла («Стены Каиновы», «Палачам» — 1906) особенно сильны антимонархические мотивы: самодержавие — символ власти Сатаны, порождение Каина («Вас Каин основал, общественные стены, / Где «не убий» блюдет убийца-судия!»), символ смерти («Со Смертию в союз вступила ваша Власть» (45)). Россия, избрав «скиптр Зверя», обречена на казни и убийства, которые он несет. В стихотворении «Палачам» Иванов, обличая казни, следовавшие за разгромом революции, недвусмысленно отождествит самодержавие с царством Сатаны:

Так! Подлые вершите казни,
Пока ваш скиптр и царство тьмы! (46)

Но, как и в Апокалипсисе, власть Зверя (Сатаны) продлится недолго (после заключения Сатаны в бездну «ему должно быть освобожденным на малое время» (XX, 3)), и поэтому все стихотворение проникнуто идеей будущего торжества справедливости: «В надежде славы и добра / Гляжу вперед я без боязни: / Истлеет древко топора, / Не будет палача для казни» (45).

Мысль о бессилии сил реакции получить воплощение в образе «Ксерксов», бичующих «понт ревучий». Здесь Иванов намекает на эпизод, приводимый Геродотом: Ксеркс приказал бичевать Дарданеллы тремястами ударами в наказание за морскую бурю, разрушившую мосты, по которым он хотел перевести свои войска на берег Греции. Мы уже упоминали о том, что в стихотворении Соловьева «Ex oriente lux» Восток Ксеркса противопоставлен Востоку Христа как мир деспотии и рабства — миру свободы. Для Соловьева неизбежно поражение восточной деспотии перед лицом «доблестных граждán»²⁷.

Отсылая к стихотворению Соловьева, Иванов создает довольно прозрачную аллегию: Россия с ее самодержавием — государство восточной деспотии, Восток Ксеркса. «Желтая опасность» («номадов дикий клан») и держава Ксеркса — только разные проявления сил, противостоящих истинной России — России Христа. Трансформация внешнего конфликта между Востоком и Россией во внутренний конфликт между духом Христа и духом Аримана внутри самой России — существенный момент размышлений В. Иванова. Эти размышления мы найдем в статье Иванова о романе А. Белого «Петербург» (причем опять главной для Иванова будет мысль о *внутренней* вине России): «Желтая опасность для А. Белого, прежде всего, — в крови и в духе. Она имманентна нам: она — тикающая в нашей утробе бомба. Туран встанет среди нас, из нас; Гог и Магог двинутся, когда откормится в нас «Аластор» — дух Антихриста. И России суждено постоять при новой Калке, на новом Куликовом поле за весь христианский мир, за самого Христа»²⁸.

Перефразируя слова Белого о «желтой опасности», Иванов развивает прежде всего свою мысль: Россия — символ христианство, на которое восстал Восток Антихриста, но «Восток» этот — «в нас».

Подводя итоги изучения отношения В. Иванова к истории, можно утверждать, что в интерпретации настоящего он ориентируется на вечные события священной истории, которые являются своеобразной точкой отсчета. В результате библейский сюжет братоубийства Авеля Каином становится прообразом революционной борьбы народа (Авель) с самодержавием (Каин). Иванову оказывается свойственно средневековое восприятие истории, о котором писал его младший современник: «... Вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла

восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск»²⁹. Этот принцип исторического мышления В. Иванова выражается в том, как он подбирает эпиграфы к стихотворениям цикла. Эпиграф к «Цусиме» — отрывок из военной репортажа, т. е. из газетной хроники. Эпиграф к «Стенам Каиновым» — цитата из Ветхого завета. Резко различаясь стилистически, оба эпиграфа однородны в плане функциональном: это символический текст, материал для философских медитаций. Совершенно снятой оказывается дистанция между событием историческим (в точном смысле слова) и мифически-легендарным. Сообщение о сражении при Цусиме и «сообщение» об убийстве Авеля Каином одинаково актуальны для Иванова. И оба события уравниваются в своем «сверхисторическом» бытии. Такой взгляд на историю возможен лишь «с точки зрения вечности». Она же определяет позицию Иванова как позицию теоретика, созерцателя, астролога, на своей «*башне*» разгадывающего сокровенный смысл, заключенный в движении созвездий³⁰. Если для Брюсова и Блока характерно стремление к активному самоопределению в истории и революции, стремление к действию, то для В. Иванова «наблюдение», — уже дело»³¹. Сочувственно цитируя стихотворение В. Брюсова «Грядущие гунны», он тем самым определит свою позицию «хранителя тайны и веры»³². Такое представление о роли поэта в эпоху исторических потрясений поставит Иванова в определенном смысле вне истории, реально совершавшейся в России, и во многом определит сложность его личной и писательской судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Корецкая И.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева» // *Революция 1905—1907 годов и литература.* — М., 1978. — С. 115—138.

² *Иванов Вяч.* *Сог. ardens.* — М., 1911. — Ч. I. — С. 38. В дальнейшем все ссылки на это издание даются прямо в тексте статьи с указанием страницы.

³ *Иванов Вяч.* О русской идее // *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. — Спб., 1909. — С. 316.

⁴ *Иванов Вяч.* О русской идее. — С. 311.

⁵ *Лит. наследство.* — М., 1976. — Т. 85. — С. 487.

⁶ *Иванов Вяч.* Вдохновение ужаса: (О романе Андрея Белого «Петербург») // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. — М., 1917. — С. 93.

⁷ См.: *Иванов Вяч.* Вдохновение ужаса... — С. 93.

⁸ В письме В. Брюсову от 4 авг. 1904 г. Иванов писал: «Это ты показал мне у Агриппы, что с 1900 г. судьбами Земли правит новый звездный демон» (*Лит. наследство.* — Т. 85. — С. 454).

⁹ Ср. средневековое представление об истории как данной в виде мистических числовых схем и мистических аллегорий (*Аверинцев С.* Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья: (Общие замечания) // *Античность и Византия.* — М., 1975. — С. 272). На то, что дата

19 февраля присутствовала в сознании В. Иванова, указывает следующий факт: в письме Брюсову от 24 февр. 1905 г. он спрашивает: «Получил ли «18 февраля» и «Бессонницу?»» (ЛН. — Т. 85. — С. 474). Но автограф этого стихотворения, сохранившийся в архиве Брюсова, озаглавлен «19 февраля» и датирован 19 февраля 1905 г. (см. п. 5 примечаний на с. 474).

¹⁰ Лит. наследство. — Т. 85, — С. 470—471.

¹¹ Там же. — С. 471.

¹² Там же. — С. 471.

¹³ Там же.

¹⁴ Иванов Вяч. О русской идее. — С. 318—319.

¹⁵ Там же. — С. 311—312.

¹⁶ В 1905—1906 гг. Иванов разрабатывает теорию «мистического анархизма», в основу которой ляжет, в частности идея неприятия мира Ивана Карамазова. Она найдет отражение в стихотворении цикла «*Sacra fames*».

¹⁷ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. — Л., 1974. — С. 104.

¹⁸ Цитата из евангелия от Матфея: «Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (XI, 30).

¹⁹ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. — С. 104.

²⁰ Там же. — С. 81.

²¹ Образ Зверя мог быть инспирирован стихотворением Вл. Соловьева «Дракон» (1900).

²² Бердяев Н. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева // О Владимире Соловьеве. — М., 1911. — Сб. I. — С. 125.

В этой же статье Соловьев назван пророком «сознания апокалиптического» (с. 126).

²³ Шестов Л. Вячеслав Великолепный: К характеристике русского упадочничества // Русская мысль. — 1916. — № 10. — С. 82.

²⁵ Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. — С. 149. Здесь же образ «чаша Зол» как символ божьего суда (с. 150).

²⁵ Иванов Вяч. Собр. соч. — Брюссель, 1971. — Т. I. — С. 488.

²⁶ Там же. — С. 487.

²⁷ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. — С. 80.

²⁸ Иванов Вяч. Вдохновение ужаса... — С. 100.

²⁹ Мандельштам О. Разговор о Данте. — М., 1967. — С. 35.

³⁰ В сознании современника «башня» В. Иванова постоянно ассоциировалась со звездами (см.: Гордецкий С. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания. — М., 1984. — С. 25, 51).

³¹ См.: Лит. наследство. — Т. 85. — С. 487.

³² Там же. — С. 487.

К СТРУКТУРЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА В ЭПОХУ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Г. В. Обатнин

Русская культура конца XIX — начала XX века была организована в значительной мере накаленной обстановкой, предшествовавшей первой русской революции. Интеллигенция жила в атмосфере ожидания и смутного упования на будущее. А. Волинский (Флексер) уже в 1901 году писал: «... Русское общество находится накануне нового, всемогущего исторического прибоа <...>. Все идет вперед, повинуюсь какому-то внутреннему голосу»¹. В 1905 г. никто не мог остаться равнодушным свидетелем происходящего. Для Вячеслава Иванова, в 1905 году специально приехавшего из Вилла Жава (Швейцария) в Петербург, чтобы быть свидетелем надвигающихся событий, 1905—06 гг. были периодом активной творческой и общественной деятельности. Более того, и впоследствии 1905—06 гг. воспринимаются им как «целая полоса жизни, протекшей под знаком «соборности»².

Как и все символисты, Иванов не принимает современности: его не удовлетворяет ни состояние сегодняшнего человека, ни состояние искусства, ни ход социального процесса. Современный человек — это «теоретический человек» Ф. Ницше, раздробленный, рассудочный, нецельный; он не может вместить в себя бога (ср.: «... мы прежде всего и глубоко безверны»³), в то время как «... одержимый богом — уже сверхчеловек»⁴. Критике Иванова подвергаются дифференциация, нецелостность явлений жизни (что, с другой стороны, вело к утверждению примата искусства над наукой как действия синтезирующего над анализирующим). По Иванову, мы «отроднились», «мы только дифференцировались и нашу дифференциацию принимаем за индивидуализм»⁵ (апологетами дифференцированности выступают анархисты: Штирнер, Бакунин). «Род» выступает здесь как синоним цельности общества (ср. у А. Блока: «Мы сознали, что «род» не властен и наступило раздолье «вида» и «индивида»⁶) и как символ цельности исторической памяти и

традиции («... «вечная память» звучит нам, как удары молота, заколачивающего гроб (...). Мы отроднились. Потому ли, что возмнили, быть родоначальниками нового рода? Или просто потому, что вырождаемся? 7»). В качестве рефлексии Иванов признает, что «Сверхчеловек (...) еще не пришел (...), а все мы уже давно понесли в духе тяготу мира и потеряли вкус к частному»⁸. Дифференцированному, нецельному человеку, притязающему на воплощение идеи индивидуализма, противостоит истинный индивидуализм, являющийся проявлением безграничной внутренней свободы, полностью независимой от внешнего принуждения, «... будь то воля Божества, или мировая необходимость»⁹. В силу своей цельности и полноты эта свобода парадоксальным образом становится основанием для «соборности», «как последней свободы человечества, исключаящей в сфере общественных отношений всякое принуждение»¹⁰. Идеал будущего общества синтеза, состоящего из цельных и свободных людей, — соборные «пророчесственные общины». Последние решают самым фактом своего существования и вопрос политической свободы, столь актуальный для русского общества в 1905 году¹¹. С другой стороны, символизм как новое искусство, «будучи пронизано лучом соборности»¹², осуществляет преемственность исторической связи — т. е. восстанавливает «род»; это позволяет ему обладать признаками пророчества и быть «революционным по существу»¹³. В отличие от него, современный романтизм — «... не имеет и не хочет иметь силу исторического чадородия, враждует со всякою действительностью, особенно с исторически ближайшею»¹⁴. С этой точки зрения Иванов polemизирует с Д. Мережковским, уповавшим (на первом этапе революции) на превращение государственного аппарата в церковный («Теперь или никогда»). Различая, вслед за В. Соловьевым, три сферы «общественного тела» (священственную, царственную и пророчесственную), Иванов верит в «божественную мощь сферы пророчесственной»¹⁵, т. е. в социально-первостепенную роль Поэта.

Видно, что позитивная программа Иванова — «соборность», или, в более широком смысле, «синтез» вообще («... синтез возникали мы прежде всего и хотим упредить полноту времени»¹⁶). Однако мы затронули только один аспект этой идеи — аспект общественно-политического прогнозирования, — а она может пониматься Ивановым в самых различных планах. Кроме уже упоминавшегося общественного истолкования «синтеза» как «соборности», а в социально-психологическом аспекте — личностной «целостности», эта же категория выступает и при определении сущности будущего «большого искусства». Последнее возникнет, если коренной раскол Поэта и Черни (т. е. художника и народа) будет преодолен: «Как электрическая искра, слово возможно только в сообщении противоположных полю-

сов единого творчества: художника и народа»¹⁷. Состояние раздельности Поэта и Толпы — «явление новое (т. е. принадлежащее «критической эпохе», эпохе анализа, — XIX веку. — Г. О.) и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор — элементы, немислимые в разделении»¹⁸. Поэтому форма будущего искусства — синтетическая мистерия, которая и осуществит это объединение (для чего потребуются разрушение современных форм театра — напр., упразднение рампы — см. ст. «Предчувствия и предвестия», 1906). Если в статье «Кризис индивидуализма» (1905) анархия определяется через синтез личного и соборного начал, то в статье «Новые маски» (1904) провозглашается «борьба за демократический идеал синтетического Действа»¹⁹. Можно вспомнить и другие аспекты значений термина «синтез» — например, единство богоборца и богоносца в жертвенном акте («Религия Диониса», 1905), понимание Красоты как синтеза восхождения, нисхождения и Хаоса («Символика эстетических начал», 1905) и мн. др. Позже пристальное внимание к идее синтеза возродится у Иванова в 1916—19 годах (см. ст. «Легион и соборность», 1916, цикл стихотворений «Человек — един», 1919).

Идея «синтеза» во всех ее значениях составляет один ряд понятий в системе взглядов поэта. Другой связан с не менее актуальными для Иванова 1904—06 гг. идеями «дионисийства», бунта, безумия, разработанными им в соотношении с концепцией Ф. Ницше. Так же, как и идеи первого ряда, «дионисийство» выступает как психологическое («... когда животное сошло с ума, оно стало человеком»²⁰), религиозное («... не экстаз возник из того или иного представления о боге, но бог явился олицетворением экстаза»²¹), эстетическое (суть трагедии, символизма, понимаемого как пророчество, — хаотические истоки прекрасного) и многие другие начала. Примечательно, что повторная актуализация идей этого ряда вновь осуществится в эпоху революции 1917 г. (см. ст. «Кручи»).

Хочется отметить, что Иванов 1904—06 гг. сосредоточивает внимание на разработке «дионисийства» в аспекте бунта, безумия, богоборчества (которое может выступать как цареборчество — ср.: «Кто царь, тот обречен; кто обречен, тот царь; и царь — бог: вот круг идей, в которых вращалась мысль первобытного человека»²²), вообще, на общем пафосе разрушения и «родимого Хаоса». С другой стороны, в социально-политическом аспекте, безумие является проявлением той безусловной свободы личности («богоборства» — «неприятя мира»), которая необходима для создания соборных «пророчесственных общин». При этом только «правое» безумие (в отличие от «не-правого») дает цельность этой свободы, причем цельность неожиданным образом выражается в потере индивидуальности, в упразднении *principio*

individuationis — т. е. в слиянии с миром (уничтожении субъектно-объектных отношений). Иначе говоря, цельность (могущая пониматься и как «дионисическая полнота») объединяет полный индивидуализм и полную потерю индивидуальности. Последняя является также характеристикой состояния безумия и пророчествования, когда личность обретает свою целостность в результате восстановления исторической связи с мифологическим прошлым — т. е. обращения к своему подсознанию (как это позже назовут представители аналитической психологии). Позже, в 1910—1914 гг., Иванов, не отрицая важности начал «дионисийства», сконцентрирует внимание на разработке понятия «внутреннего канона» — т. е. «аполинийства» (начало этой разработки можно видеть уже в концепции «художника-ремесленника» — см. ст. «О веселом ремесле и умном веселии», 1907). Дионис как олицетворение стихии мятежа, безумия — символ становления (термин Гегеля, Гете, позже — Шпенглера). Начало XX века — эпоха, в которой Иванов уже «... видит <...> прорези будущих чаяний»²³ (и это отчасти и является причиной ее раздробленности), — это эпоха «становления», «мэона» (ср. стихотворение «Fio ergo pop sum» из сборника «Прозрачность», 1904), понимаемого и как становление личности, и как становление общества (ср.: «мистический анархизм утверждает общественность как становящуюся соборность» <подчеркнуто нами. — Г. О.>²⁴), и как становление нового искусства. Все это позволяло оценивать Иванова как поэта, отнесшегося к революции с «величайшей страстностью» (В. Брюсов)²⁵.

Историософская концепция Иванова не предполагает романтического бунта против хода истории. Развитие общества и личности происходит по необходимому закону, а Иванов исполнен пафоса принятия этого закона (отчасти поэтому в поэтическом творчестве его возникает новый мотив рока, — см. стихотворения «Северные Музы», «Солнце», цикл «Из лабиринта» и мн. др.). Каждая эпоха в истории мыслится как некий замкнутый мир, поэтому настоящее, как переходный этап становления, наделяется признаками своеобразного безвременья. Знанием о закономерности перехода от одного мира к другому Иванов наделяет провидение (иногда в варианте «вождя», «вожатого», иногда в варианте «поэта», «пророка»). Такое понимание исторических эпох способствует возможности их помещения в отдельно взятое пространство внутреннего мира человека. Отсюда — сквозной мотив творчества Иванова — «познай самого себя» (см., напр., стихотворение «Eritis sicut Dei» из сборника «Кормчие звезды», 1903) и мотив познания как воспоминания. Познание себя оборачивается познанием законов истории и окружающего мира, условием этого служит упразднение субъектно-объективных отношений во время состояния

безумия и «дионисического восторга», т. е. отождествление мира и человека.

Суммируя сказанное, можно заметить, что переход (в рамках одного ряда идей) от сферы политики в сферу эстетики, от эстетики — к психологии, от психологии — к теории искусства, от теории искусства — к теории религии и т. д. ничем не затруднен для Иванова, и это дает возможность его системе взглядов, по сути дела, неограниченно саморасширяться и самоуглубляться. Кроме того, такую же возможность дает и принципиальное неограничение сферы действия идей каждого, отдельно взятого ряда. Идеи разных рядов накладываются, интерферируют, сосуществуют в самых различных областях мысли. Приведем пример.

Упомянутая идея слияния, *синтеза* Поэта и Черни при отождествлении Поэта с рапсодом, а Черни — с хором трагедии и мистерии — синтетического Действа («Поэт и Чернь», 1904) — влечет за собой идею единства жертвы, бога и жреца, поскольку суть трагедии — жертвенный акт («Религия Диониса», 1905) — т. е. идею бога в аспекте «страдающего бога». Поэт выступает как жертва, приносимая Дионису и идентичная с ним. С другой стороны, отождествление хора, Черни и народа вызывает мысль о последнем как носителе древних мифологических символов *дионисийской* трагедии, и о Поэте — провидце этих символов. Образ Поэта дополняется еще аспектами пророчества и творца — «органа народного воспоминания». Узнавание всем народом этих символов и обеспечит искомое единство нации и восстановление прерванной «критической эпохой» исторической мифологической связи. Бог, с которым тождествен поэт, — это Дионис, что вводит в эстетику Иванова романтическую (мифологически «мотивированную») идею безумия. Поэт воссоединится с Чернью, если он будет проводником «правового» безумия, т. е. если он будет внутренне свободен и готов на богоборство, которое необходимым образом оборачивается борьбой с самим собой — отсюда лозунг «прейди самого себя» («*transcende te ipsum*» Блаженного Августина). Тогда наступит «новая органическая эпоха» — эпоха воссоединения, искусство которой — «синтетическое Действо» — мистерия, а социальный строй — «пророческая община» («соборность»). Видно, что, казалось бы, антиномичные состояния «синтеза» и «дионисического» хаоса постоянно перетекают друг в друга. Развитие идей и путей их перехода из одной сферы мысли в другую и из одного ряда идей в другой можно продолжить.

Понятно, что функционирование идей в системе подобного рода должно обладать ярко выраженными особенностями. Каждая идея, переходя из текста в текст (что дает возможность рассматривать их как единый текст), выступает в самых различных смысловых контекстах. При этом она несет, «помнит»

свое концептуально-контекстное значение. Иначе говоря, общие идеи в системе взглядов Вячеслава Иванова начинают функционировать как **мотивные структуры**, своеобразно аккумуляруя и сплавливая смыслы. В каждом отдельном тексте они имеют свое собственное значение, а взятые вне текста становятся символами, «суммирующими» смыслы. В таком виде они легко переходят в поэтическое творчество, создавая его общепризнанный идеологизм (недаром Иванов активно цитирует свои стихотворения в качестве подтверждения мыслей, высказанных в статьях). В идеале каждый такой «символ-категория» (Д. Е. Максимов) должен получить открытый класс значений («символ <...> темен в последней своей глубине»).

Это образует поразительную целостность творчества Иванова. В. Пяст писал: «... Вяч. Иванов (характерен. — Г. О) главным образом целостью своих художественных произведений»²⁶. В качестве проявления этой целостности, кроме самодостаточности системы взглядов и напряженной интеллектуальности поэтических текстов, на наш взгляд, выступает и художественность «теоретических» статей Иванова (включая сюда такую «сугубо научную» работу, как «Эллинская религия страдающего бога» 1904—05). Художественность их — особого рода: это явление не стиля, а семантики (символизм и мифологичность системы высказанных идей). С другой стороны, такое единство всех текстов художника порождает на одном уровне восприятия представление о не-эволютивности творчества поэта, а на другом — упреки в его однообразности.

Система взглядов и «поэтика мышления» Иванова, сформированные целиком уже в 1904—06 гг., не статичны. Но эволюционируют только отдельные стороны этой системы. Поэтому правомерным кажется сравнение творческого пути Иванова с «истоком» (в оппозиции к «пути» А. Блока), сделанное С. С. Аверинцевым²⁷. Как уже указывалось, впервые идеи «синтеза» и «дионисийства» перестают быть первостепенно актуальными в 1907 г. («О веселом ремесле и умном веселии»). Иванова начинают более всего волновать пути исторического развития России, он становится своеобразным «эпигоном славянофильства», по выражению Н. Бердяева. Это связано, на наш взгляд, с появлением сомнения в своих любимых идеях, вызванном как поражением русской революции, так и — не менее важным событием для поэта — смертью его жены, Л. Зиновьевой-Аннибал, в том же году. Новая актуализация — на новом уровне и в ином варианте — важных для Иванова в 1905 г. идей произойдет в эпоху февральской и октябрьской революций 1917 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Волинский А.* Книга великого гнева. — Спб., 1904. — С. 154.
- ² *Иванов В.* Дневник 1906 года // *Его же.* Собрание сочинений. — Брюссель, 1971. — Т. III. — С. 752.
- ³ *Иванов В.* О «красном смехе» и «правом» безумии // *Весы*, 1905. — № 3. — С. 46.
- ⁴ *Иванов В.* Ницше и Дионис (1904) // *Его же.* По звездам: Опыт эстетические и критические. — Спб., 1909. — С. 15 (в дальнейшем — ПЗ).
- ⁵ *Иванов В.* Кризис индивидуализма (1905) // ПЗ. — С. 97.
- ⁶ *Блок А.* Творчество Вяч. Иванова // *Блок А.* Собрание сочинений. — М.; Л., 1962. — Т. 5. — С. 8.
- ⁷ *Иванов В.* Кризис индивидуализма (1905) // ПЗ. — С. 88.
- ⁸ Там же. — С. 96.
- ⁹ *Иванов В.* Неприятие мира (1906) // Там же — С. 117.
- ¹⁰ Там же. — С. 115.
- ¹¹ *Иванов В.* Предчувствия и предвестия (1906) // Там же. — С. 219.
- ¹² *Иванов В.* Неприятие мира (1906) // Там же. — С. 121.
- ¹³ *Иванов В.* Предчувствия и предвестия (1906) // Там же. — С. 191.
- ¹⁴ Там же. — С. 191.
- ¹⁵ *Иванов В.* Из области современных настроений. I. Апокалиптики и общественность // *Весы*, 1905. — № 6. — С. 38.
- ¹⁶ Там же. — С. 37.
- ¹⁷ *Иванов В.* Поэт и Чернь (1904) // — ПЗ. — С. 37.
- ¹⁸ Там же. — С. 34.
- ¹⁹ *Иванов В.* Новые маски // Там же. — С. 69.
- ²⁰ *Иванов В.* Религия Диониса. // *Вопросы Жизни*. — 1905. — № 7. — С. 137.
- ²¹ *Иванов В.* Эллинская религия страдающего бога // *Новый Путь*. — 1904. — № 9. — С. 48.
- ²² *Иванов В.* Религия Диониса // *Вопросы Жизни*. — 1905. — № 7. — С. 218.
- ²³ *Белый А.* Поэзия слова. — Пг., 1922. — С. 22.
- ²⁴ *Иванов В.* Неприятие мира (1906) // ПЗ. — С. 119.
- ²⁵ *Брюсов В.* Далекие и близкие // *Его же.* Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 309.
- ²⁶ *Пяст В.* Вяч. Иванов // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. — М., [1909]. — С. 274.
- ²⁷ *Аверинцев С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вячеслав* Стихотворения и поэмы. — Л., 1978. — С. 36.

ЭПИЗОД ИЗ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ 1906—1907 гг.

Н. А. Богомолов

В кругу современных литературоведческих и историко-культурных штудий, посвященных началу XX века, особое место должно, как нам представляется, занимать изучение различного рода обществ и кружков, позволяющее проанализировать не только частные устремления отдельных деятелей искусства, но и некоторые «жизнестроительные» тенденции времени, особо важные для символизма. Наша статья будет посвящена одному из таких обществ, не привлекавшему до сих пор пристального внимания исследователей. Мы предполагаем, во-первых, представить в наиболее полном виде доступные нам материалы, относящиеся к деятельности дружеского общества «друзей Гафиза», существовавшего в Петербурге в 1906—1907 гг., и, во-вторых, дать этим материалам интерпретацию, показав, как, с нашей точки зрения, деятельность этого общества и идеи, разрабатывавшиеся в нем, влияли на творческие принципы ряда русских поэтов и шире — некоторых поэтических направлений начала века. При этом очевидны и контакты деятелей этого общества с Блоком, что также заслуживает выявления и интерпретации.

Насколько нам известно, в печати о деятельности данного общества говорилось трижды: при публикации письма К. А. Сомова к М. А. Кузмину от 10 августа 1906 г.¹, дневника В. И. Иванова 1906 г.² и стихотворения М. А. Кузмина «Друзьям Гафиза»³. Остальные материалы почерпнуты нами из переписки и стихов членов кружка. К сожалению, нам оказались недоступными дневник М. А. Кузмина (ЦГАЛИ) и материалы архива К. А. Сомова (ГРМ).

Систематизировав доступный материал, мы получим следующую подборку фактов: весной 1906 г. на «башне» Вяч. Иванова, помимо известных «сред», начались также собрания значительно более узкого кружка деятелей искусств, в который входили сам Иванов и его жена Л. Д. Зиновьева-Аннибал, ху-

дожники К. А. Сомов и Л. С. Бакст, поэты М. А. Кузмин и С. М. Городецкий, прозаик С. А. Ауслендер, музыкальный деятель В. Ф. Нувель. Каждый из участников получал прозвище, под которым фигурировал в «гафизическом»⁴ общении: Иванов именовался Эль-Руми или Гиперион, Зиновьева-Аннибал — Диотима, Кузмин — Антиной или Харикл, Сомов — Аладин, Нувель — Петроний, Корсар или Repouveau, Бакст — Аппеллес, Ауслендер — Ганимед, Городецкий — Зэйн или Гермес⁵. Этот круг участников изображен в стихотворении Вяч. Иванова «Друзьям Гафиза» с подзаголовком: «Вечер второй. 8 мая 1906 г. в Петробагдаде. Встреча гостей»:

Ты, Антиной-Харикл, и ты, о Диотима,
И ты, утонченный скучающего Рима —
Петроний, иль Корсар, и ты, Ассаргадон,
Иль мудрый демонов начальник — Соломон,
И ты, мой Аладин, — со мной, Гиперионом,
Дервишем Эль-Руми, — почтим гостей поклоном!
... пусть измена
Ничья не омрачит священных сих трапез!
Храните тайну их — ты, Муза-Мельпомена,
Ты, кравчий Ганимед, — стремительный Гермес, —
И ты, кто кистью свободной и широкой
Умеешь приманить — художник быстроокий —
К обманным гроздиям пернатых, — Аппеллес!⁶

Дата первого собрания «друзей Гафиза» точно неизвестна — видимо, оно состоялось в конце апреля⁷. На 6 мая первоначально было назначено второе собрание, но оно было перенесено. Об этом Нувель писал Кузмину: «Только что получил известие от Сомова, с просьбою Вам его передать, что Hafis — Schenke у Ивановых откладывается с субботы на ближайший вторник»⁸. Состоялось оно, как явствует из даты стихотворения Иванова, 8 или 9 (вторник был именно 9) мая. К июню 1906 г. относятся подробные размышления Иванова о деятельности «гафизитов», записанные в дневнике. Среди них отметим следующее, которое показывает, чем виделись ему эти собрания в идеале: «Гафиз должен сделаться вполне искусством. Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообща выработанной программе. Свободное общение друзей периодически прерываться исполнением очередных номеров этой программы, обращающих внимание всех к общине в целом. Этими номерами будут стихи, песни, музыка, танец, сказки и произнесение изречений, могущих служить и тезисами для прений; а также некоторые коллективные действия, изобретение которых будет составлять также обязанность устроителя вечера...»⁹. К лету 1906 г. относится ряд творческих и издательских замыслов вокруг «Гафиза»¹⁰. К сожалению, о деятельности кружка осенью

1906 и в первой половине 1907 г. нам практически ничего не известно. Однако из контекста переписки «гафизитов» 1907 г. видно, что дух кружка сохранялся. Самое прямое свидетельство находим в недатированном письме Зиновьевой-Аннибал к Нувелю: «Дорогой Петроний!

Итак с сердечною радостью жду тебя и друзей наших на радостное возрождение великого Гафиза. Готовлю яства и питья — соки красного и золотого винограда. Вы же, друзья, памятуя обычай, несите сладкого яда один кувшин.

Мною извещен Ассаргадон — царь.

Твоя верная Диотима»¹¹.

Так как в письме говорится о «возрождении» Гафиза, то можно предположить, что готовящаяся встреча относится либо к осени 1906 г. после летнего перерыва, либо к какому-то новому собранию после паузы, что могло быть в конце 1906 или начале 1907 г. Сумбурная и страстная записка Зиновьевой-Аннибал к Иванову помечена «5 1/2 утра на Четверг. Ноябрь. Ночь Гафиза благословенного»¹². Явную аллюзию на идеи «гафизитства» находим в письме Иванова к Брюсову от 26 февраля 1907 г.: «Литературное событие дня — «Снежная маска» А. Блока, которая уже набирается в «Орах» <...> Блок раскрывается здесь впервые вполне и притом по-новому, как поэт истинно доннисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний. Звук, ритмика и ассонансы пленительны. Упоительное хмельное движение. Хмель метели, нега Гафиза в снежном кружении, сладострастие вихревой влюбленной гибели»¹³. 3 июля 1907 г. Нувель сообщает Кузмину: «Вяч(еслав) Ив(анович) бодр и весел. Прочел мне стихотворения, посвященные Вам и мне. Ваше «Анахронизм», мое «Петроний»¹⁴. В обоих этих стихотворениях явственна гафизическая символика. 24 июля 1907 г. Зиновьева-Аннибал пишет Нувелю письмо, в котором эта символика так же активна, как и в ответе Нувеля»¹⁵. Последнее известие о кружке находится в письме Нувеля Кузмину от 27 августа 1907 г.: «А вот Гафиза уже больше не будет. Это наверно. Но не явится ли что-нибудь «на смену». Это было бы любопытно»¹⁶.

Теперь обратимся к тому кругу идей, которые волновали «гафизитов» и которые обсуждались на их собраниях, насколько этот круг можно восстановить. Но сперва необходимо представить себе, чем был Гафиз для его «друзей».

Одно из недавних исследований о поэзии Гафиза открывается таким заявлением автора: «Я думаю, что для дискуссии о структуре стихов Гафиза плодотворно принять идею об аналогии между стилистическими нововведениями Гафиза и нововведениями «модернистского движения» в Европе, которому уже исполнилось сто лет»¹⁷. В чем заключается эта аналогия при-

менительно к творчеству русских символистов? Нам представляется, что она заключена в той амбивалентности поэтической структуры, которая удачно определена одним из французских авторов, писавшим так: «Велико различие между самым чистым мистицизмом с его символами, основанным на трансцендентальном решении проблемы бытия, который видят в нем (Гафизе, — Н. Б.) одни, и циническим эпикуреизмом, сильно окрашенным в пессимистические тона, который воспринимают в его стихах буквально. Гафиз — поэт чувственной Любви, Женщины, Вина, Природы, безверия? или поэт божественной Любви, созерцательных наслаждений, самоотречения, возвышенной веры?»¹⁸.

Ответ на этот вопрос может быть только одним: гафизический стиль был рассчитан как на буквальное восприятие, так и на аллегорическое истолкование. И именно этим объясняется интерес к его творчеству в круге Иванова, для которого принцип «*a realibus ad realioa*» становится во многом определяющим для понимания и осмысления законов символизма. Как справедливо писала З. Г. Минц, «пантеистические поиски «соответственности» «*natura naturans*» и «*natura naturata*» воплотились в семантической структуре символа: называя явление земного, «посюстороннего» мира, символ одновременно «знаменует» и все то, что «соответствует» ему в «иных мирах», а так как «миры» бесконечны, то и значения символа для символиста бесконечны»¹⁹.

Можно предположить, практически не рискуя ошибиться, что именно этот принцип «соответствий» и был причиной интереса обрисованного нами круга к творчеству Гафиза. Собственные искания подкреплялись опытом великого персидского поэта. На этом фоне и необходимо воспринимать записи Иванова, которые в наибольшей степени донесли до нас эти идеи. Следует также иметь в виду, что отношение Иванова к «гафизитству» не всегда совпадало с отношением других «друзей». Так, он записывает: «Я устремляюсь к вам, о гафизиты. Сердце и уста, очи и уши мои к вам устремились. И вот среди вас стою одинокий. Так, одиночество мое одно со мною среди вас»²⁰. Эти строки находят своеобразный ответ в стихотворении Кузмина: «Друзьям Гафиза»:

Нас семеро, нас пятеро, нас четверо, нас трое,

Пока ты не один, Гафиз еще живет.

И если есть любовь, в одной улыбке двое.

Другой уж у дверей, другой уже идет.

.....

Пусть демон не мутит, печалью хитрость строя,

Сомненьем, что всему настанет свой черед,

Пусть семеро, пусть пятеро, пусть четверо, пусть трое,

Пока ты не один, Гафиз еще живет²¹.

Эти стихи — одновременно и декларация принципов кружка, значение которого определяется не количеством участников, а той атмосферой, которая создается в его кругу, но в то же время и свидетельство невозможности одиночества в кругу «гафизитов»²². Позиция Иванова в этом смысле выходит за рамки преобладающего настроения кружка и встречает сопротивление других его членов: «Вчера я проповедовал Гафизитам «мистический энергетизм». Они сердятся на «моралиста» и думают, что это одно из моих девяти противоречий (<...> Между тем, это — мое настоящее и верное. <...>»

Антиноя (<...>) я бы любил, если бы чувствовал его живым. Но разве он не мертв? и не хоронит своих мертвецов, — свои «миги»? Ужели кончилась lune de miel эротико-эстетического «приятня» и его, и других Гафизитов. По Гафизу, — это — «творчество». Esperons»²³. И далее следует запись приблизительно о том же: «Очаровательный Петроний объясняет себе мое настроение по отношению к Гафизу так: Гафиз отвлекает меня от моего «богоборчества», от «прометеизма». Ему хотелось увериться, что я еще «жив». Или же ничего не осталось во мне для «жизни», при моей поглощенности мистикой, «идеологией», наконец, поэтической фантазией?»²⁴. В кругу гафизитов настроенность Иванова воспринималась как его отделенность от них: «Иванов очень мил, как всегда. Думаю, однако, что он скоро отойдет от нас, удаляясь все более в почтенный, но не живой академизм»²⁵.

Идея Гафиза в «обществе» как бы распалась на две ипостаси; с одной стороны, это сформулированное Ивановым:

... ханжа, нмам слепой,

Не знает мудрости под розовой улыбкой,
Ни тайн торжественных под поступию зыбкой,
Шатаемой хмельком...²⁶.

Для него Гафиз был прежде всего представителем «сладостного завета», в котором переплелись мудрость и улыбка, торжественные тайны и слегка хмельная поступь. Но главенствует при этом все же та сторона творчества, которая дает право назвать Гафиза «мистагогом»: «И влюбленный, упоенный, сам нашептывает верным /Негу мудрых — мудрость неги — в слове важном и размерном /Шмель Ширази, князь экстаза, мистагог и друг — Гафиз»²⁷.

В одном из писем Иванова к жене находим такое описание круга тем для обсуждения среди «гафизитов»: «Вечером был у меня милый симпозион. Горел канделябр и нравился мертвенной сумрачностью света. (<...> Темы были вперемежку искусство, литература и эротизм. Заставили сказать вчерашние стихи и очень гутировали. Этим Feinschmecker'ам подавай как

раз Gelegenheitsgedichte. Форма для них — все. И как хорошо дышится в этой атмосфере чисто-эстетического. Разговор ушел далеко в область фривольного. <...> Еще темами были: искусство Египта и греческий архаический стиль, Гюйсманс, Vanbey d' Aurevelly и Вилли и Анатоль Франс и т. д. <...> о «Гафизе» скорее думают, что он сделал свое дело <1 слово неразб> круг завершен, но возможности есть и м<ожет> б<ыть> восстановление желательна»²⁸.

Как видим, темы эти своеобразны и выражают ту позицию, которая была характерна прежде всего для Нувеля, Кузмина и Сомова, т. е. для тех, о ком Зиновьева-Аннибал писала мужу: «Дудик, мне было бы до дна костей больно, если бы они, эти **старые** эстеты, уже не понимающие Городецкого, уже отучившиеся учиться, и жадные и завистливые (Сомов, Нувель, Бакст, Кузмин), если они тебе смогут дать новое и <настолько?> яркое и сладкое, — что оно стоит **новой** жизни нашего истинного брака. **Новое** я приму, но **не от них**. Если от них, то не приму. Уйду сама искать иного блаженства и иных ядов. <...> Поскольку я принимаю своим вечным утром Сережу Городецкого, постолько жалостливо прохожу мимо Вальтера Нувеля и ... Кости Сомова. Они были мне привратниками, щелкнули ключом, и я толкнула дверь и увидела новые дали, но те, повернувшие заветный ключ — остались там, у входа ... я же прошла и свободна под новыми небесами своими, не их»²⁹.

Для этой части гафизитов в восприятии Гафиза доминировала «жизнь», воспринимаемая как отрицание «прометеизма», «богоборчества», причастности к «мистическому энергетизму». Для истолкования этой позиции важен анализ переписки Нувеля и Кузмина. Несмотря на дружественность и согласность корреспондентов, в ней проглядывает различное отношение к миру. Нувель постоянно делится своими впечатлениями от литературной жизни, рассказывает Кузмину о настроениях в литературной среде, оценивает новые произведения. Кузмин же предпочитает говорить только о тех сторонах литературной жизни, которые непосредственно касаются его, старательно обходя общие вопросы литературной борьбы времени. Он предпочитает спрашивать Нувеля о знакомых, об «эскападах», волноваться о близких ему самому людях, но не определять свою литературную позицию. Думается, это не случайно.

Творчество Кузмина производило на современников поэта впечатление чрезвычайно сложное и противоречивое. Это касалось не только разных мнений о достоинствах и недостатках того или иного произведения, но и общей оценки литературной деятельности Кузмина. Она была полярно противоположной не только у литераторов различных направлений, но и у литературных деятелей одного и того же круга. Связано это было прежде

всего с вопросом о том, что же является главным в творчестве поэта: беспечная легкость стихов или утонченная сложность? ³⁰.

В настоящее время, как нам представляется, ответ на этот вопрос литературоведением уже дан: за легкостью и нередкой пряностью видна глубина и сложность, но они существуют неотрывно друг от друга. Эта линия понимания поэзии Кузмина была определена еще в рецензии Блока на «Сети», вошедшей в статью «Письма о поэзии» ³¹.

Отношение Блока к Кузмину точно определено в статье Г. Шмакова «Блок и Кузмин» ³². Однако в этой работе, так же как и в других работах о поэзии Кузмина, не выявлены исходные точки генезиса его творчества, они фиксируются как данность. А, как нам представляется, участие Кузмина в «Обществе друзей Гафиза» сыграло значительную роль в его становлении как поэта.

Первые (не считая единичных юношеских опытов) известные нам стихи Кузмина относятся к 1901 году, но произведения 1901 — 1905 гг. представляют собой почти исключительно тексты к музыке, не воспринимавшиеся, видимо, в отрыве от звучания и не предназначенные для изолированного восприятия. Серьезная же работа Кузмина собственно над стихом начинается с весны — лета 1906 г. (цикл «Любовь этого лета»). Именно этим временем помечена процитированная нами фраза Иванова об «эротико-эстетическом приятии» как о наиболее важном и цельном в восприятии мира для самого Кузмина и других гафизитов, которая неожиданно перекликается с принципиальным положением К. Мочульского: «Для Кузмина — единственное обновление в любви <...> Она открывает наши глаза на красоту Божьего мира, она делает нас простыми, как дети. Любовь есть познание, есть прозрение» ³³. Но это «эротико-эстетическое приятие» мира не является и не может являться одноплановым. Е. Б. Тагер уже обратил внимание на важность статьи Кузмина «К. А. Сомов» для характеристики творчества самого поэта ³⁴. Но не менее важна она и для оценки общих устремлений художников, принадлежавших к «Обществу друзей Гафиза»: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг и — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот пафос целого ряда произведений Сомова. О, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику!» ³⁵

В этом контексте приобретает особое значение направленность некоторых замыслов Кузмина, формировавшихся как в ту эпоху, так и в несколько более позднюю. Так, 10 августа 1906 г. Сомов писал Кузмину: «Недавно <...> нам пришла мысль

обессмертить наш «Северный Гафиз» и издать для этой цели маленькую роскошную книжечку стихов, уже написанных Е1 — Рипи, Вами, Кравчим, (1 слово неразб) и Диотимой <...> и могущих быть написанными для будущих собраний в эту зиму. Книжка эта будет названа «Северный Гафиз», и к ней будут приложены портреты всех Гафизитов, воспроизведенные в красках с оригиналов, сделанных мной и Бакстом в стиле персидских многоцветных миниатюр с некоторой идеализацией или, лучше сказать, стилизацией гафизических персонажей. <...> Правда, эта мысль очаровательна? Книжка будет, конечно, анонимной, и только сходство портретов будет приподнимать таинственный вуаль. Будет это роскошное издание в небольшом количестве экземпляров, нумерованных при этом»³⁶. На эти замыслы Кузмин откликнулся, обращаясь к Нувелю: «Что Вы пишете о Сев(ерном) Гаф(изе) меня живейше радует и интересует, только замысел печататься справа налево мне кажется несколько неудобным для чтения»³⁷. Сам этот книжный проект нес в себе двойственность и даже множественность восприятия: во-первых, имитировался стык культур: русские стихи должны были печататься справа налево, портреты русских поэтов предполагалось выполнить в стиле персидских миниатюр и пр.; во-вторых, это была игра на анонимности и одновременно известности авторов сборника; в-третьих, это выпуск в публику (пусть даже и очень ограниченную) сугубо интимного дела крошечного кружка, этой публике совсем неизвестного. Такое искусственное и рассчитанное внесение множественности точек зрения в замысел должно быть поставлено в связь с амбивалентностью «гафизической» поэзии.

Не случайным подобный замысел был отчасти осуществлен самим Кузминым в 1907 г. в альманахе «Белые ночи», где он впервые попытался описать одну и ту же жизненную ситуацию с двух точек зрения, в прозе и в поэзии. Сам Кузмин отлично чувствовал необычность своей затеи. Посылая издателю альманаха Г. И. Чулкову цикл стихов, он писал: «Дорогой Георгий Иванович, посылаю Вам, как обещал, «Прерванную повесть», но мне думается что:

1) может быть неудобным 2) изложения одного и того же происшествия как бы освещающие одно другое»³⁸.

В полной мере, как известно, замысел реализован не был³⁹, но даже это обстоятельство Кузмин не преминул использовать для своеобразной игры, усложняющей восприятие этих произведений. В письме В. В. Руслову от 14/1 ноября 1907 г. он писал: «Прилагаемый конец «Картонного Домика» переписан исключительно для Вас; другого списка, кроме черновика, нет ни у кого и не будет.

Я бы Вас просил не давать делать списки, а быть единственным обладателем. Это мне будет приятно»⁴⁰. Вполне очевидно,

что писалось это для того, чтобы завуалированно подтолкнуть адресата к распространению последних глав повести в списках⁴¹.

Аналогична история другого неосуществленного начинания Кузмина — сборника «Пример влюбленным», о котором он писал владельцу издательства «Альциона» А. М. Кожебаткину: «Не хочешь ли ты издать скандальную книжку, маленькую в ограниченном количестве экземпляров, где было бы стихотворений 25 моих и стихотворений 15 Всеволода Князева. За последние не бойся, во первых я беспристрастно их тебе рекомендую, во вторых ты сам увидишь. Стихи все вроде тех, что я читал тебе последний раз. Прислать их сможем довольно скоро, так в августе или часть даже раньше. Мне бы не хотелось путать их с другими, а отдельно без Князева даже я не хочу.

Названьем будет «Пример влюбленным» стихи для немногих. Обложку и проч. мог бы сделать Судейкин, или Арапов, если у него удастся»⁴². Несколько позже о том же замысле: «Саша, посылаю тебе рукописи, посмотри, какие они прелестные, а «скандальность» очень невинная и то только для Князева. Судейкин хотел бы сделать много украшений и в красках»⁴³. Этот замысел опять давал Кузмину возможность показать одни и те же события с разных сторон и, соответственно, внести неоднозначность в восприятие текста. Таким образом, он стремился сохранить в своем творчестве амбивалентность мировидения, преодолеть постепенно складывающееся впечатление мелкости и игрушечности, которое на какое-то время определило отношение критики к творчеству Кузмина.

Из сказанного вытекает и еще одна проблема: возможно ли считать Кузмина символистом, или же он принадлежит к какому-либо другому направлению в русской поэзии? В упомянутой статье Г. Шмакова говорится, что «очень важным для правильного понимания своеобразной системы и специфики «кларизма» Кузмина является замечание Блока о том, что Кузмин никак не связан с русским символизмом и не является символистом по существу (...). Блок справедливо возражал на то, что «он (Вяч. Иванов. — Г. Ш.) тащит за собой Кузмина, который на наших пирах не бывал» (VIII, 386)»⁴⁴. Думается, что здесь автор упустил из виду два обстоятельства: во-первых, в оригинале письма Блока к Белому слово «наших» подчеркнуто, что свидетельствует об отнесении его к самим Блоку и Белому, а не ко всему символизму. Во-вторых, это замечание высказано в частном письме, после сложных раздумий по поводу первого номера журнала «Труды и дни» и весьма несимпатичной Блоку рецензии Кузмина на ивановский «*Cor ardens*». Полемический контекст высказывания не позволяет принять его за абсолютную истину.

Противоположная точка зрения была высказана В. М. Жир-

мунским в известной статье «Преодолевшие символизм»: «Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобеденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден...»⁴⁵. Думается, что отнесение Кузмина к символистам в общем смысле правильно, хотя степень преодоленности хаоса в его стихах несколько преувеличена⁴⁶. Мы стремились показать, что с первых своих стихов Кузмин тяготел к двойственности поэтической структуры, где за призрачностью и масочностью все время виделась бы глубина и темнота хаоса, не преодоленного, но отодвинутого на задний план. В современной критике это чаще всего ощущалось при сопоставлении разных сторон творчества Кузмина⁴⁷. Как это происходило внутри одного произведения, лучше всего показал Блок (кроме упомянутой рецензии, см. отзыв о «Крыльях» — ЗК,85).

Но, быть может, не менее важной была жизненная позиция поэта, которая также во многом ведет свое происхождение из «гафизического» круга. Если обратиться к уже неоднократно упоминавшейся переписке Кузмина и Нувеля, то можно заметить, что для Нувеля легкость отношения к жизни принципиальна. У Кузмина это выглядит гораздо более серьезным, чем у Нувеля. Например, забота о любимом человеке принимает у него характер едва ли не болезненный:

Мне не спится, дух томится,
Голова моя кружится...⁴⁸.

Но так же свободно любовь может перейти в полное равнодушие: «Читал Кузмин однажды мне свой дневник. Станный. В нем как-то совсем не было людей. А если и сказано, то как-то походя, равнодушно. О любимом некогда человеке:

— Сегодня хоронили N.

Буквально три слова. И как ни в чем не бывало — о том, что Т. К. написала роман и он не так уж плох, как это можно было бы ожидать»⁴⁹. И этот жизненный принцип в еще большей степени противопоставляет Кузмина постсимволистскому поколению поэтов, для которых не только «надменность солипсизма» казалась «не акмеистичной»⁵⁰, но и отношение к жизни как к реальности, воспринимаемой в зависимости от минутного настроения поэта, было неприемлемо. Не случайно этическая проблематика «Поэмы без героя», в которой в наибольшей степени высказались принципы акмеизма как «тоски по мировой культуре», так тесно сплетена с обликом персонажа, о котором Ахматова писала: «Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г., — это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он

один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом»⁵¹. Противопоставление двух формул: «Это я — твоя старая совесть» — и: «Кто не знает, что совесть значит /И зачем существует она», — подразумевает прежде всего Автора поэмы и персонажа, вобравшего в себя очень многие черты Кузмина⁵². Поэтому предысторию поэмы вполне можно возводить к «Северному Гафизу» и его идеям.

Подводя итоги, мы считаем необходимым сказать следующее. На первый взгляд, «Общество друзей Гафиза» представляется незначительным и малозаметным на фоне революционных событий 1906—1907 гг., локальным эпизодом петербургской культурной жизни, не связанным с идейными исканиями людей, к нему не принадлежавших. Не случайно во «внешней» переписке членов кружка о нем не упоминается, нам неизвестны какие-либо мемуары об этом обществе. Деятельность его почти не отразилась в опубликованных произведениях⁵³. И тем не менее мы считаем необходимым включить деятельность этого кружка в круг явлений культуры, которые должны учитываться и при анализе культурной жизни России эпохи революции 1905—1907 гг., и при внимательном изучении биографии и творчества А. А. Блока.

Первое определяется тем, что сама действительность России того времени не могла не дать aberrаций подобного рода. Именно круг Вяч. Иванова составлял сердцевину тех «петербуржцев», о которых современные исследователи пишут: «Петербургцы» <...> были полны пафоса революции, революционной жертвы, «самосожжения» личности во имя мира и Родины, неославянофильского патриотизма и неонароднического воодушевления»⁵⁴. Но как оборотная сторона собраний на «башне» возникло «общество друзей Гафиза», где события революции были отодвинуты на самый задний план, где все, выходящее за пределы кружковых интересов, воспринималось с той точки зрения, с которой судил о статьях Блока Кузмин, когда писал Нувелю: «Блок, попав в «Знание», прямо с ума сошел, и читая его статью в том же «Руне», то слышишь Аничкова, то Чулкова, то, помилуй бог, Луначарского»⁵⁵. Думается, что эта фраза может быть воспринята в известной степени как программная для кружка. Не в меньшей степени программным было резкое несовпадение взглядов «башни» на пути России, с тем, что пытались найти Мережковские⁵⁶. Именно в этой атмосфере окончательно определяется «мистический анархизм» и выковываются различные его ответвления⁵⁷. Деятельность Вяч. Иванова и «башни» становится одним из симптомов серьезного кризиса, охватившего либеральную мысль, оказывающуюся не в состоянии решить важнейшие проблемы жизни России. Вспоминая несколько более позднее время, об этом писала Е. Ю. Кузь-

мина-Караваева: «Петербург, Башня Вячеслава, культура даже, туман, город, реакция — одно. А другое — огромный, мудрый, молчащий и целомудренный народ, умирающая революция, почему-то Блок и еще — Христос»⁵⁸. «Гафизитство» представляет собой попытку эстетизированного отрешения от революции, попытку замкнуться в кругу чисто художественных и чувственных идеи «мистического энергетизма», «прометензма» и т. п., которые были характерны для Иванова. Вспышка «гафизитства» и угасание интереса к нему, как нам представляется, были весьма симптоматичны для русской культуры эпохи первой русской революции.

Для Блока, как известно, эти годы были временем вызревания важнейших идеологических сдвигов, которые отчасти тоже были связаны с «башней». В январе 1907 г. Зиновьева-Аннибал пишет дочери: «... Блок сдружился с нами необыкновенно (<...> Эта дружба делает нам глубокую и большую радость, потому что он высокий человек и страшно строгий и потому одинокий»⁵⁹. Но об участии Блока в «обществе» нет решительно никаких сведений. Следовательно, надо предположить, что Ивановы нарочно удерживали его несколько вдали от таких интимных предприятий, как этот кружок. Мотивы такого «удерживания» нам, естественно, не могут быть известны доподлинно, но без особого риска ошибиться можно предположить, что по самому характеру своему кружок не мог не вызвать сильнеешего внутреннего противодействия Блока, и это Ивановыми вполне осознавалось.

В наибольшей степени это отрицание идей кружка «гафизитов» можно усмотреть в рецензии на первую книгу стихов Кузмина «Сети», где, давая чрезвычайно высокую оценку его творчеству, Блок в то же время говорит и об известной нецелостности его поэзии, о той противоречивости, которая не позволяет Кузмину встать в ряды «истинно народных поэтов»: «... Кузмин теперь один из самых известных поэтов, но такой известности я никому не пожелаю»⁶⁰ (<...> И причина такого печального факта лежит вовсе не в одном непонимании читателей, но также и в некоторых приемах самого Кузмина. Указать ему на это должны те немногие люди, которые действительно любят и ценят его поэзию, это — их прямой долг» (V, 291)⁶¹. Видя и ощущая амбивалентность поэзии Кузмина, Блок призывает поэта «стряхнуть с себя ветошь капризной легкости» (V, 294), что для Кузмина оказалось невозможным. Это была органическая черта его поэзии, которая чем дальше, тем больше вызывала резкое неприятие Блока.

Наконец, немаловажным представляется значение идей «гафизитства» для ряда заметных деятелей русской культуры начала XX в. (в наибольшей степени — М. А. Кузмина и К. А. Со-

мова), мировоззрение которых отчасти формировалось под воздействием проблем, возникавших при обращении к имени Гафиза, к его творчеству, а также возникавших на собраниях кружка при личном дружеском общении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Константин Андреевич Сомов. Мир художника: Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979. — С. 95 и комм.

² Иванов В. Собрание сочинений. — Брюссель, 1974. — Т. II. Оригинал хранится: ГБЛ, ф. 109, к. I, ед. хр. 19. Цитаты всюду сверены с ним, и неточности исправлены без оговорок.

³ Кузмин М. Собрание стихотворений. — Мюнхен, 1977. — Т. III.

⁴ Мы всюду сохраняем транскрипцию имени поэта, принятую в начале века. В цитатах из архивных документов сохранена пунктуация и отдельные особенности орфографии подлинников.

⁵ В комментариях к «Собранию стихотворений» Кузмина «Апеллес» расшифрован как псевдоним Сомова. Это явное недоразумение: в фонде Сомова в ЦГАЛИ сохранилась записка Кузмина с просьбой о займе, с обращением «Апеллес» (ф. 869, оп. I, ед. хр. 44). Однако из писем Бакста к Сомову становится ясным, что записка была первоначально прислана Баксту, а он только переадресовал ее Сомову.

В комментариях О. А. Дешарт к Собранию сочинений Иванова в качестве «гафизита» назван И. фон Гюнтер под именем Ганимеда. На самом же деле, видимо, Гюнтер в собраниях не участвовал, т. к. уже в начале мая уехал из Петербурга, а с Кузминым познакомился лишь в 1908 г. (см.: *Johannes von Guenther. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen.* — München, [1969]. — S. 140, 204). Владелец прозвища «Ганимед» устанавливается на основании письма Иванова к Кузмину от 24 июля 1906 г. в Васильсурск, где он просит: «Передайте мое письмо милому Ганимеду» (ГПБ, ф. 124, № 1793, л. 2 об). Единственным человеком, к которому может относиться эта просьба, является Ауслендер, гостивший в Васильурске.

«Гермес» применительно к Городецкому употреблен Ивановым в дневнике: «Загадочное письмо Гермеса-Зейна о таинственных и нежных причинах, его задержавших» (ГБЛ, ф. 109, к. I, ед. хр. 19, л. 17; в опубликованном тексте неверное прочтение: «Гершен-Зейна»). Еще один вариант прозвища Городецкого называет Нувель: «Перун мне мало нравится. Зато очень хороши его стихи в «Цветнике <Ор>». Не знаете ли, где теперь сам Китоврас?» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 319, л. 14).

Нам не удалось идентифицировать личность еще одного гафизита, чьим прозвищем было «Ассаргадон» (он же — начальник демонов Соломон). Впрочем, не лишено вероятия, что это еще два варианта прозвища Бакста, к которому единственному подходят семитические ассоциации (указано А. В. Лавровым). Пользуемся случаем выразить благодарность за помощь также Н. В. Котрелеву и Р. Д. Тименчику.

⁶ Иванов В. Цит. соч. — С. 738. Список рукой Кузмина // ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 6, л. I—I об.

⁷ Еще в письме от 3 апреля к М. М. Замятниной Л. Д. Зиновьева-Аннибал презрительно писала: «... имя Александра Блока <...> оценено ниже какого-то черносотенного поэташки Кузмина» (Лит. наследство. — М., 1983. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 243; далее всюду сокращенно: ЛН, т. ...)

⁸ Открытка со штемпелем 28 апр. 1906 // ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 319, л. 4.

⁹ Иванов В. Цит. соч. — С. 752. Эти высказывания необходимо поставить в связь с общими представлениями Иванова о театре. См.: М. Цимборс-

ка-Лебода М. Театральные утопии русского символизма // *Slavia (Praga)*, 1984. — Sešit 3—4. — S. 358—367.

¹⁰ См. о них в письмах Иванова к жене: «У Кузмина сейчас же началась целая опера — «Севильский Цирюльник», т. е. разыгрывание партитуры с пением. Завидно было любоваться на такое мастерское обладание роялем и ритмами. Целый мир de la gaieté d'antan непринужденно развертывался в быстрой темпах и с великолепным *brío* — Сомов сидел и радовался, но не пел. (...) Стал я уверять Нувеля, что задача его жизни воскресить эту *gaieté d'antan* в большой опере, но все же новой и разнообразной, напр(имер) в опере «Северный Гафиз» (Письмо от 13 июля 1906 — ГБЛ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 3, л. 3—3 об). «Решили вместе (с С. М. Городецким. — Н. Б.) писать роман (хотя сначала он испугался, что будет мною поработан) «Северный Гафиз»; причем он желает изображать судьбы старшего героя, а мне даст младшего, — и никак не наоборот. (...) Зейн разделяет мое мнение, что молодой герой романа (т. е. он сам) должен быть звероподобен, бессердечен пожалуй в смысле характерной для нового поколения безжалостности и легкости в отношении к жизни. «Быть в природе» — называет он это. А старый герой романа (Эль-Руми), по его мнению, таков: он как Данте — с двумя ликами, один обращен вперед, к возрождению; его характеризует «хороший авантюризм». Из младшего героя старший хочет сделать худож(ественное) произведение, отчасти по своему замыслу» (Письмо от 20 июля — Там же, л. 15 об., 16 об.).

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 781, оп. I, ед. хр. 7.

¹² ГБЛ, ф. 109, к. 22, ед. хр. 13, л. 67—69. Видимо, к этому же времени относится своеобразное «ответвление» общества, о котором вспоминала Н. Г. Чулкова: «Вяч. Иванов называл свои собрания *Simposion* по примеру и в подражание «Пира» Платона. Устраивались еще и другие собрания, более интимных и более близких друзей — на них не приглашались женщины. В противовес этим собраниям Лидия Дмитриевна собирала по вторникам своих друзей-женщин и назвала эти собрания *Qias* (так! — Н. Б.). На этих вечерах, помню я, бывала Маргарита Васильевна Сабашникова, художник и поэт, которая потом написала прекрасный портрет Лидии Дмитриевны, уже посмертный; жена А. Блока — Любовь Дмитриевна Блок, рожденная Менделеева, дочь знаменитого химика. Всем давались имена исторических или мифологических героинь древности. Сабашникова названа была «Примавера», Лидия Дмитриевна носила имя «Диотима», Любовь Дм. Блок — «Беатриче». У меня тоже было какое-то имя, но я сейчас не могу его вспомнить. Эти собрания женщин происходили недолго, как будто три или четыре раза, потом Лидия Дм. заболела» (Чулкова Н. Г. Воспоминания о моей жизни с Г. И. Чулковым и о встречах с замечательными людьми // ГБЛ, ф. 371, к. 6, ед. хр. I, л. 65—66).

¹³ ЛН. — М., 1976. — Т. 85. — С. 496—497.

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 319, л. 15; стихотворения опубликованы: Иванов Вяч. *Cor ardens*. — М., 1911. — Т. I. — С. 146—148.

¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 520 и ГБЛ, ф. 109, к. 32, ед. хр. 5.

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 319, л. 32 об.

¹⁷ *Broms Henry*. Two studies in the relations of Hafiz and the West. — Helsinki, 1968. — P. 8.

¹⁸ *Guy Arthur*. Introduction — Les poèmes érotiques ou ghazels de Chems Ed Din Mohammed Hafiz. — P., 1927. — Т. I. — P. IX—X.

¹⁹ Минц З. Г. Блок и русский символизм // ЛН. — М., 1980. — Т. 92. — Кн. 1. — С. 107.

²⁰ Иванов В. Собрание сочинений. — Т. II. — С. 751.

²¹ Кузмин М. Цит. соч. — С. 446—447.

²² В этом отношении чрезвычайно интересен тот факт, что гафизиты регулярно читали друг другу свои интимные дневники и обсуждали события, записанные в них.

²³ Иванов В. Собрание сочинений. — Т. II. — С. 744.

²⁴ Там же. — С. 747.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 319, л. 19 об., письмо от 17 июня 1907. Ср. в то же время высказанное Кузминым: «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 XVIII век.» (Письмо В. Я. Брюсову от 30 мая 1907 // ГБЛ, ф. 386, к. 91, ед. хр. 12, л. 7—8).

²⁶ Иванов В. Собрание сочинений. — Т. II, — С. 738.

²⁷ Иванов Вяч. *Cor ardens*. — Т. I. — С. 159.

²⁸ Письмо от 1 августа 1906 // ГБЛ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 3, л. 43—44.

²⁹ Письмо от 4 августа 1906 // ГБЛ, ф. 109, к. 22, ед. хр. 13, л. 55 об. — 56 об.

³⁰ Первая точка зрения с наибольшей отчетливостью выражена в рецензии Брюсова на «Сети» (Собр. соч. — М., 1975. — Т. 6. — С. 340). Образец второй: «При всей своей «простоте и ясности» творчество М. Кузмина загадочно» (*Мочульский К.* Классцизм в современной поэзии. // Современные записки. — 1922. — № 11. — С. 370).

³¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — Т. V. — С. 291—292. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³² Блоковский сборник. — Тарту. 1972. — Т. II. — С. 341—360.

³³ *Мочульский К.* Цит. соч. — С. 374.

³⁴ Русская литература конца XIX — начала XX в. 1903—1917. — М., 1972. — С. 302—303.

³⁵ Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. — Пг., 1923. — С. 181—182; ср. с «Терцинами к Сомову» Иванова («*Cor ardens*» — Т. I. — С. 139—140).

³⁶ Константин Андреевич Сомов... — С. 95. Неточности текста исправлены по рукописи (ГПБ, ф. 124, № 4084, л. 3 об—4 об). Более подробно описан этот замысел Ивановым в письме к жене от 4 августа: «Заключилась беседа решением, сопровождаемым клятвою, — продолжать Гафиза с тем, чтобы к весне уничтожить, «сжечь», его разоблачением и скандалом, выпустив «Северный Гафиз», «*almanach de poche*», в складчину. Это должна быть маленькая, маленькая книжечка, содержащая **все** стихи и прозу Гафиза и портреты **всех членов** в красках, — в костюме и во весь рост, а также картинку *nature morte* — изображение обстановки и утвари Гафиза, как она у нас есть (только стилизованно), с яствами и свечами на полу и куполом Госуд(арственной) Думы за окном. Все это должно быть очень изящно и очень восточно по стилю, до такой степени, что книжка будет читаться, как восточные книги, с конца к началу и справа налево (или при помощи зеркала). Имена участников (но не их лица!) должны быть скрыты под нашими гафизическими именами, причем перед выходом книжки будут пушены статьи с разоблачением наших знаменитостей. 300 экземпляров (с красными ленточками) рублей по 10 (как хочет Сомов) или немного дешевле. Издание обойдется в 1000—1500 рублей и произведет сенсацию, и будет бессмертно. <...> Сборник должен открываться стихами Платена в моем переводе. Все ахнут, снобы умрут от зависти (особенное потрясение будет в Москве), все скандализуются и закричат» (ГБЛ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 3, л. 48 об. — 49 об.).

³⁷ Письмо от 21 / 12 авг. 1906 // ЦГАЛИ, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 8, л. 18.

³⁸ Письмо от 8 мая 1907 // ГБЛ, ф. 371, к. 4, ед. хр. 6, л. 5.

³⁹ См.: ЛН. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 286.

⁴⁰ ИМЛИ, ф. 192, оп. 1, ед. хр. 19, л. 2.

⁴¹ Ср. с историей рукописного сборника «Запретный сад», предлагавшегося Кузминым букинститу Л. Ф. Мелину (письмо от 6 июня 1919 // ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 64) с обещанием не делать других списков, но тем не менее изданного в 1920 г. под названием «Занавешенные картинки».

⁴² Письмо от 3 июня 1912 // ИМЛИ, ф. 189, оп. 1, ед. хр. 7, л. 2—2 об.

⁴³ Письмо от 21 июня 1912 // Там же, л. 4. Рукопись этого сборника известна нам в двух экземплярах: карандашный список неизвестной рукой — ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 6; список же рукой Кузмина разделен: его соб-

ственные стихи хранятся в ГБЛ (ф. 622, к. 3, ед. хр. 15), а стихи Князева — в ЦГАЛИ (ф. 548, оп. 1, ед. хр. 416).

⁴⁴ Шмаков Г. Цит. соч., — С. 354.

⁴⁵ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 107.

⁴⁶ Очевидно, это вызвано тем, что статья писалась в 1916 г., когда поэзия Кузмина действительно тяготела к «опощению».

⁴⁷ См., напр., статью Б. М. Эйхенбаума «О прозе М. Кузмина» (в его кн.: Сквозь литературу. — Л., 1924) и упомянутую статью К. В. Мочульского.

⁴⁸ Кузмин М. Сети: Первая книга стихов. — М., 1908. — С. 17.

⁴⁹ Иванов Ф. Старому Петербургу (Что вспомнилось) // Жизнь. — 1920. — № 9. — С. 16; процитировано также в статье Р. Д. Тименчика «Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой» (Даугава. — 1984. — № 2).

⁵⁰ Из письма Н. С. Гумилева к Л. М. Рейснер от 8 ноября 1916 // В мире книг. — 1987. — № 4. — С. 72.

⁵¹ Тименчик Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. — 1984 — Т. 43. № 1. — С. 71

⁵² С.: Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. — 1978. — Vol. VI. — N 3.

⁵³ Явные аллюзии на события из жизни «башни» того времени (в том числе развивавшиеся и в рамках «гафизитства») есть в комедии Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел» (первое ее действие опубликовано в альманахе «Цветник Ор», второе—четвертое остались неизданными // ГБЛ, ф. 109, к. 41, ед. хр. 19—21). Эта аллюзионность явно прорывается в хоре эльфов из второго действия: «Какой печальный оборот / Вдруг приняли дела на башне» (ед. хр. 19, л. 40) и в сцене из третьего действия, когда появляются влюбленные «Человек с головой черной пантеры» и «Женщина с мордой Гизны» и первый из них произносит: «Здесь возведу я высокое ложе. Здесь совершится наш подвиг и наше падение. Мы подвижники Великой Страсти. Идите все демоны, и люди, и звери, — сетью окиньте ложе страстной пытки, чтобы, не изведенные из ада, мы лежали: я когтями терзая ее мясо, она клыками вгрызаясь в мои внутренности. Вот путь наш в Дамаск!» (ед. хр. 20, л. 29—30). Впрочем, символистам аллюзионность была очевидна и по первому действию — см. письмо В. Я. Брюсова к З. Н. Гиппиус от 22 мая 1907 (ЛН. — Т. 85. — С. 696—697).

⁵⁴ Вст. ст. Н. В. Котрелева и З. Г. Минц к публикации: «Блок в неизданной переписке и дневниках современников» // ЛН. — Т. 92. — К. 3. — С. 161. Многочисленные упоминания и анализы политических новостей 1906 г. см. в письмах Иванова к жене.

⁵⁵ ЛН. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 291.

⁵⁶ Приведем несколько цитат, характеризующих тогдашнее отношение Мережковских к идеям Иванова и «башни»: «Среды у Еяч(еслава) кончились, ибо выродились во что-то уж очень неприличное» (Письмо З. Н. Гиппиус к А. Белому от 3 марта 1907 // ГБЛ, ф. 25, к. 14, ед. хр. 6, л. 50 об.). «Мережковские ругательски ругают всех наших поэтов и писателей Сологуба, Иванова, Блока, Городецкого, Ремизова, Вас, словом, решительно всех, за исключением одного — кого бы Вы думали? — Сергеева Ценского!» (Письмо Нувеля Кузмину от 8 мая 1907 // ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 319, л. 11 об.). «Д(митрий) С(ергеевич) по матери ругал Вячеслава Иванова (жалкий, методичный немецкий фармацевт, профессор, развешивающий на скрупулы классицизм) Городецкого (хулиганом), Кузмина (прикашик, говорящий об Александрии и Флоренции) <...> Ругали всех молодых за самонадеянность за заносчивость, за дерзость, за молодость, и все кончилось тем, что «вот погодите, выйдет Димина ругательная статья — все узнаете» (Письмо Бакста Нувелю от 25 ноября 1907 // ЦГАЛИ, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 2).

⁵⁷ См., напр., надпись М. Л. Гофмана на книге «Соборный индивидуализм», обращенную к В. К. Шварсалон и сделанную 26 октября 1907; «Кни-

га создавалась во время разговоров с Диотимой и с Вячеславом ровно год тому назад» (ГБЛ, МК, шифр XII. А. 4^{а/в}).

⁵⁸ Александр Блок в воспоминаниях современников. — М., 1980. — Т. 2. — С. 64.

⁵⁹ ЛН. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 269.

⁶⁰ Самому Кузмину эта известность не была так неприятна. См.: «... Вы думаете, что я уничтожен всеми помоями, что на меня выливают со всех сторон <...>? Вы ошибаетесь. Приятности и не чувствую, но tu Gas voulu Georges Dandin» (Письмо к Нувелю от 3 июля 1907 // ЦГАЛИ, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 8, л. 31).

⁶¹ Своеобразный отклик на это место статьи находим в письме Кузмина к Вяч. Иванову от 9 ноября 1908: «Блок пишет, что я сам виноват, что «большая публика» не видит моего настоящего лица. Но кто хочет, кто может — видит, и не довольно ли этого?» (ГБЛ, ф. 109, к. 28, ед. хр. 29, л. 5).

ЖИЗНЬ, СМЕРТЬ И ПОБЕДА В ДРАМЕ Ф. СОЛОГУБА «ПОБЕДА СМЕРТИ»

И. Ю. Литвинова

Социально-историческая проблематика драмы Ф. Сологуба «Победа смерти» (1907) долгое время оставалась вне поля зрения исследователей. Разработку этой темы находим в статьях М. И. Дикман¹ и М. Ю. Любимовой², где установлена связь драмы с событиями Первой русской революции и отмечена ее ориентация на драматургию Блока («Король на площади»). Но многие аспекты темы остаются до сих пор неисследованными: так, например, не выяснена связь ведущего мотива — смерти — с восприятием Сологубом событий современности. Этот вопрос и будет рассмотрен в предлагаемой статье.

Тема революции в «Победе смерти» не отображена прямо, а раскрывается в сложных аллюзиях, символах, литературных ассоциациях, реминисценциях. Так представлена появляющаяся уже в прологе тема свободы, связанная с образом Дульциней. Дульцинейя (в самой пьесе — Альгиста), символ Красоты, — пересмысление образа из романа Сервантеса (на его основе Сологуб создает в революционные и послереволюционные годы миф о пересоздании жизни силой воображения³); образ восходит и к философии Вл. Соловьева. В драме тема Красоты получает необычное для раннего Сологуба решение: уже в первом действии драмы победа красоты соотнесена с освобождением, причем мысль эта мотивируется социально — противопоставлением «владык» и «рабов». Владыки присвоили красоту себе (Мальгиста: «Много пышных обрядов придумали владыки, чтобы возвеличить себя выше нас»⁴). Но с миром рабов связывается тема истинной красоты (Альгиста), с миром владык — безобразия (Ортруда).

Сущность образа Альгисты / Дульцинейя раскрывается при установлении его связи с Дочерью Зодчего, воплощающей тему «девы — революции» в драме Блока «Король на площади» (1906). Ориентация «Победы смерти» на эту драму проявляется и в построении системы персонажей (об этом писала М. Люби-

мова), и в сходстве сюжетной схемы: попытка оживить спящего короля — вдохнуть новую жизнь в королевскую власть — неудача — гибель (ср. слова Зодчего: «Я послал вам сына моего возлюбленного, и вы убили его. Я послал вам другого утешителя — дочь мою. И вы не пощадили ее»⁵). Легендарный сюжет связан с символизацией борьбы за престол как попытки захвата ключевых позиций в жизни. Альгиста мечтает об освобождении народа (Альгиста: «Я верила, что люди хотят свободы и света, свободы и света». — VIII, 39). В драме подчеркивается, что с тех пор, как Альгиста стала королевой, правление сделалось гуманным. Но с Дульцинеей / Альгистой связывается и традиционное для Сологуба отождествление любви и смерти-освободительницы: «Смертию побеждает Любовь, — Любовь и смерть — одно» (VIII, 54). При этом намечается некоторое сходство между сценой «последнего испытания» в «Победе смерти» и эпизодом восхождения Дочери Зодчего к престолу Короля: (Альгиста: «Приближается последний миг. Судьба не ждет. В последний раз говорю тебе: иди за мной, со мною иди к жизни, только со мною жизнь, — а там, где ты цепенеешь, ты король, в безумии своей короны, в своей кровавой мантии, — там смерть». — VIII, 53—54). Ср. в «Короле на площади»: Дочь Зодчего: «Король! Грядущее в руках моих <...>. Во мне довольно силы, чтобы сейчас сразить тебя <...>. Я не хочу убивать тебя <...>. Я могу больше, чем угашать свет. Я возвращаю тебе прежнюю силу и отдам тебе прежнюю власть» (4, 57).

В обоих случаях героиня — потенциальная носительница смерти — предлагает выбор: жизнь или смерть (причем призывает героя к жизни). И в обоих случаях исход одинаков: король не выбирает жизнь. В «Победе смерти» это мотивируется открыто социально: «Я не пойду за тобой. Я — король. Удались, безумная.» (VIII, 54).

Уравнивание жизни и смерти в драме Сологуба близко к проблематике «Трех расцветов» К. Бальмонта — драмы, навеянной событиями надвигающейся революции (1904). Ср.: «Елена: Я жизнь и я смерть, ты знаешь <...>. Мы живем в таком страшном мире, что цвет жизни совпадает в нем с цветом смерти»⁶. Как в «Трех расцветах» освобождение, слияние с красотой (Еленой) силой любви — жизни невозможно и потому достигается в смерти, так и в «Победе смерти» конечная победа — освобождение — осуществляется через гибель.

В литературе тема «победы смерти» у Сологуба часто истолковывалась как декадентская апология гибели. Но и текст драмы, и генезис образа позволяют раскрыть его символику несколько иначе. В связи с темой смерти-освободительницы встает вопрос о воздействии на Сологуба поэзии позднего народничества, в частности — Надсона⁷. Говорить о воздействии это-

го поэта на творчество Сологуба в рассматриваемый период можно, конечно, только с оговоркой: к середине 1900-х гг. Сологуб уже давно отошел от влияний Надсона, очень заметных в раннем творчестве писателя⁸. Речь может идти о другом: в период революции Сологубу вновь становятся близкими те представления, которые были характерны для него в додекадентский период. Но все же связь есть: тема смерти в драме — не только «декадентская», но и близкая к пессимизму позднего народничества, и соотносится она с образом поражения в борьбе. Ориентация на уже забытого поэта, возможно, была усилена ощущаемой Сологубом схожестью «эпохи Надсона» (кризис народничества) и современной художнику реальности (поражение революции 1905—1907 гг.). Видимо, «декадентство» Сологуба всегда было родственно народническому ощущению несбыточности надежд, определившему «неприятие мира» как Надсоном, так и Сологубом, в творчестве которого тема эта претерпевает эволюцию от неприятия мира социального к космически-универсальному «отказу от реальности». Один из наиболее устойчивых мотивов лирики Надсона, мотив смерти-освобождения, — излюбленный, центральный и в творчестве Сологуба⁹, для которого характерно противопоставление смерти — красоты и жизни — безобразия¹⁰. Ср. у Надсона:

В лохмотья яркие пестро наряжена,
Жизнь только издали нарядна и красива,
И только издали влечет к себе она.
Но чуть взглядишься ты, чуть встанет пред тобою
Она лицом к лицу — и ты поймешь обман
Ее величия, под ветхой мишурою,
И красоты ее — под маскою румян.¹¹

И все-таки у Надсона обычно жизнь и смерть противопоставляются как добро и зло, причем позитивно оценивается все же жизнь, а не смерть; именно с жизнью связывается тема любви — высшей ценности бытия, в то время как стремление к смерти — предательство, следствие бессилия («Чуть останусь один — и во мне подымает / Жизнь со смертью мучительный спор...»). Сологуб же начиная с 1890-х гг., был самым последовательным певцом смерти, для него «смерть — единственный положительный герой (<...>), единая реальность (<...>), мерило жизни»¹².

Однако именно в «Победе смерти» тема получает несколько иное освещение, чем раньше. Красота, освобождение в Прологе и в начале сюжетного действия связывается с темой любви — жизни: «Дульцинея: Только я жива в жизни и в смерти, только во мне жизнь, только во мне последняя победа» (VIII, 23—24). Вспомним также цитированные выше слова Аль-

гисты, обращенные к королю. Это приближает Сологуба к «надсоновскому» решению темы и отличает пьесу от общесимволистской эсхатологии. Однако апология жизни соседствует в драме с апологией смерти, что подчеркивается символической ориентацией некоторых моментов пьесы на Апокалипсис, а также на идеи «мистического анархизма», которые были в какой-то мере близки Сологубу в рассматриваемый период¹³. На трансформации мотива победы красоты в победу смерти и строится сюжет драмы. В прологе это — победа жизни, которая представляется Сологубу как соединение Дульциней-Красоты-свободы с Королем-«строителем» жизни, со «строительными» началами общества. Но это соединение оказывается невозможным: «Тяжко дремлет Король и не хочет меня увенчать» (VIII, 22). Дульциней, как и Дочь Зодчего, стремится разбудить Короля, перевернуть, изменить, спасти мир силой любви. Но победа жизни (освобождение) силой одной любви (очевидно, как-то связанная для Сологуба с идеей «мирных преобразований»), оказывается неосуществимой. Поэтому в дальнейшем в драме утверждается необходимость победы, хотя бы достигаемой, в силу жестоких законов жизни, обманом, жестокостью. Оправдание смерти-(жестокости) во имя любви и Красоты близко к теме оправдания зла (крови, жертвенного убийства) в пьесах символистов 1904—1907 гг. (убийство Пелопса в «Тантале» Вяч. Иванова (1904), Сулус в «Тайге» Г. Чулкова (1907); эта же мысль есть и в «Земле» Брюсова (1904); ср. деятельность Ордена Освободителей). Но в «Победе смерти» есть ориентация и на другие традиции, прежде всего — на «Преступление и наказание» Достоевского (сам Сологуб отмечал огромное влияние этой книги на свое творчество¹⁴). Утверждение Альгиста права на жестокость спроецировано в известной мере на «идею» Раскольниковца о том, что «необыкновенный человек имеет право», если его «идея, (иногда спасительная, может быть, для всего человечества) того потребует», «перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь»¹⁵. Однако в отличие от Достоевского Сологуб принимает «идею» Раскольниковца: Альгиста действительно имеет право на преступление. Ее главным оправданием оказываются страдание, гибель, соотнесенные с христианской проблематикой мученичества. Казнь Альгисты и ее воскресение в ряде моментов спроецированы на Апокалипсис: со вторым появлением Альгисты (как и со «вторым пришествием») связывается конец «этого» мира:

«Альгиста: — Встаньте, спящие!

⟨...⟩ — Не мертвые ли встали?

— Не трубу ли архангела мы слышим, зовущую на страшный суд?

«— Дивные дела здесь творятся!

— Пролитая кровь вопиет к небу!

⟨...⟩ Альгиста: Приближается последний миг!» (VIII, 48—49). Основной источник этих мыслей в драме Сслогуба — приятие пути борьбы («крови») многими символистами в 1905 г. Существенно противопоставление двух видов зла и насилия. Полюс исконной (а потому ничем не оправдываемой) жестокости связывается с миром «владык», в то время как жестокость «рабов» — вынужденная, ответная: «Обман и коварство не нами начаты. Владыки увенчанные открыли путь коварства и зла» (VIII, 29). Жестокость и коварство в борьбе с жестокостью и коварством роковым образом оказываются неизбежными. Надо сказать, что на этом этапе сюжетного развития жестокость направлена еще не против власти, но против безобразия (Ортруды); обновление мира все еще должно осуществляться силой любви (Альгисты и Хлодвега) и озмысливается как превращение «власти безобразия» во «власть красоты»: «Мальгиста: Настало время свершить великий наш замысел, — увенчать красоту и низвергнуть безобразия» (VIII, 28).

Уже в списке действующих лиц подчеркивается роковое несовпадение сущности героев драмы и их общепринятых «наименований»: «Альдонса, именуемая королевой Ортрудой. Дульцинея, именуемая Альдонсой» (VIII, 12). Через типично символистское противопоставление истинного имени (сущности) и человеческих «слов» (не божественного Слова, а тех «слов», о которых говорит Гамлет, — «наименований», «кажимостей», «масок») мы узнаем о «перевернутости» подлинных ценностей (они даются в символах искусства) в человеческой истории. Королева Ортруда — всего лишь прозаическая и пошлая героиня Сервантеса, ставшая для Сслогуба символом безобразия, претендующего на роль красоты. Это подготавливает к мысли о высокой неизбежности последующей замены Альдонсы — мнимой Ортруды — истинной королевой — Дульциней. Достижение «правды», свободы, Красоты мыслится как вторичное «перевертывание перевернутого» (неистинного, несвободного и безобразного) мира. Став королевой, Альгиста-Дульцинея пытается вначале изменить жизнь силой одной лишь любви (без «крови»). Этого она как будто и достигает: «Мальгиста: Все говорят, что при тебе король стал милостив к народу, щедр к своим слугам, справедлив для всех, прибегающих к его суду. Народ прославляет имя твое» (VIII, 39). Но это — фикция. Альгиста говорит: «Я верила, что люди хотят свободы и света. Как настойчиво, как хитро, ночью и днем, повторяла я королю одно и то же словами, какие находила. Он мне верил, он, наконец, научился думать по-моему. Но он ничего не может сделать, кроме того, что делали его предки: воевать, судить, награждать. Ничего дерзкого. Господа хотят властвовать, — это понятно. Но народ, — все эти простые люди, земледельцы и

ремесленники, о, как они хотят быть рабами! Только рабами!» (VIII, 40).

Монолог Альгисты многопланов. В нем сказались общее для эпохи 1905—1907 гг. крушение либеральных надежд, характерное и для Сологуба и нашедшее отражение в его лирике этих лет:

Что, вас радуют четыре
Из святых земных свобод?
Эй, дорогу шире, шире!
Расступитесь — шут идет!
Острым смехом он понижит
И владыку здешних мест,
И того, кто руку лижет,
Что писала манифест (1905)¹⁶.

В драме политическая тема царя и манифеста 18 октября приобретает обобщенно-символическое звучание, связанное с сологубовской концепцией истории как бесконечной повторяемости, однако единство мысли в сатире и «Победе смерти» очевидно. Но в словах Альгисты есть и другое: романтико-символистское разочарование одновременно и во «власти», и в народе. Это — типичная черта позднего народничества, трансформированная старшими символистами, в окружении которых шло становление творчества Сологуба 1890-х гг.

Говоря об оправдании преступления Альгисты в «Победе смерти», важно подчеркнуть, что для Сологуба правда не только на ее стороне; жестокость истории не дает однозначных решений. За Бертой тоже признается правда — правда страдания; она страдает вместе с ребенком, став жертвой обмана и коварства. Ср.: «Берта: Сеть обмана, широкая сеть обмана раскинута надо мною. Кто поможет мне разорвать вязкие цепи обмана? Кому крикну: помогите? Оставили меня жертвой обмана» (VIII, 37); «Берта: Устала и я, королева Берта. Изгнанная тобою, милый супруг, потому что обманщице Альгисте поверил ты больше, чем мне, скиталась я долго по дремучим лесам, по крутым горам, по широким долам. Рысучие ветры меня обвевали, частые дожди меня мочили, солнце меня палило, колючие кустарники рвали мою одежду и царапали мое тело, о песок и о камни изранила я мои ноги. В поле под стогом родила я тебе сына. Повила его нищая старуха, окрестила я его в бедной деревенской церкви, назвала его Карлом и будет он королем великим. Возьми его, милый король, и меня не гони с твоего ложа» (VIII, 42). То, что правда не только на стороне Альгисты, подчеркивается сопоставлением с легендой о Берте Длинноногой, на которую ориентирован сюжет драмы. Важно, что Сологуб сам указывает источник заимствования: «Содержание этой тра-

гедии заимствовано в общих чертах из предания о королеве Берте Длинноногой, матери Карла Великого. <...> Вот как изложена эта легенда в книге Г. Н. Потанина «Восточные мотивы», с. 5—7» (VIII, 55).

Во всех вариантах легенды, приведенных Потаниным, королева Берта — невинно гонимая, добрая и красивая (в то время как Альгиста всюду оценивается резко негативно): «Маргиста¹⁷ велела начальнику отряда, которому было поручено исполнить королевское повеление, непременно убить Берту, но когда отряд доехал до места и с Берты сняли покрывало, то некоторые при виде молодой и красивой принцессы не решились на жестокое обращение с ней»¹⁸. Обращение в легенде проясняет концепцию драмы Сологуба: есть не только правда Альгисты, но и правда Берты. В этом — трагизм человеческой истории: «кровь», даже пролитая во имя отмщения, остается «кровью». Обе борющиеся героини страдают; пусть ответная жестокость порождена жестокостью первичной — она все же остается жестокостью, и, в свою очередь, влечет за собой возмездие — гибель Альгисты. Такая позиция Сологуба обусловлена тем, что вина Берты (перед «рабами») — не личная, но — историческая и родовая вина предков, сословия¹⁹. Не случайно и характеризуется она через отношение к роду: «Безобразная и злая, глупая и жадная, достойная дочь многих поколений жестоких и коварных, она веселится и торжествует. <...> Берта хромая, дочь кровожадного короля Коломана» (VIII, 28). Примирение враждебных сторон, т. е. победа силой человеческой любви — невозможны²⁰, побеждает смерть. Жизнь и смерть в какой-то мере оказываются в драме уравненными (как два возможных пути к любви и красоте). Но в финале это отношение смещено, и в заключительном монологе Альгисты жизнь оценивается как несительница освобождения более прекрасного и желанного, чем смерть.

Таким образом, именно в «Победе смерти», рядом с хорошо заметными для современников декадентскими поворотами темы смерти, есть и иной — совсем не декадентский и очень важный ее поворот. Смерть — лишь результат роковой невозможности воплотить красоту в жизни. Есть в драме и идея отмщения за убийство Альгисты и ее сына, что осознается одновременно и как отмщение за многовековую жестокость. То, что освобождение-революция расценивается как неизбежное кровопролитие, связывает трагизм драмы с исторической трагедией России 1905—1907 гг., когда была задумана и написана драма.

1906—1907 годы — годы спада революционного движения, ознаменованные жестоким кровопролитием; уже 1906 год неизменно определялся в прессе как кровавый (причем это харак-

терно для газет самых разных направлений). Ср.: Реакционное «Новое время»: «Кровавое настоящее, бесплодное прошлое, смутное будущее — вот что лежит вокруг нас в этот канун нового 1907 г.»²¹.

Близкая кадетам газета «Товарищ»: «Прошел тяжелый, кошмарный год, год ужасающей реакции, год казней и ссылок, год мрачного торжества произвола над только что занявшейся былой зарей свободы и права»²².

Полуофициальная «Петербургская газета»: «Нехорошим был покойник 1906 г.! <...> Истрадалась бедная наша Родина! Ежедневно в газетах читаешь, что, с одной стороны, убит X, Y, Z, а с другой повешены или расстреляны А. Б. В. Точно ветхозаветное: око за око, зуб за зуб! Холодным потом обдавало каждого при чтении этих расстрелов, где слово «возмездие» закрывало святое чувство любви к сотворенному по образу и подобию Божию»²³.

1907 год характеризовался еще большей, чем 1906, остротой и жестокостью в борьбе: одновременным усилением и вооруженного сопротивления правительству, и самой жестокой правительственной расправы. «Число жертв, погибших за истекший год, определяется в 1100 человек убитых и 1640 человек раненых, не считая казненных по приговорам судов. Из этого числа террору революционеров подверглись до 75 генералов, генерал-губернаторов и градоначальников (убитых и раненых), не считая покушений. 410 лиц убитых и 453 раненых из полицейских и военных чинов, кроме того, было более 90 неудачных покушений. Со стороны полиции и войск было убито 461 человек и ранено 863. Число казненных по приговорам военных и военно-полевых судов равно примерно 1010 человек, не считая почти 750 известных по газетам расстрелов в Прибалтийском крае. Январь, начавшийся подавлением восстаний в Прибалтийском крае, дал уже одних казненных 400 человек, не говоря уже о раненых и погибших в стычках с карательными отрядами»²⁴.

Основной темой газетных сообщений 1907 г. становятся покушения, убийства, перестрелки, подбрасывание бомб²⁵. В «Победе смерти» отразилась атмосфера подавляемой революции. Эпоха представляла, с одной стороны, как побежденная, топимая в крови военно-полевых судов и полицейских акций революция, с другой — как обоюдное кровопролитие, начатое властями 9 января 1905 года; по-видимому, именно на это событие (но и шире — на целый ряд кровопролитий, убийств, казней 1905—1907 гг.) ориентирована сцена убийства Альгисты с сыном.

Тема оправдания жестокости как отмщения занимает большое место в поэзии Сологуба рассматриваемого периода: это и стихотворения о жестокости правительственных зверств: «Простая песенка» (1905), «Искали дочь» (1905),

«Спутник» (1905), «Я спешил к моей невесте...», и стихотворения, утверждающие необходимость возмездия:

День безумный, день кровавый
Отгорел и отзвучал.
Не победой, только славой
Он героев увенчал.
Кто-то плачет, одинокий,
Над кровавой грудой тел.
Враг народа, враг жестокий
В битве снова одолел.
Издеваясь над любовью,
Хищный вскормленник могил,
Он святою братской кровью
Щедро землю напоил.
Но в ответ победным крикам
Восстает, могуч и яр,
В шуме пламенном и диком
Торжествующий пожар.
/.../
В гневном пламени проклятья
Умирает старый мир²⁶.

Ср. также «Догорало восстанье» (1906), «Пришла заплаканная жалость» (1906) и др.

Последний акт борьбы Альгисты — победа смерти — осознается как полное уничтожение монархической власти (символическая сцена превращения короля в камень). Причем, несмотря на апокалиптические аллюзии, речь идет все же не о «конце мира», когда гибнет все и вся, но о гибели героев драмы (и даже не всех — Мальгиста остается оплакивать гибель дочери). В этом «Победа смерти» противопоставлена «Королю на площади» Блока, где речь идет действительно о тотальной гибели. Различна у Блока и Сологуба и типичная для символизма концепция грядущего возрождения. В «Короле на площади» Блока возрождение знаменует цикличность мира, т. е. невозможность каких-либо перемен (мир возродится, и все будет по-прежнему, как говорит Зодчий — единственный «знающий», создатель города) — иными словами, именно концепция грядущего возрождения выявляет пессимизм драмы Блока. В «Победе смерти» с возрождением связывается идея грядущего возмездия. Ср. эпизод восстания мертвых, который с одной стороны, является реминисценцией из Апокалипсиса (Ср.: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них» — Откр., XX, 13) и образом Страшного Суда, с другой — восходит к общеевропейскому мотиву воз-

мездия мертвецов. Ряд сюжетов, построенных на мотивах оживания мертвецов и их мести, приводится в упомянутой книге Потанина: ср. возрождение Ивана для возмездия убившему его турецкому султану²⁷, воскрешение казненного царевича в легендах о царе-отце и его сыне — царевиче²⁸, возрождение быка в облике царя Ландармы с целью отомстить тем, кто обидел его при постройке ласского храма²⁹, и др.

В «Победе смерти» в итоге выделяется два разных символа; это «жизнь» в общезыковом значении слова (антоним смерти) и жизнь, которая «жива в жизни и смерти», т. е. та Правда, которая должна победить (принести освобождение), утвердив свою победу либо жизнью, либо ценой героической гибели. Даже в случае победы смерти (ситуация эпохи написания драмы), по Сологубу, побеждает некая жизнь, соотношенная со свободой, высокая норма, борьба, идеал жизни, с которым и связывается грядущее возрождение.

Таким образом, драма Сологуба «Победа смерти» не просто синхронна событиям 1905—1907 гг., но является символическим откликом Сологуба на эти события. Это размышления и об общих законах мироздания и человеческой истории, и об их преломлении в современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дикман М. И. Поэтическое творчество Ф. Сологуба // *Сологуб. Ф. Стихотворения*. — Л., 1975.

² Любимова М. Ю. Драматургия Ф. Сологуба и кризис символистского театра // *Русский театр и драматургия начала XX в.* — Л., 1984.

³ См. об этом: Чеботаревская А. «Творимое творчество» // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки — Пб., 1911; Пустыгина Н. Г. Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба и концепция театра «единой воли» // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1983. — Вып. 620 и др.;

⁴ Сологуб Ф. Собр. соч. — Пб., 1909—1912. — Т. VIII. — С. 29. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабскими).

⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М., Л., 1960. — Т. 4. — С. 60. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием тома (первая цифра) и страницы (следующие).

⁶ Бальмонт К. Три расцвета. — Пб., 1907. — С. 11—12.

⁷ См.: Дикман. Указ. соч. — С. 14—15.

⁸ См. Там же.

⁹ Чуковский К. От Чехова до наших дней. — Спб., М., 1908. — С. 175; Пильский П. Критические статьи. Спб., 1910. — Т. I. — С. 83; Любимова. Указ. соч. — С. 71.

¹⁰ Крапихфельд Вл. Ф. Сологуб // Вершины. — Спб., 1909. — Кн. I. — С. 167.

¹¹ Стихотворения С. Я. Надсона. — Изд. VII. — Спб., 1888, — С. 54.

¹² Чуковский. От Чехова до наших дней. — С. 175—176.

¹³ Ф. Сологуб — участник таких изданий, как альманахи «Факелы» или печатавший «мистических анархистов» журнал «Вопросы жизни». Вопрос об отношении Сологуба к «мистическому анархизму» рассмотрен в статье С. Городецкого «На светлом пути», где Ф. Сологуб определен как мистический

анархист-пессимист (Факелы. — Спб., 1907. — Кн. 2.). Показателен отзыв самого Сологуба о книге Г. Чулкова «О мистическом анархизме»: «Выход из этой сети ясен < . . . > двум милым авторам книги < . . . > Путь обозначен верно, путь свободной соборности» (*Сологуб Ф.* О недописанной книге // *Перевал.* — 1906, — № I, — С. 40). Позже, однако, приятие «мистического анархизма» сменяется у Сологуба его критикой.

¹⁴ См.: *Дикман.* — С. 9.

¹⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. — Л., 1973. — Т. VI. — С. 198.

¹⁶ *Сологуб Ф.* Стихотворения. — Л., 1975. — С. 319.

¹⁷ *Маргиста* — мать Альгисты (в драме она — Мальгиста).

¹⁸ *Потанин Г. Н.* Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. — М., 1899. — С. 6.

¹⁹ Тема вины рода восходит, по-видимому, к античности; проблемы рока и рода в античной драме очень значимы для символистов.

²⁰ Неизбывный ужас перед жестокостью роднит Сологуба с Толстым; но в отличие от Л. Толстого Сологуб не склонен к утопии «непротивления злу».

²¹ Столичная печать // *Биржевые ведомости.* — 1907. — № II. — 2 янв.

²² Там же.

²³ Столичная печать // *Биржевые ведомости.* — 1907. — № II. — 2 янв.

²⁴ *Биржевые ведомости.* — 1907. — № 3. — 3 янв.

²⁵ Приводим некоторые заголовки статей из газет только первой декады января 1907 г.: «Бомбы», «Перестрелка», «Кровавые столкновения», «Покушение на полицейского» // *Бирж. вед.* — 1907. — № 3. — 3 янв.; «Убийство командира артиллерийского полка», «Убийство жандарма», «Нападение на полицейского», «Аресты и обыски», «Казни», «Бомбы», «Перестрелка» // *Бирж. вед.* — 1907. — № 4. — 4 янв. Этот перечень можно продолжать до бесконечности.

²⁶ *Сологуб.* Стихотворения. — С. 323.

²⁷ *Потанин.* Указ. соч. — С. 314.

²⁸ Там же. — С. 345.

²⁹ *Потанин.* — С. 365; ср. также: возрождение Гарн с целью отмщения Срансзану Гамбо, возрождение убитого Битью (Там же) и т. д. Потанин приводит огромное число примеров.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ Л. Д. ЗИНОВЬЕВОЙ - АННИБАЛ

Т. Л. Никольская

Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (1866—1907) стала писателем уже в конце своего жизненного пути. Всего четыре года активно участвовала она в литературной жизни. За это время она заявила о себе как драматург, прозаик, поэт и критик. Ее творчество вызывало разноречивые суждения современников, а личность была окружена мифом¹. В работах о русском символизме и мемуарной литературе имя Зиновьевой-Аннибал упоминается, в основном, в связи с Вяч. Ивановым. Ее же оригинальное творчество многие десятилетия ускользало от внимания исследователей².

Лидия Дмитриевна Зиновьева происходила из старинного рода. Ее отец, Дмитрий Зиновьев, был потомком сербских князей Зиновичей, а родословная матери, урожденной баронессы Веймарн, шла по женской линии от предка Пушкина Ганнибала. В детстве Лидия получила домашнее образование. Недолгое время она училась в петербургской женской гимназии, откуда была исключена за строптивый нрав; по этой же причине ее выгнали и из школы германских диаконисс³. В 1884 году Лидия Зиновьева вышла замуж за своего домашнего учителя, историка Константина Семеновича Шварсалона, под влиянием которого заинтересовалась социалистическими идеями и сблизилась с народниками. В ее петербургском доме хранилась нелегальная литература, устраивались конспиративные встречи⁴.

Через несколько лет брак Зиновьевой распался. Забрав детей, она уехала за границу — сначала в Швейцарию, затем в Италию, где летом 1893 года встретила в Риме с Вяч. Ивановым. Эта встреча произвела переворот в жизни их обоих. «Друг через друга нашли мы — каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога, — вспоминал Вяч. Иванов, — и не только во мне впервые раскрылся и осознал себя, вольно и уверенно поэт, но и в ней: всю нашу совместную жизнь, полную глубоких внутренних событий, можно без преувеличения назвать для обоих порою почти непрерывного вдохновения

и напряженного духовного горения»⁵. Прежде чем Вяч. Иванов и Лидия смогли пожениться, им пришлось шесть лет скитаться по Европе. Только в 1899 году все препятствия к браку были устранены и они обвенчались.

Общение с Вяч. Ивановым стало для Лидии Зиновьевой могучим творческим импульсом, она «почувствовала непреодолимую потребность высказать, что пало в недра духа, посредством чернила и пера»⁶. В начале 1900-х годов Лидия работала над романом «Пламенники», первая часть которого готовилась к печати и уже набиралась в типографии в конце 1902 — начала 1903 года, но в силу ряда обстоятельств публикация не состоялась⁷. Сам роман также остался незавершенным⁸.

Первым большим произведением Л. Зиновьевой, увидевшим свет, была трехактная драма «Кольца», написанная в Париже в 1903 году и изданная в сентябре 1904 года в московском издательстве «Скорпион»⁹ (под фамилией «Зиновьева-Аннибал») ¹⁰. Еще до публикации «Колец» Вяч. Иванов напечатал в журнале «Весы» предисловие к драме, в котором рассматривал «Кольца» как попытку создания драмы «новых масок», преобразующейся в мистерию, — литургическое служение у алтаря страдающего Бога ¹¹.

Как и большинство произведений символистской драматургии, пьеса Зиновьевой-Аннибал не сценична и предназначена для чтения¹². «Кольца» интересны попыткой показать возможность нового отношения к любви, свободного от эгоистического начала. Героиня драмы Аглая, безмерно влюбленная в своего больного мужа Алексея, переживает личную трагедию. Алексей, одержимый роковой страстью к своей сестре, трагически потерявшей детей и мужа, оставляет дом. Аглая мечется в поисках супруга, как гонимая оводом Ио, и наконец настигает Алексея вместе с его сестрой на корабле. На руках двух женщин Алексей умирает. Перед его кончиной Аглая находит в себе силы помириться с соперницей и с возгласом «океану любви — наши кольца любви»¹³ бросает в океан обручальные кольца.

Выраженная в словах Аглаи «счастье должно принадлежать всем, оно правильное состояние души»¹⁴, идея драмы неразрывно связана с призывом Вяч. Иванова к преодолению индивидуализма «посредством Диониса», явившимся одним из лейтмотивов его творчества. Популяризируя концепцию «Колец», раскрытую Вяч. Ивановым, Г. Чулков писал: «Драма «Кольца» — опыт приближения к дионисическому искусству; ее сокровенный смысл — дифирамбическое разрешение личной трагедии; «внутренность дома», «берег моря» и, наконец, сама «морская глубина», вот три символа, которые характеризуют в драме прохождение личности через роковые испытания, влекущие души к мистической цели. И тогда, при достижении, кто-то радостно восклицает: Гляди, утро опять устроило свое торжество...»¹⁵.

Враждебная символизму критика встретила пьесу в штыки. Справедливо отмечая техническое несовершенство «Колец», критика скептически отнеслась к идее несовместимости подлинной любви с ревностью, выраженной в драме. Осуждение вызвала сама «атмосфера чувственности, в которой пребывают герои г-жи Зиновьевой-Аннибал»¹⁶.

Идея преодоления индивидуализма проходит и в критических работах Зиновьевой-Аннибал. Так, в посвященной творчеству А. Жида статье «В раю отчаяния»¹⁷ она, отдавая дань высокому мастерству писателя, указывает на бесперспективность пафоса пессимистического нарциссизма, понижающего его творчество. Психологии одинокого отчаяния, воспламеняемого писателем, Зиновьева-Аннибал противопоставляет дифирамбическую собранность: «Андре Жид в праве не ведать своего пути, и в праве находить в том прелесть. Но благо той душе, чей «пыл одинокого порыва (...) неведомо горит пылом одним с душой собранной»¹⁸.

В рецензии на книгу Ж. Леблан «Выбор жизни»¹⁹ Зиновьева-Аннибал приветствует «несломимую силу поступательного движения женщины»,²⁰ видя в стремлении женщин к объединению знамение времени.

Преодоление индивидуализма не было для Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал лишь теоретической программой. Как отмечает исследователь, Зиновьева-Аннибал считала, что не имеет права наслаждаться уединенной жизнью с мужем и должна «отдавать» себя и Вяч. Иванова людям²¹. В 1905 году супруги вернулись на родину, поселились в Петербурге на Таврической улице в ставшей вскоре знаменитой «башне», где с сентября 1905 года начали устраивать «среды», собиравшие людей самых различных взглядов и убеждений²².

По почти всеобщему признанию Лидия Дмитриевна была душой ивановских сред: «Большая, довольно полная, с пышной рыжеватой гривой и неизменно в греческом хитоне яркого цвета; шумная, веселая, подвижная, решительная (...). Она была гораздо ближе к реальной жизни, чем сам Иванов, как бы вовсе не существовавший для повседневности, и ее можно было считать двигателем, который приводит в действие взвихренную, но подчас и призрачно-прозрачную духовность Ивановских сред»²³. При первом знакомстве с Зиновьевой-Аннибал ее хитоны, по большей части красного цвета²⁴, являвшегося знаком «дионисова действия»²⁵, и непосредственные манеры многим казались эксцентричными, но при приближении к ней посетители башни были очарованы «мудрой понятливостью»²⁶, «прямодушием и отзывчивостью»²⁷ «особым талантом общения с людьми»²⁸, свойственным хозяйке «башни». Как вспоминал один из завсегдаев сред, «она не очень много говорила, не давала

идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало все наше общение»²⁹.

Ивановские среды не случайно совпали по времени с периодом первой русской революции. Как вспоминал Н. Бердяев, «дионисическая общественная атмосфера отражалась на «средах». В другую эпоху «среды» были бы невозможны»³⁰. Революционные события глубоко волновали мятежную натуру Зиновьевой-Аннибал. Узнав о закрытии думы, она писала Вяч. Иванову из Швейцарии, куда поехала навестить дочь от первого брака: «Как грозой поразило известие о закрытии думы и чрезвычайной охр(не?) Петербурга. Что это значит? Военная диктатура? Какое уж тут печатать? Какая работа? Какая жизнь, кроме революционной»³¹. Непосредственным откликом на революционные события был ряд рассказов Зиновьевой-Аннибал. Наиболее резкий — «За решетку», «положенный под спуд вследствие крайней рискованности затронутой в нем политической темы»³², был опубликован только после Октябрьской революции³³.

Безымянный герой рассказа, совершивший политическое убийство, пытается понять, можно ли оправдать убийство, если убитый «был жестокосерден и узкодушен, и от него зависели судьбы людей (. . .) не знал милости и тешился самовластием»³⁴. Одновременно герой рассказа предупреждает, что в новом перестроенном мире предстоит жестокая борьба с бездуховностью, этим «пауком всеобщего благополучия»³⁵. Вопрос, дозволен ли террор в экстремальной ситуации, ответствен ли борец за кровь невинных, случайно пострадавших вместе с виновными, ставится в рассказе «Помогите Вы»³⁶, написанном, как и рассказ «За решетку», в форме дневника. Примыкает по манере и кругу поднятых вопросов к этим рассказам и «Отрывок из письма о неблагополучии мироздания»³⁷. Геронья этой лирической прозы также пытается разобраться в своей душе, преодолеть раздвоенность, выбрать для себя правильный путь. Она чутко ощущает социальную несправедливость, стыдится своего материального благополучия, но еще не решила, должна ли участвовать в борьбе вместе со своим возлюбленным. О своем душевном состоянии она пишет в письме к революционеру: «Ты, не имея сам вины перед людьми, тонким сердцем сумел понять тот стыд, который мучил меня перед всяким, кто голодает, и всяким, кто трудится: и перед всяким таким мне хотелось тогда упасть на колени, плакать, и в несносном стыде молить его о прощении»³⁸. Обостренное чувство справедливости, больная совесть присущи и героям других рассказов Зиновьевой-Аннибал, непосредственно не связанных с темой революции³⁹.

В статье «А. Блок и Вяч. Иванов»⁴⁰ З. Г. Минц отмечала связь революционных мотивов лирики Блока 1905—1906 годов с дионисийским мироощущением, возникшим у Блока в значитель-

ной мере под влиянием Вяч. Иванова и Л. Зиновьевой-Аннибал⁴¹. В эти годы Блок часто посещал «башню»⁴². Читал на одной из сред в апреле 1906 года только что написанное стихотворение «Незнакомка»⁴³, а в январе 1907 года — цикл «Снежная маска»⁴⁴. «Блок сдружился с нами необыкновенно (да: ведь его цикл стихов «Снежная маска» набирается уже в «Орах»), — писала Л. Зиновьева-Аннибал в том же месяце дочери, — Эта дружба делает нам глубокую и большую радость, потому что он высокий человек и страшно строгий и поэтому одинокий»⁴⁵. Свое отношение к Ивановым Блок выразил в надписи на книге «Нечаянная радость»: «Вячеславу Ивановичу Иванову и Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал, любимым, близким и нужным, открывшим мне путь снежный и радостный. Александр Блок 17 янв. 1907 г. Спб»⁴⁶. Зимой 1906/1907 годов жена Блока Любовь Дмитриевна и муза «Снежной маски» Н. Н. Волохова часто вместе посещали «башню»⁴⁷.

Романтизированные образы Блока и Незнакомки, воплотившейся в Волохову⁴⁸, в которых сплавились поэзия и реальность, запечатлены в рассказе Л. Зиновьевой-Аннибал «Голова медузы»⁴⁹. Действие рассказа, согласно со стихами Блока, происходит в ресторане, к окнам которого «с улицы прислонилась лиловая синева»⁵⁰. Блок выведен под прозрачным псевдонимом художника Незнакомова, сидящего за маленьким уединенным столиком. Описание внешности Незнакомова не оставляет сомнения в прототипе: «Совершенно прекрасное лицо, холодное, строгое в окружении светлых, скульптурных кудрей, странно сочеталось с мертвенностью голуботусклых глаз. Перед ним стояли бутылки и на половину выпитый стакан красного вина»⁵¹. За соседним столом сидит «молодая, высокая женщина с крепким, белым до сניה затылком под черным гладким гребнем блестящих волос»⁵². Последующая сцена сплошь составлена из цитат и реминисценций из «Незнакомки» и «Снежной маски»: «Женщина сидела прямая, неподвижная, молчаливая: по сине-белым узким пальцам, оплетшим бокал с бледнозолотистым вином, стекала серебристая пена.

И в алом сердце своего стакана Незнакомов видел невидимые ему черные глаза из бледного строгого лица, жесткие, немолчимые, далекие, безусловные. Они глядели вверх, пронзивая его взгляд, как пустоту, дальше, через его мозг, в невозможную даль. И ему становилось пронзительно, как от ледяной иглы, и стыли длинные красивые руки, нежные, как женские. И не мог оторваться. И змеились там, во влаге, блестящие волосы вокруг строгого лба, где таилась угроза. Он не отрывал глаз от видения в алом сердце красного вина»⁵³.

В сходстве «строгой женщины» с реальным прототипом можно убедиться, сопоставив приведенный отрывок с описаниями Волоховой периода романа с Блоком: «Высокий, тонкий стан,

бледное лицо, тонкие черты, черные волосы и глаза... черные, широко открытые «маки злых очей»⁵⁴, или: «Волохова — очень тонкая, бледная и высокая, с черными, дикими и мучительными глазами и синевою под глазами, с руками худыми и узкими... с осиной талией, черноволосая во всем черном...»⁵⁵. Только кожа Волоховой была не иссяня-белая, а смуглая⁵⁶. Следуя за блоковской «Незнакомкой», Зиновьев-Аннибал подчеркивает контраст между «строгой женщиной» и ее окружением: «А там ярилась похоть и развязывался шум вокруг строгой женщины»⁵⁷. Только вместо «пьяниц с глазами кроликов» автор дает сатирическое изображение литературно-художественной богемы, в фигурах которой узнаются черты завсегдатаев «башни»⁵⁸.

Нам неизвестно, был ли знаком Блок с этим рассказом. К автору же его он был глубоко по-человечески привязан. Не случайно почти через пять лет после смерти Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, Блок записал в своем дневнике, что может быть теперь близким с Вяч. Ивановым «через воспоминания о Лидии Дмитриевне»⁵⁹.

Поиски путей к «соборности», связанные с мечтой о переустройстве общества, нашли одно из практических выражений в «вечерах Гафиза»⁶⁰, устраивавшихся на «башне» в 1906 году. На эти собрания приглашались только те, кого Вяч. Иванов считал своими ближайшими духовными единомышленниками: К. Сомов, М. Кузмин, В. Нувель, Л. Бакст, Л. Городецкий и некоторые другие. На «вечерах Гафиза» проходили собеседования, читались стихи, все участники встреч носили специальные одежды, имели специальные гафизитские имена⁶¹. Единственной женщиной, допускавшейся на «вечери Гафиза», была Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Лидия Дмитриевна, придававшая большое значение объединению женщин, вскоре задумала устроить «женский гафиз». Летом 1906 года она писала Вяч. Иванову: «...загорелась мыслью устроить женские вечера у себя, но строго женские. Будем одеваться, будем приносить свои новые изделия, и рассуждать на темы, может быть. Будем прекрасны и счастливы друг другом. У меня есть некоторое ядро. Строго будем вербовать новых членов. Нечто в роде женского Гафиза...»⁶². Жена Г. Чулкова также вспоминала, что у Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «бывали особые собрания, которые посещали только женщины, — жена Блока Любовь Дмитриевна, Сабашникова... и я»⁶³.

Другой путь к достижению соборности Ивановы видели в создании семьи нового типа⁶⁴. Как вспоминала М. Сабашникова, у Вяч. Иванова и Л. Зиновьевой-Аннибал «была странная идея: если два человека, как они оба, совершенно слились воедино, то они могут любить Третьего (<...>). Такая любовь есть начало новой человеческой Общины»⁶⁵. Ивановыми было сде-

лано две попытки «вплавить в свой союз третьего»⁶⁶, духовно и душевно близкого. Кандидатами на роль «Третьего» были последовательно С. Городецкий и М. Сабашникова. Но триединства в обоих случаях не получилось⁶⁷. Неудача, заставившая Зиновьеву-Аннибал усомниться в возможности соединения в духе трех, отразилась в ее сатирической пьесе «Певучий осел» и повести «Тридцать три уroda». Эти произведения, разные по жанру, объединяет мысль о трагедии художника жизни, обманутого живым объектом его искусства, оказавшимся не на высоте замысла творца⁶⁸.

Стихотворная пьеса «Певучий осел» была написана Зиновьевой-Аннибал весной 1907 года⁶⁹ (в печати появилось только первое действие пьесы⁷⁰). В отличие от тяжеловесных символистских «Колец», «Певучий осел», явившийся своеобразной парфразой «Сна в летнюю ночь» Шекспира, пленяет своей легкостью, воздушностью, остроумием. Пьеса, как отмечал В. Брюсов, наполнена аллюзиями и домашней семантикой⁷¹. В. Мейерхольд писал о плодотворности попытки использовать манеру шекспировских комедий⁷² и предлагал В. Ф. Комиссаржевской, также положительно отзывавшейся о пьесе, поставить «Певучего осла» в театре⁷³.

Повесть «Тридцать три уroda» написана летом 1906 года. Основная идея книги — невозможность счастья только для себя — перекликается с идеей драмы «Кольца»⁷⁴. Зиновьева-Аннибал затронула в «Тридцати трех уroдах» запретную для русской литературы тему однополрой любви. Это привело к цензурному запрещению книги⁷⁵. После хлопот запрет был снят, в марте 1907 года книга поступила в продажу и выдержала несколько изданий. Критика подвергла повесть резким нападкам. Не только фельетонисты А. Амфитеатров⁷⁶ и А. Измайлов⁷⁷, но и А. Белый и З. Гиппиус выступили с осуждением «Тридцати трех уroдов». Так, А. Белый считал, что «ни тема ни изложение не заглушают скуки, интерес сюжета есть интерес моды»⁷⁸. Модой объясняла появление «Тридцати трех уroдов» и З. Гиппиус, хотя и отмечала, что «даже моралист не почувствует там никаких гадостей...»⁷⁹.

Повесть «Тридцать три уroda» обычно упоминалась критикой в одной обойме с повестью М. Кузмина «Крылья». И в том и в другом случае подчеркивалось прикосновение к «запретной» теме, но обходился, как правило, молчанием философский план книг⁸⁰. Между тем концепции «Крыльев» и «Тридцати трех уroдов» различны. Если герой Кузмина, «покорный предуказанному ему пути любви, обретает крылья, иначе говоря, открывает перед собой дорогу к служению красоте и самоусовершенствованию»⁸¹, то героиню Зиновьевой-Аннибал, актрису Веру, влюбленность в девушку приводит к трагедии. Осознавая несправедливость монопольного владения красотой, Вера отпус-

кает свою подругу в мир. Она хочет, чтобы художники запечата-
ли на своих полотнах для вечности необыкновенную красоту
девушки. Но каждый из тридцати трех живописцев изобразил
свое видение природы, не совпадающее с идеалом, созданным
для себя Верой. Не в силах пережить утрату идеала, Вера конча-
ет жизнь самоубийством.

Возможно, «Тридцать три уroda» были задуманы даже как
своего рода полемика с Кузминым⁸². В 1906 году Кузмин был
частым гостем «башни», участником «вечерей Гафиза»⁸³. В июне
этого года он читал на башне свой знаменитый дневник. При
чтении и последовавшем за ним разборе присутствовала Л. Зи-
новьева-Аннибал⁸⁴. Вяч. Иванов назвал дневник Кузмина «ху-
дожественным произведением»⁸⁵. Единственной претензией Ива-
нова была «моноидейность» дневника, которая «грозит перейти
в мертвенность»⁸⁶. На следующий день после кузминского чт-
ения Вяч. Иванов записал в своем дневнике: «Сравнивая форму
дневника с формой романа»⁸⁷, Зиновьева-Аннибал отрицала,
«что дневник может стать произведением искусства»⁸⁸. Примерно
в те же дни были написаны «Тридцать три уroda», написаны
в форме дневника. Прочитав повесть, Вяч. Иванов в письме к
Зиновьевой-Аннибал в числе прочего отметил ее «моноидеизм»:
«Форма дневника это извиняет, но моноидеизм, вообще говоря,
значительная опасность для твоего творчества»⁸⁹. Иванов, ка-
жется, был единственным, сумевшим объективно взглянуть на
«Тридцать три уroda». В письме к Зиновьевой-Аннибал от 29
июля 1906 года он писал: «Прежде всего здесь подлинный
язык страсти, и он не может не потрясти всякого (...). Так
интенсивно это впечатление страсти, что глубокий замысел почти
не видишь за красным покрывалом цвета живой крови. Ве-
ра фантастична и прекрасна, как истинный романтический тип.
Изумительно, как столь отвлеченная мысль могла облачиться
в такую живую плоть. Рассказ в высокой степени скандален и
может вызвать критику»⁹⁰. В следующем письме, добавляя, что
«известная суммарность в изображении жизни, вообще харак-
терная для романтизма, составляет м(ожет) б(ыть) недочет
рассказа»⁹¹, Иванов упоминал о новой приготавливаемой Зиновь-
евой-Аннибал книге, которая «составляет прочный мост к бу-
дущему»⁹².

Этой книгой был сборник рассказов Зиновьевой-Аннибал
«Трагический зверинец», вышедший в мае 1907 года в издатель-
стве «Оры»⁹³. «Трагический зверинец» отличается от всего
предшествующего творчества писательницы своим «стихийным
реализмом»⁹⁴. В книгу собраны рассказы о детстве и юности
самой писательницы, выведенной под именем девочки Веры. Ге-
роиня «Трагического зверинца» — непокорная, бунтующая и в
то же время легко ранимая натура, страдающая от несправед-
ливости мира взрослых. Вера хочет, чтобы все жили хорошо.

Своим идеалом счастья она делится с больной деревенской девочкой Дашей, прислуживающей в доме: «Мы не ослики, Даша. Мы не будем только вдвоем, мы всех полюбим... Все будем спать и есть вместе, и вместе работать... все это совсем не настоящее, что люди устроили»⁹⁵. Только в деревне на природе Вера чувствует себя в своей стихии. Она воображает себя царвной-кентавром, мчится по лугам и лесам с краюхой хлеба, чтобы накормить случайно встреченную сверстницу-крестьянку. Любит зверей и птиц, и даже мошка, залетевшая в городскую квартиру, кажется Вере первой вестницей весны. Каменные стены города давят ее. Она прокликает город, который «еще не выпускал; еще стоял весь слитый, стиснув стены, стена к стене, и постыло настоящий»⁹⁶. Но и в родственном ей мире природы нет справедливости. Незвестное «чудовище», попавшее в банку с лягушачьей икрой, поедает головастика, и Вера мучится вопросом, имеет ли она право убить чудовище, вдруг оно как раз в этот момент изменится и станет хорошим⁹⁷. Мысль о том, имеет ли человек права вмешиваться в жизнь природы, — одна из центральных в книге. Наиболее ярко она выражена в рассказе «Медвежата», повествующем о трагической судьбе верных питомцев-медвежат. Привезенные сосунками и ставшие почти взрослыми, медвежата пугают крестьян. Когда на семейном совете было решено вернуть их в лес, Вере казалось это справедливым. Но через несколько дней она узнает, что медвежат зарубили в лесу крестьяне, испугавшиеся животных, доверчиво бросившихся к людям⁹⁸.

Характер героини «Трагического зверинца» трудный и непростой. Вера может сташить не только конфеты, но и деньги, нужные ей на хлыст. А когда очередная гувернантка читает ей нотацию, упрекая в бессердечии и эгоизме, она не раскаивается в своем поступке. Из-за ее беспечности погибает журавль, погибает потому, что Вере надоело его любить и она забыла за другими делами принести птице воду. Но простить себе беды, случившейся по ее вине, Вера не может. Эта мысль об ответственности человека за последствия своих поступков сверлит ее детское сознание. И только на Пасху, как бы вспоминая завет матери гореть сердцем о правде, чтобы совершилось чудо, девочка уверует, что ее «журенька у Христа»⁹⁹, потому что «чего так хочет душа — сбывается»¹⁰⁰.

«Трагический зверинец» был с пониманием встречен критикой. Г. Чулков подчеркивал, что «вся книга исполнена страстного протеста против рабства и гнета»¹⁰¹, другие рецензенты отмечали «мягкую женственную любовь и задушевность в проникновении в мир детской души»¹⁰², талантливость автора, раскрывающего «самые потаенные, иногда стыдные уголки необузданного детского сердца»¹⁰³. А. Блок в статье «Литературные итоги 1907 года»¹⁰⁴ писал: «Замечательная книга «Трагический зве-

ринец» <...>. Вся книга говорит о бунте, о хмеле, молодости, о любви тела, о звериной жалости и о человеческой преступности. Об этом любят говорить утонченно: Зиновьева-Аннибал сказала об этом как варвар, по детски дерзостно, по женски таинственно и просто <...>. Оттого книга рассказов «Трагический зверинец» — одинаково волнует простые души и останавливает внимание одряхлевших под бременем литературного опыта»¹⁰⁵.

«Трагическому зверинцу» суждено было стать итогом творческого пути писательницы. Осенью 1907 года она, ухаживая в деревне за больными scarлатиной крестьянками, заразилась сама и через семь дней, 22 октября, скончалась. Гроб с ее телом был привезен в Петербург и захоронен в Александро-Невской лавре¹⁰⁶. Проводить ее в последний путь пришли и Блок с Любовью Дмитриевной¹⁰⁷.

Друзья Зиновьевой-Аннибал планировали издать трехтомное собрание ее сочинений, в которое наряду с опубликованными произведениями должны были войти роман «Пламенники»¹⁰⁸ и драма «Колокол»¹⁰⁹. Однако это издание не осуществилось. Только через одиннадцать лет после смерти Лидии Дмитриевны вышел ее сборник рассказов «Нет!», подготовленный и сопровождаемый предисловием Вяч. Иванова. В этот сборник вошел ряд рассказов, печатавшихся при жизни писательницы в периодике, и два неизданных рассказа: «Голова медузы» и «Лондон».

Вся творческая жизнь Зиновьевой-Аннибал была неразрывно связана с Вяч. Ивановым. Влияние его идей не могло не сказаться на видении мира Лидии Дмитриевны. Но и «дионисийство», и «соборность» были ею глубоко внутренне прочувствованы и выстраданы. Зиновьева-Аннибал никогда не прекращала духовных поисков, старалась найти свой собственный путь в жизни и в литературе. Вячеслав Иванов писал в своем дневнике: «Она горда и честолюбива, знает себя и все еще не нашла, величается и отчаивается <...>. Отчаянно борется за окончательную внутреннюю эманципацию от моего идейного влияния»¹¹⁰.

Годы, в которые творила Зиновьева-Аннибал, совпали с периодом общественного подъема, частью которого было движение женщин за равноправие во всех областях жизни. Формально не примыкая к женскому движению, Зиновьева-Аннибал посвятила почти все свое творчество изображению трудных женских судеб. Как отмечал С. Городецкий, «женское тело, женская душа, женская доля почувствованы ей с великой простотой и остротой»¹¹¹. И в жизни, так же как в литературе, Зиновьева-Аннибал боролась с условностями, стремилась к свободе и независимости¹¹². Преждевременная смерть не дала ей возможности полностью реализовать свой талант, но лучшее из того, что она успела сделать, не должно быть забыто¹¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «О ней и так говорили много. Вокруг нее создалось мифотворчество». — *А. Белый (Белый А.)*. Зиновьева-Аннибал // *Правда живая*. — 1907. — № 1. — 26 окт.

² Исключения составляют клишированные отзывы о повести «Тридцать три уroda». См., например: *Соловьев Б.* Поэт и его подвиг. — М., 1965. — С. 150; *Машибиц-Веров И.* Русский символизм и Александр Блок. — Куйбышев, 1969. — С. 305.

³ См.: *Дешарт О.* Введение // *Иванов Вяч.* Собр. соч. — Брюссель, 1971. — Т. I. — С. 18 (ниже — Введение).

⁴ См.: *Дешарт О.* Введение. — С. 21; *Чулков Г.* Памяти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // *Товарищ*. — 1907. — № 403. — 21 окт.

⁵ *Иванов Вяч.* Автобиографическое письмо к С. А. Венгерову // *Русская литература XX века. 1890 — 1910*. — М., 1921. — Т. 3. — Кн. 8. — С. 93—94.

⁶ *Дешарт.* Введение. — С. 35.

⁷ См.: *Лит. наследство*. — М., 1976. — Т. 85. — С. 435.

⁸ Там же.

⁹ Там же. — С. 437. Лидия Дмитриевна дебютировала в печати этюдом «Неизбежное зло» // *Северный вестник*. — 1889. — № 8 (обнаружено Ю. П. Благоволитиной), представляющим зарисовку крестьянского и усадебного быта. Героиня этюда — крестьянка Авдотья, чтобы поддержать свою семью, идет кормилицей в барский дом, обрекая на смерть собственного грудного ребенка. Этюд подписан Л. Шварсалон, датирован 28-м июля 1888 г. Насколько нам известно, других публикаций до 1904 г. у Л. Д. Зиновьевой не было.

¹⁰ Там же. — С. 445.

¹¹ См.: *Иванов Вяч.* Новые маски. Предисловие к драме Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца» // *Весы*. — 1904. — № 7. — С. 1—10.

¹² См.: *Мейерхольд В.* Статьи, письма, речи, беседы. (1891—1917). — М., 1968. — Ч. I. — С. 186; *Городецкий С.* Огонь за решеткой // *Золотое руно*. — 1908. — № 3—4. — С. 96. По мнению автора, для того, чтобы понять теоретический смысл «Кольца», на пьесу нужно смотреть как на рассуждения в диалогической форме.

¹³ *Зиновьева-Аннибал Л.* Кольца. — М., 1904. — С. 178.

¹⁴ Там же. — С. 19.

¹⁵ *Г. Ч. (Чулков, Г.)* Л. Зиновьева-Аннибал. «Кольца» // *Новый путь*. — 1905. — № 6. — С. 259.

¹⁶ *Миртов О. Л.* Зиновьева-Аннибал. «Кольца» // *Образование*. — 1905. — № 8. — Отд. II. — С. 97; см. также: *Тарский К.* Удивительная драма // *Московские ведомости*. — 1904. — № 322.

¹⁷ *Аннибал Л.* В раю отчаяния. (Андре Жид): Литературный портрет // *Весы*. — 1904. — № 9. — С. 16—38

¹⁸ Там же, — С. 37.

¹⁹ *Аннибал Л.* Georgette Leblanc. La choix de la vie. — *Весы*. — 1904. — № 8. — С. 60—62.

²⁰ Там же. — С. 60.

²¹ См.: *Дешарт О.* Введение. — С. 87.

²² Об ивановских «средах» см., напр.: *Бердяев Н.* Ивановские среды // *Русская литература XX века. 1890 — 1910*. — М., 1921. — Т. 3. — Кн. 8. — С. 97—100; *Аничков Е.* Новая русская поэзия. — Берлин, 1923. — С. 46—47.

²³ *Guenther Johannes von.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München, Erinnerungen. — München, 1969. — S. 123.

²⁴ См., напр.: *Белый А.* Начало века. — М., 1933. — С. 313; *Иванов Е.* в письме к Блоку от 9 — 10 мая 1905 г. также сообщал, что Л. Д. была «в красной рубашке до пят, с засученными по локоть фасонными рукавами». (ИРЛИ, ф. 662 (Е. Иванов), ед. хр. 42, л. 20).

²⁵ См. об этом: *Белый А.* Начало века. — С. 313.

- ²⁶ См.: *Ауслендер С.* Из Петербурга // Золотое руно. — 1907. — № 10. — С. 77.
- ²⁷ См.: *Чулков Г.* Годы странствий. — М., 1930. — С. 79.
- ²⁸ См.: *Вергежский Л.* Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал // Русское слово. — 1907. — № 247. — 27. окт.
- ²⁹ *Бердяев Н.* Ивановские среды. — С. 98.
- ³⁰ Там же. — С. 100.
- ³¹ РО ГБЛ, ф. 109 (Иванов Вяч.), к. 22, ед. хр. 13, л. 5. Письмо от 10 июня 1906.
- ³² *Иванов Вяч.* Предисловие к кн. *Зиновьева-Аннибал Л.* Нет!. — Пб., 1918. — С. 5.
- ³³ В сборнике рассказов Зиновьевой-Аннибал «Нет!» (Пб., 1918).
- ³⁴ «За решетку» // «Нет!» — Пб., 1918. — С. 27.
- ³⁵ Там же. — С. 30.
- ³⁶ Впервые опубликован в сб.: *Факелы.* — П., 1906. — Кн. 1; вошел также в кн. «Нет!»
- ³⁷ Впервые опубликован в журнале «Адская почта», выходившем в 1906 году при ближайшем участии Вяч. Иванова. Л. Д. Зиновьева-Аннибал значилась среди сотрудников «Адской почты». Вышло три номера журнала. Четвертый был конфискован. Вяч. Иванов писал по этому поводу Лидии Дмитриевне: «4-го № до боли жалко. Рушится наверное, весь журнал». (Письмо от 11 июля 1906 // РОГБЛ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 3)
- ³⁸ Адская почта. — 1906. — № 1. — С. 9.
- ³⁹ См. напр., цикл лирических миниатюр «Тени сна». // Северные цветы ассирийские: Альманах IV. — М., 1905. — С. 134—148.
- ⁴⁰ *Мицц З. Г. А.* Блок и Вяч. Иванов. Статья первая // Уч. зап. Тарту-ун-та, 1982. — Вып. 604. — С. 97—112.
- ⁴¹ См. Там же. — С. 107.
- ⁴² См.: *Белькинд Е.* Блок и Вяч. Иванов. // Блоковский сб. — Тарту, 1972. — Т. II. — С. 366.
- ⁴³ См.: *Дешарт О.*, Комментарии // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. — Брюссель, 1974. — Т. 2. — С. 730; Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 2. — С. 26.
- ⁴⁴ См.: Письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал В. К. Шварсалон от 21 янв. 1907 г. // Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 269.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же. — С. 71.
- ⁴⁷ В. Веригина пишет: «К Вячеславу Иванову Мунт, Волохову и меня возил всегда Мейерхольд. Блоки приезжали туда всякий раз, когда бывали и мы — мы сговаривались» (*Веригина В.* Воспоминания. — Л., 1974. — С. 99).
- ⁴⁸ Там же. — С. 333.
- ⁴⁹ «Нет!». — Пб., 1918. — С. 55—74.
- ⁵⁰ Там же. — С. 55.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Там же; ср., например: «И вновь, сверкнув из чаши винной», «В тяжелейших волосах» из стих. «Снежное вино» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 2. — С. 211); «И кололи снежные иглы» (из стих. «Настигнутый метелью» // Там же. — С. 217), «Тебя пронзили снежные иглы» (из стих. «Голоса» // Там же. — С. 232), а также «друг единственный / В моем стакане отражен» («Незнакомка» // Там же — С. 185).
- ⁵⁴ *Бекетова М.* Александр Блок. — 2-е изд. — С. 106—107.
- ⁵⁵ *Белый А.* Между двух революций. — М., 1933. — С. 334.
- ⁵⁶ См.: *Орлов В.* Гамаюн. — Л., 1980. — С. 302.
- ⁵⁷ «Нет!». — С. 56.
- ⁵⁸ «Критик с кабаньим лицом <...> наклонялся, пригнувшись толстыми, вздутыми, как волдыри, ноздрями, к мерцающей под сквозной вуалью ткани, плечам <...> Рыжий барон, которого толстый, потный и вислый профессор направо называл баронессой, испитой и высокий, с намекающим,

двойственным взглядом серых бесстыдных глаз и повислым носом с тонкими расширенными крыльями, зорко и жадно следил за соседом, восемнадцатилетним мальчиком с пугливым прячущимся взором карих глаз. Из-под спадающих волн каштановых кудрей они бросали украдкой воровские призывы молчаливой и неумолимой. Рыжий барон поил его, протираясь коленом к его колену, и нежные, дивно-смуглые щеки юноши бледнели матово, а вырезанные по-детски, полные губы под первым пухом усов нервно кривились, и, отвечая наשתываниям соседа, юноша как-то беспомощно картавил. Профессор, редковолосый, бородатый, с пуговкой между двумя подушками щек и детским взором, еще молодой, все карячился, поводя бревнями плеч, дурачился и бранил себя громко и охотливо, чтобы быть услышанным и оправданным. Вихрастый, курносый маленький бутафор, втиснув несуразную голову в высокие плечики, хихикал, смачно поводя размоклыми, вывернутыми губами под подстриженными жесткими усами, художник, быстроглазый, черноокий, с вывороченными ноздрями задорного носика и мулатским цветом одутлого, слишком млаожаого лица, жеманничал с непонятным соседом, мощевидным в серых очках и без возраста, который, мало обращая внимания на него, ловил и глотал на полпути молящие сигналы юноши к молчаливой женщине». // Голова медузы. — С. 57. В приведенном отрывке легко узнаются К. Сомов — «художник», Вяч. Иванов — «редковолосый профессор», С. Городецкий — «восемнадцатилетний мальчик», В. Нувель — «рыжий барон».

⁵⁹ См.: Блок А. Собр. соч.: В. 8 т. — Т. 7. — С. 119.

⁶⁰ Подробно о «Вечерях Гафиза» см. в статье Богомолова Н. А. (с. 000); см. также: Константин Андреевич Сомов. — М., 1979. — С. 95—96, 525.

⁶¹ См. об этом: Константин Андреевич Сомов. — С. 525.

⁶² РО ГБЛ, ф. 109 (Иванов Вяч.), к. 23, ед. хр. 13, л. 45 об. — 46.

⁶³ См.: Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 236.

⁶⁴ В этой связи интересен доклад З. Г. Минц о жизнетворчестве символистов, в котором, в частности, говорится об увлечении символистов книгой Н. Чернышевского «Что делать».

⁶⁵ Woloschin M. Die grüne Schlange. — Stuttgart, — S. 191.

⁶⁶ См.: Дешарт О. Комментарии. — С. 764.

⁶⁷ См.: Там же. — С. 764.

⁶⁸ См. об этом в письме Вяч. Иванова Зиновьевой-Аннибал от 14 авг. 1906 г. (РО ГБЛ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 3, л. 64 об.).

⁶⁹ См. Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 274.

⁷⁰ См.: Альманах Ор. Кошница I-я. — П., 1907. — С. 122—170.

⁷¹ См.: Лит. наследство. — Т. 85. — С. 696.

⁷² Мейерхольд В. Статья, письма, речи, беседы. — М., 1968. — Ч. I. — С. 188.

⁷³ См.: Мейерхольд В. Переписка. 1896. — М., 1976. — С. 103, 373; Волков Н. Мейерхольд. — М., Л., 1929. — Т. I. — С. 321.

⁷⁴ См.: Городецкий С. Огонь за решеткой // Золотое руно. — 1908. — № 3—4. — С. 196.

⁷⁵ См.: Лит. наследство. — Т. 85. — С. 496. В архиве Вяч. Иванова в ИРЛИ имеются копии определения Спб. окружного суда о наложении ареста и снятии его с книги. В определении о снятии ареста отмечается, что повесть «не содержит в себе ничего явно противного нравственности и благопристойности» (РО ИРЛИ, ф. 607 (Вяч. Иванов), № 349, л. 1).

⁷⁶ См.: Амфитеатров А. Записная книжка // Он же. Против течения. — Пб., 1908. — С. 147—152.

⁷⁷ См.: Измайлов А. Помрачение божков и новые кумиры. — М., 1910. — С. 111—113.

⁷⁸ См.: Белый А. Зиновьева-Аннибал. Тридцать три уroda (рец.). // Перевад. — 1907. — № 5. — С. 53.

⁷⁹ А. Крайний (Гиппиус З.). Братская могила // Весы, — 1907. — № 7. — С. 61. Отозваться о «Тридцати трех уродах» Гиппиус настойчиво просил Брюсов, недолюбливавший Зиновьеву-Аннибал: «Неужели вы так и не напишете о «Тридцати трех уродах» <...>. Ну кто же, если не вы? Хотя бы под

забралом товарища Германа?» (Лит. наследство. — Т. 85. — С. 697); о своем отношении к Зиновьевой-Аннибал Брюсов высказывался в письме к Г. Чулкову от 18 марта 1906 г.: «его «сибиλλα» в раздранных ризах мне далеко не по сердцу» // *Чулков Г. Годы странствий.* — М., 1930. — С. 341; отметим также, что отношение Гиппиус к страсти было полярно противоположным «дионисийским» воззрениям Зиновьевой-Аннибал. Отрицание права человека на «дионисийские восторги» с декларативной прямотой выражено в рассказе З. Гиппиус «Тварь»; «Без дурмана, без полупамятства, без человекоубийства (...) никто теперь не соединится ни с одной женщиной. потому что (...) ненормально это ему больше ...» (Северные цветы ассирийские. Альманах IV. — М., 1905. — С. 92).

⁸⁰ О философском аспекте «Крыльев» см.: *Шмаков Г.* Блок и Кузмин // Блоковский сборник. — Тарту, 1972. — Т. II. — С. 351—358.

⁸¹ Там же. — С. 353.

⁸² Зиновьева-Аннибал в отличие от Вяч. Иванова относилась к Кузмину негативно. См., например, ее крайне резкий отзыв о Кузмине в письме к М. Замятинной (Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 243); см. также запись в дневнике Кузмина от 5 апр. 1907 г.: «Диотима была зла по обыкновению» (Лит. наследство. — Т. 92. — Кн. 2. — С. 155).

⁸³ См.: *Malmstad G.* Mihail Kuzmin: a chronicle of his life and time // *Кузмин М.* Собр. стих. — München, 1977. — Vol. 3. — P. 119—128.

⁸⁴ См.: *Иванов Вяч.* Дневник // *Иванов Вяч.* Собрание соч. — Брюссель, 1974. — Т. 2. — С. 749. [Далее—Дневник].

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. — С. 750.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Письмо Иванова к Зиновьевой-Аннибал от 31 июля 1907 г. (РО ГБЛ ф. 109, к. 10, ед. хр. 3, л. 31).

⁹⁰ Там же. — Л. 30.

⁹¹ Там же. — Л. 31 об.

⁹² Там же. — Л. 31 об.

⁹³ 18 мая 1907 г. Зиновьева-Аннибал послала экземпляр книги Блоку. (См.: Блок А. Аннотированный каталог. — М., 1979. — Т. 2. — С. 229).

⁹⁴ См.: *Г. Ч.* <Чулков Г.> Трагический зверинец // *Товарищ.* — 1907. — № 269.

⁹⁵ Глухая Даша. // *Зиновьева-Аннибал Л.* Трагический зверинец. — С. — 96—97.

⁹⁶ Мошка // Там же, — С. 126.

⁹⁷ См.: Чудовище. // Там же. — С. 123.

⁹⁸ Медвежата // Там же, — С. 19.

⁹⁹ Журия // Там же. — С. 33.

¹⁰⁰ Медвежата // Там же. — С. 19.

¹⁰¹ *Г. Ч.* <Чулков Г.> Трагический зверинец // *Товарищ.* — 1907. — № 269.

¹⁰² *Ю. А.* Трагический зверинец // *Русская мысль.* — 1907. — № 8. — Отд. 2. — С. 149.

¹⁰³ *К. Л.* Трагический зверинец // *Перевал.* — 1907. — № 10. — С. 52.

¹⁰⁴ *Блок А.* — Т. 5. — С. 226

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ См.: Русь. — 1907. — № 253. — 26 окт.

¹⁰⁷ См.: *Герцык Е.* Воспоминания (цит. по: *Дешерт О.* Комментарии. — С. 808).

¹⁰⁸ Работу над этим романом Зиновьева-Аннибал оканчивала летом 1907 года. Издание романа она надеялась осуществить зимой. См. письмо Зиновьевой-Аннибал К. Сюннербергу от 14 сент. 1907 г. // РО ИРЛИ. ф. 474 (Сюннерберг К.) № 340, л. 9.

¹⁰⁹ См.: Биржевые ведомости. — 1907. — № 10557.

¹¹⁰ Иванов Вяч. Дневник. — С. 748.

¹¹¹ Городецкий С. Огонь за решеткой // Золотое руно. — 1908. — № 3—4. — С. 97.

¹¹² См. об этом: Белый А. Начало века. — М., 1933. — С. 313; Вяч. Иванов высоко ценил эту тягу к свободе. В письме от 4 авг. 1906 г., поздравляя Лидию Дмитриевну с днем рождения дочери Веры, он писал: «... Идите, новые женщины, идите свободные, непохожие на этих рабынь — обновите жизнь!» // РО ГБЛ, 109, к. 19, ед. хр. 3, л. 56.

¹¹³ Зиновьева-Аннибал не создала своей литературной школы. Ее место в литературном процессе еще не определено; точки соприкосновения-отталкивания есть у нее с З. Гиппиус. В то же время некоторые страницы «Трагического зверинца» и «Теней сна» перекликаются с прозаическими миниатюрами Е. Гуро. «Декадентская» линия творчества писательницы была продолжена А. Мар. Отдельного изучения заслуживает тема Зиновьевой-Аннибал в творчестве Вяч. Иванова. Автор выражает благодарность К. М. Азадовскому за перевод немецких текстов и ценные указания и Г. А. Богомолу за сообщение ряда важных фактов из творческой биографии Зиновьевой-Аннибал.

СИМВОЛИЗМ В ЭПОХУ РЕВОЛЮЦИИ 1905 года В ЗЕРКАЛЕ РОМАНА А. ВЕРБИЦКОЙ «ДУХ ВРЕМЕНИ»

А. М. Грачева

Революция 1905 года всколыхнула все сферы политической, общественной, культурной жизни России. Так или иначе она воздействовала и на русских символистов, даже тех, кто провозглашал полную непричастность художника к современным социальным конфликтам и проблемам, декларировал «искусство для искусства». В это время многие символисты стремятся к преодолению индивидуализма, обращаются в своем творчестве к гражданственной тематике, к политической сатире¹. Социальные, общественно-значимые мотивы звучат в лирике В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова. Оппозиционные сатирические стихи и сказки пишет Ф. Сологуб. В 1905 году Н. Минский становится редактором-издателем газеты «Новая жизнь», фактически ставшей первой легальной большевистской газетой. В помещенных в ней стихах Минский, «Бальмонт, З. Венгерова, Л. Виленкина и др. представляли перед читателем не как символы, а как выразители сочувствовавших революции слоев интеллигенции»².

Сложное, неоднозначное, но явственное влияние революционных событий, новой общественной атмосферы на мировоззрение и творчество символистов представляет значимый факт художественной жизни России начала XX века. В связи с его изучением примечательно отражение этого процесса в романе А. А. Вербицкой «Дух времени» (1907).

Творчество А. А. Вербицкой — ныне забытой писательницы часто относят к бульварной беллетристике, к «массовой» литературе и дают ему огульно-отрицательную оценку. В последние годы наиболее утвердительно об этом писала Н. М. Зоркая³. Однако в современном литературоведении наметился и более историчный подход к творчеству Вербицкой, который вносит коррективы в представление о произведениях писательницы, чьи книги в начале века пользовались успехом у демократического читателя. В этом плане примечательны краткие характеристики творчества Вербицкой, данные В. А. Келдышем⁴, М. Г. Пет-

ровой⁵. Они отмечают искренность ее симпатий к освободительному движению и, в то же время, указывают на упрощение ею злободневных общественных проблем, увлечение модной в те годы так называемой «проблемой пола». Но и эти исследователи не ставят своей целью определить, что же послужило причиной необыкновенной популярности произведений Вербицкой, пришедшей к писательнице после публикации романа «Дух времени».

Литературная деятельность Вербицкой началась в 1887 году (повесть «Разлад»). В первый период творчества (до 1907 года) она не шла дальше проповеди теории «малых дел» и популяризации идей женского равноправия. Но дарование ее было замечено. Произведения Вербицкой печатались в известных журналах демократической ориентации: в «Русском богатстве», «Образовании», «Жизни» и т. д. Роман «Вавочка» (1900) получил положительную оценку М. Горького, отметившего выступление писательницы «против мещанства и пошлости»⁶.

Известность Вербицкой принесли романы «Дух времени» и «Ключи счастья» (1908—1913). Интерес к ее произведениям был обусловлен видоизменением трактовки проблемы эмансипации, попытками связать ее с злободневными вопросами времени и, в частности, с влиянием общественного подъема, рожденного революцией 1905 года, на художественную жизнь России.

Вербицкая была очевидцем революционных событий в Москве⁷. Позднее о ее помощи революционерам вспоминал участник Московского вооруженного восстания, большевик С. И. Мицкевич: «В 1905 году я жил в Москве и часто встречал А. А. Вербицкую. В это время она особенно охотно и активно помогала нашей партийной организации предоставлением своей квартиры для собраний, деньгами и т. п. Во время московского вооруженного восстания она предоставила свою квартиру для собраний Московского Комитета, — что представляло тогда для нее большую опасность. События 1905 года она отобразила в своем увлекательно написанном романе «Дух времени». В нем она с большой симпатией вывела ряд наших партийных товарищей»⁸. Примечательно, что Мицкевич отметил прототипность романа Вербицкой.

О своем восприятии 1905 года Вербицкая писала критику А. А. Измайлову 13 июля 1910 года: «Революция тоже парализовала мое творчество, если можно так выразиться. Было не до романов. Я писала статьи, воззвания, письмо Шварцу⁹, я горела и плакала. Когда казнили Шмидта, я была, как безумная, написала статью против смертной казни. Но газеты отказались ее поместить, уже начиналась реакция. <...> И вот я начала писать Дух Времени, вся еще полная отзвуками этой удивительной эпохи»¹⁰.

«Дух времени» был адресован той демократической публике,

которая в период массового наступления антиреволюционных сил сохраняла надежды на преходящий характер реакции, но чьи надежды носили неопределенный характер.

Вербицкая ввела в роман с остросюжетной мелодраматической интригой эпизоды общественной и культурной жизни Москвы революционных лет, изобразила многие моменты революционной действительности (похороны Н. Баумана, стачку железнодорожников, баррикадные бои на Пресне и др.). Она не могла, да и не ставила своей целью показать во всей глубине недавние исторические события, но попыталась уловить «дух» времени первой русской революции и не развенчала ее.

В поисках героя, обладающего обостренным эмоциональным восприятием действительности, Вербицкая обращается к миру искусства. Главный герой «Духа времени» Андрей Тобольцев — драматический артист, поэт, изгой московского купеческого семейства, отдавший наследственные капиталы революционерам. В «Духе времени» отражен ряд явлений художественной жизни Москвы начала века. Особенное внимание уделено поискам обновления драматического искусства. Показана среда московских любительских кружков, подобная той, в которой родилась идея создания Художественного театра.

Проблема женской эмансипации остается одной из центральных и в романе «Дух времени», но теперь она сопрягается с более широкой проблемой духовной свободы личности. В свете настроений 1907—1910 годов последняя интерпретирована как борьба за «новую мораль», согласно которой единственным мериллом поступков человека становится его этически автономное «я». Так как главный герой романа — деятель искусства, то актуальные для того времени проблемы «художник и реальная действительность», «художник и революция» занимают в произведении видное место. При этом в спорах героев отразились подлинные дискуссии тех лет.

Творческая интеллигенция должна была определить свое отношение к революции. В 1905 году появилась статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», призывающая литераторов стать на защиту социалистических идей. Предвидя возражения сторонников «абсолютной свободы абсолютно-индивидуального идейного творчества», В. И. Ленин писал: «Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как мирозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»¹¹.

Статья В. И. Ленина вызвала отклики в литературных кругах. Так, Д. Философов (статья «Яд власти»¹²) и Н. Бердяев (статья «Революция и культура»¹³) отвергли ленинское требование связать дело литературы с делом пролетариата, видя в рабочем классе только разрушительную силу. В полемику с Ле-

ниным вступил и В. Брюсов в статье «Свобода слова». В противовес ленинскому принципу партийности Брюсов провозгласил абсолютную свободу художника. «Для нас, — писал поэт-символист, — дороже всего свобода исканий, хотя бы она и привела нас к крушению всех наших верований и идеалов»¹⁴.

Откликом на статью Ленина по существу явились и ответы на анкету об искусстве и революции, проведенную в 1906 году на страницах газеты «Свобода и жизнь»¹⁵. Многие деятели искусства (А. Луначарский, И. Репин, Н. Минский и др.) признали неизбежность и необходимость отражения в искусстве революционной темы. Часть литераторов (И. Ясинский, А. Луговой) отметили воздействие событий революции на личность художника, но не признали плодотворность такого влияния. Некоторые из отвечавших вообще отрицали взаимосвязь между эстетической и общественной сферами жизни (В. Брюсов, А. Каменский, О. Дымов и др.). А. Куприн вместо ответа на анкету прислал миниатюру «Искусство», в которой революционизирование общественного сознания признавалось высшей целью искусства.

В связи с возникшей дискуссией знаменательно, что в романе Вербицкой тема «искусство и революция» стала одной из центральных.

В образе Тобольцева Вербицкая хотела дать обобщенное представление о типе личности русского модерниста со свойственной ему психологией, этикой, мировосприятием и показать его эволюцию под воздействием революции 1905 года. Образ этот — во многом собирательный. Художественные поиски Тобольцева и его рассуждения по проблемам искусства в преобразованном виде отражают искания русских символистов, за творчеством которых Вербицкая следила и с многими из которых, особенно москвичами, она была знакома. В высказываниях героя слышатся, хотя и в упрощенном виде, отзвуки настроений той части художественной интеллигенции, которая приветствовала стихию революции, видела в ней силу, которая уничтожит прежние культурные ценности, но признавала за народом право на это разрушение. Такая позиция особенно четко была выражена в произведениях В. Брюсова периода революции¹⁶.

Вербицкая, жившая все годы в Москве, была лично знакома с Брюсовым. В ее сохранившихся письмах к поэту повторяется высокая оценка его творчества. Так, в письме от 12 ноября 1912 года она просит Брюсова прислать билет на его лекцию, жалеет, что уехала в Крым, не повидавшись с ним: «А между тем меня ждали обещанные Вами книги Ваши. Я очень горевала, что их не было со мной. Но я увезла в Крым Ваши стихи и **Огненного Ангела**. Это удивительная книга, прямо «классическая» по своему стилю и выдержке. Перечитала ее с наслаждением второй раз. Очень была рада узнать, что Вы еще не решили покинуть Москву. Она Вас оценила первой, и думается мне,

что ее интеллигенция, так высоко поставившая Вас, должна быть Вам близка. Я все мечтала привезти Вам мою книгу **Ключи счастья IV**, но лучше доставлю ее с пятой книгой, где Гаральд поэт и Ваш поклонник своими устами выражает мое глубокое преклонение перед Вашим талантом¹⁷, а еще более перед силой Вашего духа. Талантов много. Но **личностей** так мало кругом!»¹⁸. В телеграмме от 19 января 1915 года она пишет: «Жалею что не могла быть вчера привет Вам и слава поэт божьей милостью король современных поэтов мой любимый писатель»¹⁹.

Интерес к поэту и его творчеству отразился и в произведениях Вербицкой. В целом ряде ее повестей и романов встречаются эпиграфы из стихов Брюсова, строфы поэта цитируют ее герои. Вербицкая считала Брюсова наиболее ярким представителем символизма как явления «нового» искусства. Именно поэтому писательница не раз обращалась в своем романе о московской жизни периода революции к изложению его взглядов на проблему «искусство и революция».

Тобольцев отстаивает право художника на абсолютную свободу от сковывающих его уз (семейных, политических и т. д.). В отношении к обществу он — ярый индивидуалист. В романе некоей аналогией мировосприятия героя стал «анархизм», воспринимаемый Тобольцевым не в конкретно-политическом, а в абстрактно-«эстетическом» плане. Создавая фигуру представителя «нового» искусства, Вербицкая использовала терминологию, часто встречающуюся в символистских изданиях тех лет. Годы создания романа (1906—1907) приходится на время широкой полемики в символистских кругах о «мистическом анархизме», провозглашенном Г. Чулковым и Вяч. Ивановым²⁰. Какое бы то ни было конкретное отражение в романе этой теории отсутствует. Однако надо отметить, что анархистские ноты звучали в это время у целого ряда символистов, не разделявших точку зрения «мистических анархистов». Среди последних был и В. Брюсов. Не случайно В. И. Ленин, процитировав последнюю строку из его стихотворения «Близким», напечатанного в сб. «Факелы» (Спб., 1906), назвал его поэтом-анархистом²¹.

Во многом близки взглядам Брюсова и рассуждения Тобольцева о судьбе искусства после свершения революции: «Могу ли я не признать за голодными права на хлеб? (<...>) Но тебе-то разве было бы на иоту легче от сознания законности чужого права? (<...>) Тот день, когда божественный гобелен Рафаэля, содранный со стен литовского средневекового замка, пойдет на палатку для восставших за свободу и права крестьян, а драгоценная скрипка Амати будет служить подтопкой для их костров; в тот день, когда наши театры обратятся в арену для митингов или в народные столовые, я говорю тебе: тот день будет последним часом для всех нас, артистов, художников... всех, для ко-

го уважение к личности и неистребимая потребность в свободе индивидуальности есть единственная религия и высший идеал»²².

Подобное утверждение справедливости революции и, в то же время, преувеличение стихийности, восприятие ее, как нашествия «грядущих гуннов», «толпы», уничтожающей культуру, — такой комплекс проблем особенно четко был выражен в произведениях Брюсова периода революции. Изображенные Тобольцевым картины «смерти искусства», разрушенного восставшим народом, непосредственно перекликаются с рассказом Брюсова «Последние мученики» (1906), в котором показана гибель ученых и художников после победы угнетенных²³.

В «Духе времени» отразились полемические высказывания Брюсова по проблеме «художник и революция». В спорах со своими оппонентами — революционерами Тобольцев отстаивал полную независимость творца художественных ценностей от актуальных социальных проблем. Так, на упрек в отсутствии у «нового» искусства общественных интересов, в эстетстве, Тобольцев отвечал: «Книги есть талантливые и бездарные. <...> Художник не должен иметь этических симпатий. Искусство не имеет практических задач. <...> Талантливое произведение есть дело жизни художника, его вклад, его бессмертие... И кто смеет его судить за то, что творя, он остается самим собой» (с. 14—15). В этом высказывании героя романа можно увидеть некоторое совпадение с ответом Брюсова на анкету «Революция и литература»: «Писатели разделяются на талантливых и бездарных. Талант писателя ни в каком отношении к его политическим убеждениям не стоит»²⁴.

Вербницкая обратилась в своем романе и к полемике Брюсова с ленинским взглядом на задачи искусства и роль художника в условиях разворачивающейся революции. Через весь роман проходил спор «свободного художника» Тобольцева с его другом — большевиком Потаповым. Подобно Брюсову, Тобольцев с негодованием обрушивался на принцип партийности в искусстве, видя идеал в анархической свободе художника. Он пытался утвердить свою позицию творца, сочувствующего борцам с царизмом, но не признающего какой-либо дисциплины или ограничения собственной личности. В воззрениях Тобольцева преломились черты буржуазно-анархического индивидуализма, свойственного части русской интеллигенции. «Брюсов считал себя и близкую ему группу интеллигенции «левее» пролетариата. <...> Последний, по мнению Брюсова, способен добиться лишь ограниченной, а не абсолютной свободы, являющейся идеалом поэта»²⁵, — пишет Э. Литвин.

Почти вольной цитатой из статьи Брюсова «Свобода слова» звучали слова Тобольцева о характере поддержки художника-революционной борьбы:

«—Помни, пока ты и твои являются угнетенными, гонимыми и павшими, пока вы высоко несете знамя протеста — я весь с вами! И все, чем я могу быть полезным, в вашем распоряжении по-старому!..

«И пока вы и ваши идете походом против существующего «неправого» и некрасивого строя, мы готовы быть с вами, мы ваши союзники.

Но только до того момента, когда вы захватите власть в ваши руки. Тогда мы будем врагами по принципу» (с. 203).

Но как только вы заносите руку на самую свободу убеждений, так тотчас мы покидаем ваши знамена» (Весы, 1905, № 11, с. 65).

Оппонент Тобольцева Потапов разбивает эмоционально-приподнятые, но политически наивные рассуждения героя: «— Врешь, врешь! — гремел он. — Не смеешь говорить, что мы не считаемся с личностью и не видим людей за доктриной! Мы не хотим крови и гибели масс <...> Не спорю, и ошибки делаем и заблуждаемся. Но кто же не ошибается?.. Тот, кто за печкой сидит... И этих упреков ты нам бросать не смеешь! Бросай их террористам и анархистам, льющим кровь и проповедующим разрушение, бессмысленное и стихийное. <...> Мы не социалиты-революционеры, не романтики... Наша партия — реалистическая. <...> А пока я твердо знаю одно: что каждая победа демократии, как бы ничтожна она ни казалась, создает благоприятную среду для развития пролетариата и вооружает его для будущей борьбы» (с. 199).

В романе «Дух времени» темы «искусство и революция», «народ и искусство» развиваются в двух направлениях. С одной стороны, герои-революционеры, близко соприкасаясь с подлинными художниками, начинают более глубоко подходить к пониманию вопроса о соотношении революционных преобразований и сохранения культурных ценностей. С другой стороны, герои-художники, первоначально отстаивавшие элитарность искусства, приходили к мысли о необходимости служить народу. Судьба индивидуалиста и эстета Тобольцева завершается его участием в баррикадных боях на Пресне на стороне революционных рабочих.

В итоге можно сказать, что в своем произведении Вербицкая сумела уловить «дух времени» — общую направленность изменений, происходивших в среде художественной интеллигенции, и, в частности, в среде писателей-символистов, под воздействием 1905 года. Наивно и упрощенно, но она показала, как общественно-политические события меняли позиции сторонни-

ков «чистого искусства», так или иначе откликнувшихся на проблемы, которые ставила перед ними революционная действительность. Создавая фигуру типичного представителя «нового» искусства, Вербицкая использовала отдельные темы и идеи художественного творчества и публицистики Брюсова периода революции 1905 года. Но, придав своему герою некоторое идейное «сходство» с В. Брюсовым, она сделала его симпатии к революционному движению более сильными и действенными, чем это было присуще Брюсову тех лет. И, в то же время, в этом художественно несовершенном и давно забытом романе была как бы «предсказана» судьба многих деятелей искусства, и в том числе В. Брюсова, принявших Октябрьскую революцию и участвовавших в строительстве новой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Научная литература по данной проблеме обширна. Поэтому сошлемся на работу, суммирующую современное состояние изучения этого вопроса: *Григорьев А. Л.* Символизм // История русской литературы. — Л., 1983. — Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917). — С. 446—455.

² *Мейлах Б. С.* Символисты в 1905 году // Лит. наследство. — М., 1937. — Т. 27—28. — С. 180.

³ *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910-х годов — М., 1971. — С. 165—179.

⁴ *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. — М., 1975. — С. 8—9.

⁵ *Петрова М. Г.* Первая русская революция в романах предоктябрьского десятилетия // Революция 1905—1907 годов и литература. — М., 1978 — С. 196—197.

⁶ *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи. — М., 1941. — С. 51—52.

⁷ См.: *Вербицкая А. А.* Наши вечера. Воспоминания // ЦГАЛИ, ф. 1042, оп. 1, ед. хр. 49, с. 14.

⁸ На литературном посту. — 1926. — № 7—8. — С. 62.

⁹ Имеется в виду: *Вербицкая А. А.* Письмо Шварцу // Русское слово. — 1905. — 27 окт. — № 282. — С. 3. А. Н. Шварц — попечитель московского учебного округа, издавший в 1905 году реакционный циркуляр.

¹⁰ ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 62, л. 6.

¹¹ *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. — Т. 12. — С. 104.

¹² Наша жизнь. — 1905. — 2 дек. — № 349. — С. 2.

¹³ Полярная звезда. — 1905. — № 2. — С. 154—155.

¹⁴ Весы. — 1905. — № 11. — С. 64.

¹⁵ Свобода и жизнь. — 1906. — 6, 12, 20 нояб., 3 дек. — 11, 12, 13, 15.

¹⁶ См.: *Ямпольский И.* Валерий Брюсов и первая русская революция // Лит. наследство. — М., 1934. — Т. 15. — С. 201—220; *Литвин Э. С.* Революция 1905 года и творчество Брюсова // Лит. наследство. — М., 1934. — Т. 15. — С. 201—220; *Литвин Э. С.* Революция 1905 года и русская литература. — М.; Л., 1956. — С. 198—246; *Максимов Д. Е.* Брюсов. Поэзия и позиция. — Л., 1969. — С. 172—173.

¹⁷ Один из героев романа «Ключи счастья» — поэт-символист, выступающий под псевдонимом Гаральд, «когда на него нападают минуты отчаяния после озлобленной травмы или глумления невежественных писаек, име-

нующих себя его рецензентами; или когда в часы усталости ядовитое сомнение в себе жалит его сердце, как змея, притаившаяся в траве, — он раскрывает книгу своего любимого поэта. Когда-то всеми осмеянный, теперь он признан всеми. Он горд как Цезарь и упорен как рудокоп. Он бросил вызов толпе и покорил ее. В эти тяжелые мгновения Гаральд берет его книгу. И читает знаменитое credo поэта, еще десять лет назад поразившее Гаральда как откровение: «Вперед, мечта, мой верный вол, / Неволей, если не охотой! / Я близ тебя, мой кнут тяжел, / Я сам тружусь и ты работай!» (Ключи счастья. — М., 1913. — Ч. V. — Вып. 1. — С. 84—85).

¹⁸ ГБЛ, ф. 386, карт. 79, ед. хр. 49, л. 2.

¹⁹ Там же. — Л. 4.

²⁰ См.: Чулков Г. О мистическом анархизме. — Спб., 1906. — 82 с.

²¹ Ленин В. И. «Услышишь суд глупца...» (Из заметок с. д. публициста) // Полн. собр. соч. — Т. 14. — С. 288.

²² Вербицкая А. Дух времени. — 3-е изд. — М., 1912. — С. 192. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страниц.

²³ Знаменательно, что введенный в роман Вербицкой мотив одновременной, с оттенком патологии, страсти Тобольцева к двум сестрам отчасти близок по настроению и сюжетной ситуации рассказу В. Брюсова «Сестры» (1906).

²⁴ Свобода и жизнь. — 1906. — 12 нояб. — № 12. — С. 3.

²⁵ Литвин Э. С. Революция 1905 года и творчество Брюсова. — С. 229.

«ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО КАК РОМАН О РЕВОЛЮЦИИ 1905 года

(К проблеме «революции сознания»)

Н. Г. Пустыгина

В письмах А. Белого к его другу и автору критических работ о творчестве писателя Р. И. Иванову-Разумнику раскрыто основное авторское задание романа «Петербург»: *«в ретроспекции дать «05» год в «Революции»*¹. В двух письмах от 1 и 2 марта 1927 г. представлена подробная и, на наш взгляд, довольно объективная автопериодизация творческого пути. Особого внимания заслуживает характеристика А. Белым двух периодов своего творчества — двух «четырехлетий» 1905—1908 и 1909—1912 гг., «спаянных», — по выражению автора, — в ноте синкопического «семилетия»². 1905—1908 годы в биографическом плане охарактеризованы А. Белым как эпоха «гонений», «кризиса», «черного оккультизма», разбиения, «мистерии в личной жизни», в общественном — как период наиболее интенсивной общественно-литературной («журнализм») и теоретико-методологической («обоснование символизма, логика, культура, слово») деятельности; само «семилетие» 1905—1912 гг. названо Белым годами «общественности», раннее творчество же до начала «семилетия» — «до-общественностью» и после «семилетия» — «после-общественностью»³. 1909—1912 годы (продолжавшиеся до 1915 г.), давшие русской литературе роман «Петербург», осмысляются А. Белым как «проблема пути»: осознание прошлого («всю прошлую жизнь воскресить в «новом свете»), подведение итогов и затем «выбор пути», который ознаменовался качественно новым творческим этапом⁴. (Эти признания Белого объясняют и то, почему он хотел первоначально назвать свой роман «Путниками».) Таким образом, роман «Петербург», посвященный самым значительным событиям в русской истории начала 20 столетия — событиям первой русской революции, как это ни парадоксально, в первую очередь решает жизненно важные субъективные задачи, являет собой «летопись», «исто-

рию» «самосознающей души»⁵. Анализ исторических фактов и их описание означает для Белого их осознание и представление такими, как они воспринимались отдельным, индивидуальным сознанием и осмыслились им; эту сторону романа «Петербург» хорошо уловила и объяснила М. А. Никитина в статье «1905 год в романе Андрея Белого «Петербург»»: «Происходящая революция, — пишет исследовательница, — объясняет сознание героя романа, раздираемое страхом <...> Это похоже на парадокс, — продолжает она, — но <...> в «Петербурге» самым объективным оказалась его «субъективность» — воплощение настроения, которое владело в пору вихря 1905 г. значительной частью буржуазной интеллигенции»⁶.

Но на самом деле все гораздо сложнее. Для Белого важно взаимодействие личного сознания и истории, а главное — воздействие истории на сознание не только отдельной личности (авторского «я»), но всей исторической эпохи. В письмах, уже цитировавшихся, к Иванову-Разумнику эта проблема «двух сознаний» раскрывается Белым как «тема двух» «я»: именно в 10-е годы, указывал он, предпринимается «попытка приподнять тему большого «Я»⁷. Роман «Петербург» — произведение очень «биографичное»: в нем действительно прослеживаются отдельные факты биографии Белого и — что более важно — история духовных исканий писателя («история становления самосознающей души»); в этом — биографическом — аспекте роман выполняет функцию своего рода катарсическую: так, недаром Белый характеризует 1905 г. как «предреминисценцию будущего *облегчения*», которое наступило в 1911 г., когда он ретроспективно описал в «Петербурге» «ноты гонений» и «черного оккультизма» в своей жизни 1905—1908 гг., — осознание мрачных настроений обозначает избавление от них, выход из кризиса⁸. Это — тема малого «я», а также и малого катарсиса. Тема большого «Я» формулируется Белым следующим образом: «Человек — червь, пропускающий через себя все миры. Человек идет к тому, чтобы *стать миром*, и ставши миром, *стать над миром*»⁹. Именно становление большого «Я» является главной проблемой «Революции» сознания в обществе и в «я», духовного совершенствования и истинного катарсиса. В основе этой этико-исторической концепции Белого лежит идея Л. Н. Толстого о «революции сознания» и нравственном законе исторического развития: «Мы убеждены, — писал Толстой, — что сознание добра и зла <...> лежит во всем человечестве и развивается бессознательно вместе с историей»¹⁰. Однако Белый пытается идти дальше Толстого: он хочет сознательного осмысления исторического процесса, достижение которого возможно лишь при условии достижения отдельной личностью познания самой себя прежде всего, ее прихода к состоянию с а м о с о з н а н и я. «В событиях индивидуальных, интимных, — указывал

Белый, — есть поступь эпохи <...> События эпохальные крадутся по уединеннейшим, скрытнейшим индивидуальным сознаниям»¹¹.

Главным «героем» в «Петербурге» с полным правом можно считать мысль, сознание — «мозговую игру». Это отмечал и сам автор: «Пишучи свой роман «Петербург», я старался главным образом описать события, протекающие у нас в голове, картину мира в «понятийном» взятии»¹². Сознание каждого из персонажей, представляющих собой порождение авторского сознания — «фантазии автора», в свою очередь порождает нового, «своего», персонажа и его сознание. Таким образом, «Петербург» оказывается наиболее усложненной формой романа «потока сознания»: авторское сознание предстает как носитель многих «чужих» сознаний — вплоть до самых темных, глубинных их пластов (подсознательное, бессознательное). Малое «я» становится обремененным многими, чаще всего чуждыми и даже враждебными, сознаниями, в нем заключены чужие идеи, мысли, страдания. **Бремя, обременение** — мотив, проходящий сквозь весь роман. Обременение несет с собой как физическое, так и душевное страдание. Такими наиболее страдающими персонажами «Петербурга» являются Александр Иванович Дудкин и Николай Аполлонович Аблеухов — герои, идеологически и даже биографически близкие автору; ср., напр., разговор Неуловимого и Николая Аполлоновича о «некоей особе» — Липпанченко, который вырос в сознании Неуловимого и представляет в общем-то его второе «я»: «как же это выходит: стало быть, сами-то вы в некоей особе. — Ах, да она видит центр свой во мне <...> возлагает на меня тягчайшие бремена»¹³. Мотив бремени А. Белый варьирует в теософском понятии «расширяющегося сознания» (о чем, кстати, он пишет в романе — Дудкин объясняет Аблеухову-младшему, что имеются «школы», где «ваш кошмар претворяют <...> в закономерность гармонии <...> вводя всю трезвость сознания в ощущение расширения» — ПБ, VI, 39)¹⁴. Сознание Николая Аполлоновича также несет в себе бремя «пирамиды событий», «которые «раздробляют душу» (ПБ, VII, 134), ему «пало на плечи безобразие пенталлиона <...> его непрезентабельное кое-что внутрь себя громадное приняло ничто; и громада ничто разбухала» (ПБ, VII, 135 — 136). Такого рода страдания души вызывают чисто физические страдания героев «Петербурга», их мучения обусловлены тем, что они не могут выйти за «порог сознания», взглянуть на себя, а также на предметы и явления действительности «сверху», не могут пока достичь вершин самосознания и откровения. Поэтому Белый сравнивает своих героев с Дионисом: «были вы, Николай Аполлонович, как Дионис терзаемый», — говорит Неуловимый Аблеухову-младшему (ПБ, VI, 31), пережившему состояние «разбухания» и «расширения».

Расширяющееся (и обремененное) сознание **открыто**, оно готово принять в себя и незначительные сиюминутные события, и мировую историю («стать миром»). В принципе судить о персонажах «Петербурга» можно лишь по степени открытости их сознания, которая задана в их пространственных характеристиках. Пространство, таким образом, и есть само сознание. Так, например, процитированная выше часть разговора Неуловимо-го с Николаем Аполлоновичем о «некоей особе» имеет следующее продолжение: «некая особа возлагает на меня тяжчайшие бремена; бремена меня заключают все в тот же холод <...> Якутской губернии. — Стало быть, — сострел Николай Аполлонович, — *физическая равнина* не столь удаленной губернии превратилась-таки в *метафизическую равнину души*. — Да, *душа моя, точно мировое пространство*; и оттуда <...> я на все и смотрю» (ПБ, II, 126). В сознании, таким образом, как бы осуществляется уничтожение пространства временем: физическое трехмерное пространство, ограничивающее сознание человека, являющееся его «порогом», становится «четвертым измерением» — временем, сознание выходит в прошлое, настоящее и будущее, охватывает всю историю и вечное. Об этом, надо заметить, Белый мечтал всю свою творческую жизнь. «24 часа», которые составляют сюжетное время романа, переносят читателя «Петербурга» в доэмпирическое время (эпоху Сатурна, например), и в них же автор повествует о теперешних исторических событиях 1905 г.: «Эти двадцать четыре часа, — говорит автор «Петербурга», — в повествовании нашем *расширились и раскинулись в душевных пространствах*» (ПБ, VIII, 227). Так, например, уничтожение физического пространства ясно дано в предложении: «*Марсово поле не одолеть в пять минут*» (ПБ, IV, 61) — сознанию не хватит столько времени, чтобы осмыслить все исторические вехи, связанные с Марсовым полем, с историей России. Вырваться «из-под порога сознания городского» означает для Белого победить «ахиною пространства», хаос сознания и соответственно действительности гармонизировать в «космос» самосознания, уничтожить физическое пространство; и тогда только может наступить момент, когда «все столетия «пересеклись» в одном пункте души, и то, — пишет А. Белый в статье «О злободневном и вечном», — в чем они пересеклись, есть вечное, кристаллизация культур, эпох, современностей <...> Вы теперь над всеми культурами <...> вы у себя самого; потому что вы — в космосе и *космическая картина сознания <...> перед вами*»¹⁵. Ясно символика пространства-времени как духовного преобразования раскрывается и в «путевых заметках» Белого: «от Египта мои «Путевые заметки» меняют свое направление; и становятся: *путевыми заметками странника, ищущего новой жизни души*; «геогра-

фия» и «этнография» заменяются в них «психологией», «метафизикой»¹⁶.

Отдельная мыслящая личность представляется в «Петербурге» как **точка пересечения** (или «перекресток», о котором часто идет речь в романе) «чужих» сознаний — «бегущих пересекающихся теней» (ПБ, I, 21 — 22). Вбирание «чужих» сознаний превращает «точку» в «разбухающий шар»: «путешествие во времени» (или «общение во времени», по выражению Белого), т. е. осознание прошлого, настоящего и предвидение будущего, осознание истории, ведет к расширению сознания и грозит «взрывом», безумием. Таким предстает, например, сознание Николая Аполлоновича, оказавшегося в открытом пространстве — на Невском проспекте: «Секунда, мгновение, точка, как-то прытко раскинувшись по кругам, превращалась медленно в *космический, разбухающий шар*; шар этот лопался <...> *странник по времени рушился*» (ПБ, VII, 114). Точка пересечения и шар символизируют в «Петербурге» сознание, достигшее нового понимания мироздания и — соответственно — подошедшее к пределу человеческих страданий: «я» — уже на пути к становлению «миром», а носитель такого сознания отождествляется с Христом, превращается в «Я». Заметим, что Белый неоднократно указывал на криптограмму Христа в виде немецкого «*Ich*» — «Я»: *Jesus Christus*. «4» — сакральное для Белого число, относящееся к точке пересечения и Христу, знак креста, страданий на Голгофе и в то же время знак открытости — четырех сторон света и четырех стихий. О символике «4», как знаке креста, Белый писал А. Блоку еще в письме от 3 февр. 1903 г., и здесь же он объяснил еще одно «эзотерическое», по его выражению, значение «4»: «У Будды четыре истины — и четвертая о Пути»¹⁷. Таким образом, точка — мгновение времени, охватывающее время-Вечность, «внемерный», «безмерный» знак — «ничто», «нуль», невидимое сознание, — способная стать миром — «шаром», содержит в потенции идею пути (своего рода «камень на распутье» из русских народных сказок, перед которым останавливается путник для выбора пути). Весь Петербург является всего-навсего «точкой на карте»: «Петербург имеет не три измерения — четыре; четвертое <...> на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса; так любая точка петербургских пространств <...> способна выкинуть жителя этого измерения, от которого не спасает стена» (ПБ, VI, 89). Город Петра-камня являет собой «коллективное сознание» эпохи, цивилизации, стоящее на пороге: оно может остаться «плоскостным», «окаменевшим» или измениться — «выйти в космос», переступить «стену». Вся приведенная цитата — свидетельство того, что Петербург, т. е. вся Россия и

— шире — вся европейская цивилизация, находятся на грани «мирового взрыва», «революции сознания».

Ходящий по Петербургу Христос — «печальный и длинный» — служит моральным оправданием пока что бессознательно вершащейся (в смысле Л. Н. Толстого) истории — событий 1905 г. Нравственно оправданы Белым и герои романа — уже потому, что они искали пути и страдали, хотя и по-разному заканчиваются поиски ими духовной истины, пока что неосознанные, но почти подошедшие к самосознанию, которое наступает, напр.,¹ у Неуловимого, а также у Николая Аполлоновича после пережитых ими потрясений. Эти два персонажа романа с полной очевидностью спроецированы на Христа¹⁸. Так, Неуловимый прошел весь «путь Голгофы», его открытое сознание стало «коллективным», оно впитало в себя «партийное сознание» партии эсеров, к которой оно принадлежит («не я в партии, во мне партия», — признается он Николаю Аполлоновичу — ПБ, II, 116), его «я» стало «мы» («мне говорят, будто я — не я, а какие-то «мы» — ПБ, II, 115), в итоге его мысль не может вынести бремени «коллективного сознания» («А вот память расстроилась» — ПБ, II, 115). В полной мере открытость страдающего сознания Александра Ивановича Дудкина обнаруживается, когда он оказывается «выкинутым» на Невский проспект, где в него проникает страшное массовое сознание, а сам он становится лишь «органом общего тела» (ПБ, VI, 27): *«его мысль влипла мгновенно — в мысль огромного, многоногого существа, пробегающего по Невскому (...)* Ползучая многоножка ужасна. Здесь, по Невскому, она пробегает столетия» (там же). Инертное, извечно господствовавшее в России «мещачское» сознание массы, «татарское» сознание представляется Белому разрушительным хаосом («ахинеей», как оно названо в «Петербурге»). Ворвавшийся в сознание Неуловимого хаос превращает его также в «ахинею»: «Александр Иванович Дудкин снова вытащил свою мысль из бегущего изобилия; *протекавшие ахинеи ее загрязнили порядочно; после купания в мысленном коллективе ахинеей стала сама она*» (ПБ, VI, 28). Главка, откуда взяты только что процитированные строки, носит название «Дионис», имя божества, являющегося олицетворением хаотического начала жизни, а в «Петербурге» — и безумия «мысленного коллектива». Одновременно Дионис — это и «раздираемые», страдающие герои романа (в первую очередь Аблеухов-младший и Александр Иванович Дудкин). Дионисийство символизирует в романе стихийные, не осознающие себя страдания души, вызывающие в героях страдания чисто физические. Через страдания, совсем в духе Достоевского, — путь к «просветлению», откровению (и — в первую очередь — к самосознанию, по Белому), Для Белого Дионис является предтечей Христа: «просветленные вершины стихии Диониса, — писал он, например, в статье «Ор-

фей», — непроизвольно сливаются со стихией самого христианства»¹⁹. В духе ницшеанской концепции дионисийства в романе утверждается, что хаотическое начало «спрятано» под различными «масками» Аполлона современной эпохи. Так, в гл. VI (с. 80 — 82) перечислены, пожалуй, многие из таких «масок» — проявлений современной цивилизации. Неуловимый, испробовавший многие «пути» (одевавший эти «маски»), в конце концов приходит к мысли, что нужно «поснять маски и открыто быть с Хаосом» (ПБ, VI, 81). Как и Дудкин, носит «маски» и Аблеухов-младший — кантианца, террориста и др. Его сознание, как и сознание других персонажей «Петербург», претерпевает изменения. Поначалу оно предстает заключенным в пространство сухих логических категорий, замкнутым на себе самом, являющим чистое познание: «В этой комнате так недавно еще Николай Аполлонович вырастал в себе самому предоставленный центр — в серию из центра истекающих предпосылок» (ПБ, VIII, 239). Однако и знания, оседающие в сознании, невольно ведут к расширению и большей его открытости, поэтому Николая Аполлоновича, как и Неуловимого, преследует угроза безумия, «схождения с ума» — вариация темы, заданной в эпиграфе к гл. IV пушкинской строкой «Не дай мне бог сойти с ума». Безумие Аблеухова-младшего выливается в возникший еще в детстве бред — лопающийся шар, «Пепп Пеппович Пепп», превращающийся в бред «сардинницы-бомбы». Знания, воспоминания (в т. ч. детские), бессознательные слои души и т. д. — все это насыщает сознание, грозит безумием: «разбухая в громаду, из четвертого измерения проникнул Желтый Дом <...> прилипал безвидными поверхностями к душе; и душа становилась поверхностью <...> огромного и быстро растущего пузыря» (ПБ, VIII, 263).

Чрезмерная открытость сознания, как у Неуловимого, и чрезмерная его закрытость, как у Аблеухова-старшего (бюрократическая свехпорядоченность) и Аблеухова-младшего (чистое познание), в конечном счете оказываются явлениями одного порядка. Их Белый включает в одну категорию — «льда» («холод Якутской губернии» Неуловимого и холод дома сенатора, а также холод кантианства Николая Аполлоновича: недаром возник «второй псевдоним» Андрея Белого — «Леонид Ледяной», в котором выразилась «теоретико-методологическая сторона» авторского сознания). Белому, как человеку и писателю, всегда претила односторонность разума, грозящая не дать увидеть индивиду истинную картину мира и понять другого индивида (а понять, читаем мы в «Петербурге», значит простить и «найти оправдание» — ПБ, III, 42), поэтому так настойчиво пропагандировал он идею «многострунной культуры», синтеза. Однако «всеядность» разума, его излишняя открытость не менее опасны: они могут обернуться «татарщиной» массового, «тене-

вого» сознания и даже безумием. Этого Белый не мог не понимать, поскольку, например, в 1908 г. он сам пережил полное физическое и нервное истощение от огромного количества впитанных его разумом чужих идей, влияний. Аналогичное происходит и с сознанием его героев: Неуловимому является его «второе я», Шишнарфнэ, «перс» из «страны теней»; на грани безумия находится и Аблеухов-младший.

Неуловимый нарушил главную заповедь — «не убий», переступил моральный «порог» в своем сознании. Конечно же, убийство в романе «Петербург» — лишь иллюзия, действие, совершенное в сознании героя, как иллюзорна и вся «фабулярность» романа²⁰. (В этом смысле персонажей «Петербурга» можно сопоставить с «героями» мифа, представляющими собой символы для художественно-выразительного рассказывания мировоззрительных, этических, космогонических, эстетических и др. идей). В Неуловимом, а также в участвующем в задуманном террористическом акте Николае Аполлоновиче осуждается практика террора всей партии эсеров. Однако это осуждение невольно содержит в себе оправдание: террористы искупали вину собственной смертью (как, напр., Иван Каляев, строки из предсмертного письма которого Белый цитирует при передаче психического состояния Неуловимого). Характеристика Христа — «политический преступник», «святой анархист», данная Фр. Ницше^{20а}, в полной мере приложима к героям «Петербурга». В оправдании своих героев Белый использует «эффект» «Анны Карениной», художественные ссылки на которую в «Петербурге» многочисленны: роман Толстого, задуманный как осуждение Анны, оказывается ее оправданием. Но, несмотря на это, Белый, безусловно, считает, что сознания, несущего в себе идею убийства, быть не должно, поэтому Неуловимый прекращает жить в сознании, кончает сумасшествием. Сознание Неуловимого перед полным безумием «окаменеет», становится подобным «каменному» сознанию всей эпохи, изображаемой в «Петербурге», — как заключительной эпохи истории России, а также и всей европейской цивилизации: «прохожее слово *разбивалось* об уши его (Неуловимого. — Н. П.), *точно каменный град*» (ПБ, VI, 29).

Словосочетание «каменный град» подсудно содержит в себе, пожалуй, концепцию «Петербурга» в сжатой форме: она заложена в двусмысленности этого выражения: град — город и град — метеорологическое явление. Каменный град — город Петра-камня — является символом прекратившего развитие («эволюцию», о которой часто идет речь в романе) коллективного сознания. Однако — «камень дробит камень», и удары камня («каменного града») должны разбить «окаменевшее» сознание, что и будет началом наступления «Революции»²¹: «Аполлон Аполлонович — *удар громахающего камня*; Петербург — *удар камня*; кариатида подъезда, которая оборвется

там, — *каменный тот же удар* <...> неизбежны удары; на чердаке не укроешься; чердак приготовил Липпанченко; и чердак — западня; проломить ее, *проломить — ударами*... по Липпанченко!» (ПБ, VI, 102).

«Чердак» — жилище и душевное пространство Неуловимого, открытое как в хаос, так и в космос (ср. «Я называю тем пространством <мировым. — Н. П.> мое обиталище на Васильевском острове <...> здесь все не то — предметы не предметы <...> окно — не окно; окно — *вырез в необъятность*» — ПБ, II, 126 — 127). «Необъятность пространств» — характеристика и всей России в «Петербурге», и в ней побеждает хаос (эта тема разрабатывалась Белым, начиная с середины 1900-х годов: в статье «Апокалипсис в русской поэзии», в циклах стихотворений «Пепел» и «Урна», в романе «Серебряный голубь»). Однако хаос, по Белому, является материалом для нового начала мира: «неорганизованный Хаос — только он есть тело организующего начала»²². В принципе, т. н. концепция «камня» в романе — это идея «мирового взрыва», изменения сознания изнутри, идея самоуничтожения злого, безумного начала в микро- и макрокосмосе многими путями; о «раздробленности жизни на бесчисленное количество отдельных русел», — писал Белый еще в 1905 г. в цитированной уже статье «Апокалипсис в русской поэзии»²³. Сверхупорядоченность бюрократического сознания сенатора Аблеухова в конечном счете должна превратиться в свое противоположное — хаос (Аполлон Аполлонович — «удар громящего камня»; недаром гербом рода Аблеуховых служит единорог, прободающий рыцаря», — ПБ, I, 17: апокалиптический единорог — символ самоуничтожения этого рода, а сам сенатор сравнивается со скорпионом). Сама государственность послепетровской России, поданная в карикатурном «каменном бородаче» — кариатиде у подъезда Учреждения (см. ПБ, VII, 171 — 172), также погибнет под весом собственной тяжести («кариатида <...> оборвется там, — *каменный тот же удар*»). Нужно отметить, что уже в самом начале творчества Андрея Белого интересовал вопрос о комическом в музыке и архитектуре: в юношеских дневниковых записях он полемизирует по этому вопросу с Шопенгауэром, не признававшим комизма в музыке, и высказывает мысль о потенциальном комизме и в архитектуре²⁴. В 1910-е гг. в статье «Смех и слезы» (из «Путевых заметок») он разводит эту идею: в частности, интерес представляют его рассуждения о государственности и архитектуре: строгая архитектурная линия, по его мнению, символизирует аскетизм и слезы той эпохи, когда имела место такого рода архитектура, а «круглость» линий, считает он, означает «хохот», извращенное, карикатурное правление²⁵. Таким окарикатуренным уродом — бородатой кариатидой — и оказывается послепетровская государственность, готовая вот-вот рухнуть²⁶.

Особое место в истории русской государственности Белый отводит Петру I. Сознание автора может свободно помещать Медного Всадника в любом уголке Петербурга — он присутствует практически в сознании любого из персонажей романа, причем у каждого из них — «свой» Петр, его образ мнџжится (в отличие от «печального и длинного» — Христа, являющегося единой моральной точкой отсчета). Петр как государственный деятель в целом противопоставлен его последователям: «Линии! — Пишет Белый в романе. — Только в вас осталась память петровского Петербурга. Параллельные линии на болотах некогда провел Петр: линии те обросли то *гранитом*, то *каменным* <...> *забориком*. От петровских правильных линий в Петербурге следа не осталось; линия Петра превратилась в линию позднейшей эпохи: в екатерининскую *округленную линию*...» (ПБ, I, 24). Это высказывание, несомненно, соотносится с приведенными выше рассуждениями о «строгой» и «круглой» линиях: эпоха петровских преобразований «аскетична» и трагична, но именно ее Белый считает первой «революцией сознания» в России, и вот он снова ходит по Петербургу — П е т р П е р в ы й («*Petro Primo Catherina Secunda*» — ПБ, VI, 102), дробя камень («на плечо <Неуловимого. — Н. П. > упала *дробящая камни рука*» — ПБ, VI, 103). В сцене явления Медного Гостя Александру Ивановичу Дудкину вполне отчетливо прослеживается идея Л. Н. Толстого о нравственности вершащейся истории: «Александр Иванович, Евгений, впервые тут понял, что столетие он бежал понапрасну, что за ним громыхали удары без всякого гнева <...> он — *прощенный извечно*, а все бывшее совокупно с навстречу идущим — только призрачные прохожденья мытарств до архангеловой трубы» (ПБ, VI, 102 — 103). В Неуловимом первом происходит «дробление сознания» «теневого», он первый же приходит к мысли «убить» в образе провокатора Липпанченко (исторического Азефа) провокацию духа, которая проникла в России всюду, даже в чистые ряды революционеров. Поэтому Неуловимый — представитель партии социалистов-революционеров — оказывается подобием Петра Великого, пусть пока и окарикатуренным, и называет Медного Всадника «учителем». «Путь» Неуловимого, несмотря на его неверность, наиболее трагичен в романе. Другой «путь» — любви и прощения (Софья Петровна и Сергей Сергеевич, Анна Петровна и сенатор) представляется Белому верным, но почему-то персонажи, идущие по этому пути, в большей степени, чем Неуловимый, наделены авторской иронией, и не они повторяют пройденный Христом путь на Голгофу. Еще в 1907 г. Белый написал о Петре I: «Медный Всадник *вздыбился конем* над скалой, чтобы *перебросить Россию через бездну на новую скалу новой жизни*, но *встали тени, оплели коню ноги*. И Медный Всадник века тут стоит в застывшем порыве среди нечистых сетей тумана. О, когда <...> рассеются те-

ни <...> и взлетит Россия — Медный Всадник — в голубую свободу ...»²⁷. И в «Петербурге» он повторяет эти же мысли, задает России тот же вопрос: «Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта, чтобы <...> понести *великого Всадника* в глубину равнинных пространств» (ПБ, II, 141). Петр, Медный Всадник, поднявший Россию-коня «на дыбы» (ПБ, II, 141), оценивается, судя по вышеприведенным высказываниям, Белым положительно — уже потому, что разбудил спящее сознание России, даже несмотря на то, что «на дыбы» означало для России петровской эпохи и «на дыбу»; через 200 лет Медный Всадник снова ходит по Петербургу — история повторяется: сознание «революционера», «анархиста», как называл Белый Петра²⁸, «протекло» (ПБ, VI, 103) в сознание революционера Александра Ивановича Дудкина.

С нравственно-исторической концепцией «Петербурга» тесно связана проблема **культуры**, всей европейской цивилизации. Только два героя «Петербурга» достигают вершин самосознания: Неуловимый и Аблеухов-младший, именно о них писал Белый свою «повесть страдания — совесть сознания»²⁹: напр., в приключениях Александра Ивановича Дудкина Николаю Аполлоновичу описывается изменение сознания, ведущее к откровению: «Будто какое-то откровение, что я — рос <...> в неизмеримость, преодолевая пространства <...> и со мною росли все предметы <...> и уже приканчивался рост <...> в этом же, *что кончалось, в конце, в окончании <...> было какое-то иное начало*» (ПБ, VI, 35). Аналогичное ощущение пережил Аблеухов-младший, испытавший «*откровение над сардинницей*» (ПБ, VI, 35). Хотя чувство «откровения» (что является у Белого синонимом глубочайшей интуиции) посещало героев «Петербурга» нечасто, но и это — симптом сдвига в «окаменевшем сознании»: «*какое-то иное начало*». Видимо, раскрыть «иное начало» и должна была, по замыслу Белого, третья часть трилогии «Восток или Запад», в которой «каменному сознанию» должно было быть противопоставлено сознание «града невидимого». Осознание, по Белому, должно стать путем к высшей культуре: «*настоящее нашей культуры — в осознании; ее будущее — в откровении*»³⁰, — писал он, в статье «Орфей». Сдвиги в сознании происходят почти у всех персонажей «Петербурга» — когда в их сознание вторгается сознание «чужое» (что подчеркивается новым видением ими окружающего мира, когда все предметы и явления становятся «те, да не те», а также удалением некоторых героев романа из прежнего их «душевного» пространства в новое). Но не все персонажи наделены способностью к осознанию и откровению, как, напр., Николай Аполлонович, которого автор переместил в новое пространство — Египет — в конце романа. Однако, как и в старом пространстве (Петербурге), здесь культура также мертва: Николай Аполлонович «сидит перед Сфинк-

сом часами <...> перед ним громадная, тухлая голова — вот-вот — развалится <...> *вся культура, как эта тухлая голова: все умерло; ничего не осталось*» (ПБ, Эпилог, 275). Таким образом, эпилог романа оказывается несколько противопоставленным идее «революции сознания» основного текста: казалось бы, герой его, переживший «откровение», должен был «уйти» из «каменного сознания», но оказывается там же, посылку Египет — тот же Петербург («эволюция» описала «круг»). Это противоречие объяснимо тем, что в романе две точки зрения на события 1905 г. Одна — с надеждами на какие-либо изменения — точка ярения «изнутри» 1905 года, когда Белый передает собственные, пережитые впечатления и ощущения той эпохи (наибольшей «общественности») (причем здесь он как бы «не доверяет» памяти и привлекает в качестве «свидетелей» собственные произведения или других авторов, писавших по «горячим следам» событий, отсюда — такое обилие цитат и автоцитат в романе). Другая точка зрения — через «семь» лет, точка зрения 1911 — 1912 годов, когда надежды Белого на сдвиги в сознаниях меркнут (период «после-общественности»). Поэтому «переселение» Николая Аполлоновича из Петербурга в Египет ничего не меняет, — например, в своем «Африканском дневнике» Белый пишет: «Египет <...> с нами; он — в нас: коридоры квадратного мрака глухих подсознаний души пробегают до мумии нашей, лежащей в гранитном гробу: среди песков»³¹. Петербург оказывается в Египте, и наоборот. В «Африканском дневнике» сформулирована Белым концепция т. н. «семи цивилизаций» в развитии мировой культуры, в «дневнике» он называет пять из них: Индия; Древняя Персия; Древний Египет; Греция, Рим; «наша эпоха». В духе гегелевского спиралевидного развития истории Белый указывает на «повторяемость» культур: «четвертая — неповторяема, пятою отражается третья; в шестой воскресает вторая; в седьмой прорезается первая»³². Именно «наша эпоха» повторяет мертвую культуру Египта. Настроения разочарования в скором «мировом взрыве» — «революции сознания» — Белый наиболее полно выразил в статье, идейно очень близкой «Петербургу» и создававшейся в одно с романом время, — «Круговое движение: (Сорок две арабески)» (1912). «Перед нами только что, — писал здесь Белый, — прошла эпоха исканий: пленная воля с безумием освободила себя. И светила надежда, что мы, мертвые пробуждаемся <...> В выси мы не отправились <...> биение в нас жизни сменилось — вне нас театральным набатом <...> не Заратустра вошел в нашу душу, а арлекин, кретин, выродок <...> Обновление жизни сценой благополучно закончилось и видение восхождения стало сценой в трактате <...> Тот же круг описали и чисто художественные вкусы <...> Тот же круг описала и литература»³³. Конечно же,

здесь Белый в первую очередь описывает «эволюцию» сознания людей, близких ему по исканиям, по духу, речь прежде всего идет о «школе символизма, но не только; и в Петербурге» автор проникает в сознание, ему как-то знакомое (отсюда — биографические проекции в романе: А. Блок, Л. Д. Блок, отец Белого Н. Бугаев и др.), — «о жителях Васильевского острова» мы не узнаём ничего (единственный, кто также живет на Васильевском острове и что-то знает о сознании его обитателей, — это Неуловимый: персонаж с наиболее «открытым» сознанием в романе). Однако «круг» эволюции завершился все же на новом «витке спирали»: и в Египте Николаю Аполлоновичу «начинает казаться, что *не все еще умерло*; есть какие-то звуки; звуки эти грохочут в Каире: *особенный грохот*; напоминает он (...) звук: оглушительный и глухой; с *металлическим* (...) *тяготящим оттенком*» (ПБ, эпилог, 275). Взрыв «бомбы» не прошел даром, «металлический грохот» Медного Всадника — хотя и глухо, но еще слышится; начавшаяся было в 1905 г. «революция сознания» дала толчок к осознанию себя — пусть даже «кретином» и «арлекином» (таковым осознает себя Николай Аполлонович): «Самодовлеющее мозговое вращение наконец осознало себя: осознало себя, что оно всего-навсего — голова; мозговой организм стал приискивать себе тело (...) Голова была круглая и имела вид циферблата. Циферблат зазвонил»³⁴. Этот процесс прежде всего нравственного сдвига в сознании Николая Аполлоновича отражен в главе «Страшный суд», в которой почти дословно повторены только что процитированные строки из статьи «Круговое движение»: «Лишившийся тела, все же он чувствовал тело: некий невидимый центр, бывший прежде и сознанием, и я, оказался имеющим подобие прежнего, испепеленного: предпосылки логики Николая Аполлоновича обернулись костями; силлогизмы вокруг этих костей завернулись жесткими сухожилиями; содержание же логической деятельности обросло и мясом, и кожей; так я Николая Аполлоновича снова явило телесный свой образ» (ПБ, VI, 208). Роль «зазвонившего циферблата», разбудившего сознание Николая Аполлоновича и давшего толчок к его нравственному перерождению, выполняет «партийная бомба» (ПБ, VI, 209). Таким образом, всеобъемлющего изменения — «Революции 1905 года» — не происходит: Петербург — все тот же Египет; намечены лишь сдвиги *в сознании отдельных личностей* (Николая Аполлоновича в особенности), которые должны послужить исходной точкой для нового творчества (индивидуальной) жизни, для нового «пути» (ср. в «Петербурге», в конце главки «Страшный суд»: «*будет что-то такое, отчего развалятся стены, пурпуром освещенные небеса разорвутся на части*», — ПБ, VI, 209). Призыв к «новому пути» звучит и в конце статьи «Кру-

говое движение»: «Еще раз возьмемся за посохи и — вверх, вверх! На этот раз — по спирали!»³⁵

В «Африканском дневнике» Белый пишет: «Из Египта надо бежать в «Палестину»³⁶, т. е. в «град невидимый» — в сферу личного самосовершенствования и искусство, культуру (что и происходит с самим Белым в 1910-е годы). Белый приходит к мысли о как бы «постепенном успокоении» хаотических начал жизни с помощью искусства (и прежде всего — в себе самом): «В глубочайшей основе художественного творчества лежит потребность *осознать это творчество как деятельность, направленную к преобразению действительности* <...> разгадать загадку нашего бытия, *гармонией и мерой красоты успокоить безмерную дисгармонию нашей жизни* <...> найти точку, соединяющую слово и плоть *в жестах своей жизни*, превратить самый жест в прекрасную спелую песнь <...> *творить жизнь свою, превратив, таким образом, пространства России в Ясные поляны*»³⁷. В черновых набросках по вопросам философии Белым разъяснены понятия «слово и плоть»: под ними он подразумевает соответствие идеи и идеала, т. е., в конечном счете, соответствие искусства непреходящим моральным ценностям, точкой отсчета каковым для него служит Христос³⁸. Своего рода культурологическая функция возложена на форму «Петербург», на его архитектуру (композиция, графика и др.): она должна, по мысли Белого, гармонизировать, «ритмизировать» хаос сознаний (т. е. в конечном счете — хаос самой действительности, врывающейся в сознание). В цитируемой уже статье «Круговое движение» Белый дает развернутое толкование «Книги» — текста искусства, остающегося вечным источником для новой жизни: «книга воистину четырехмерное существо <...> Четвертое измерение, пересекая трехмерность, образует <...> куб в виде книжечки *in octavo*, где страница есть плоскость, строка — самое прямое время. Перенос строки, образующий плоскость страницы, есть присоединение к прямому движению движения кругового; от строки до строки глаз описывает круг. Присоединение к странице страницы, сочетая движение круговое с движением по линии, образует спираль. *Правда книги — спиральна, правда книги — вечная перемена положений бессменных*. Не в эволюции, и не в бессменности повторов та правда. Эта правда в перевоплощении однажды положенного <...> душа строк — единство себя строящей мысли <...> *Распяты ради нас в косный хаос материи световой и огромный Архангел: вот — книга*»³⁹.

Такое пристальное внимание формальной стороне «Петербурга» обусловлено сложившейся у Белого в самом начале 10-х годов идеей построения культуры «по ритму». Как верно отмечала Э. И. Чистякова в предисловии к опубликованной ею статье Белого «Ритм и действительность», «на первое место в

теории символа выдвигается понятие ритма (<...> символист исходит из симметрии временной»⁴⁰. Поэтому распадение ритма «как цельности» означает у Белого распадение культуры и возникновение цивилизации, соответственно обратный процесс ведет к возрождению культуры. Ритм, по Белому, — это сама жизнь, движение («только текучее имеет свой логос — ритм»⁴¹). Только в ритме и времени существует музыка — высшее, в трактовке Белого, искусство (Э. И. Чистякова считает, что Блок и Белый понимали термин «музыка» в его первом, изначальном значении — как «искусство муз», т. е. как культуру в целом⁴². Понятно поэтому, что в «Петербурге» так много «музыки», а сам роман во многом построен по законам музыкальной эстетики (повторы, вариации, лейтмотивы и т. д.). В ритме, по мнению Белого, осуществляется «динамизирование хаоса», «превращение его в хоровод»: «Хаос противоречий нужно превратить в танец. Понять современность — образовать хоровод, круг, цепь. Это и есть быть в ритме»⁴³. Самое действительность Белый называет лишь «сырьем», которое должно переработать ритмом в культуру («Действительность — наше создание (<...> содеянное нами») ⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Nivat G. Trois documents importants pour l'étude d'Andrej Belyi // Cahiers du monde russe et sov. — 1974. — Vol. 15, N 1—2. — P. 66.*

Разрядка в приводимых цитатах — А. Белого, курсив — наш. — *Н. П.*

² Там же. — С. 67.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 77.

⁵ *Nivat G. Trois documents importants pour l'étude d'Andrej Belyi. — P. 82.*

⁶ Революция 1905—1907 годов и литература. — М., 1978. — С. 191 и 193.

⁷ Там же. — С. 77—78

⁸ Подробно о катарсисе в «Петербурге» см.: *Максимов Д. Е. О романе-эпопее Андрея Белого «Петербург»: (К вопросу о катарсисе): Dissertationes slavicae, XVII. Szeged, 1985. — С. 31—166. Ср. также высказывание Белого о духовном кризисе, пережитом им в 1905 — 1908 гг., и выходе из него по написанию «Серебряного голубя»: «объективировав свою «болезнь» в фабуле, я освободился от нее» (Между двух революций. — М., Л., 1934. — С. 354).*

⁹ Ритм и действительность: Из неопубликованного наследия Андрея Белого / Публ. Э. И. Чистяковой // Культура как эстетическая проблема. — М., 1985. — С. 142.

¹⁰ *Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., Л., 1937. — Т. 8. — С. 24.*

¹¹ *Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. — М., 1917. — С. 25.*

¹² Там же. — С. 30.

¹³ *Белый А. Петербург: Роман в 8-ми главах с прологом и эпилогом. — СПб., 1916. — С. 126 (гл. II). Далее в основном тексте — ПБ с указанием римской цифрой главы и арабской — страницы.*

¹⁴ О «расширяющемся сознании» см., напр.: *Успенский П. Д. Tertium organum. — СПб., 1911; Бергсон А. Восприятие изменчивости: Лекции, читан-*

ные в Оксфордском университете 26 и 27 мая 1911 г. — Спб., 1913. В частности, идея А. Бергсона о том, что расширение «расширяет наше видение вещей» (с. 11), несомненно, повлияла на сложившуюся у Белого к середине 10-х годов концепцию «нового видения» и «предвидения»: «Увидеть — это значит выйти в небо духов и космосов» (*Белый А. О зловещем и вечном* // Бирж вед. — 1916. — 23 июня. — № 15635). Таким видением вещей обыденных по-новому наделяет Белый и героев «Петербурга», в частности, Неуловимый после пережитого им чувства роста, расширения говорит Николаю Аполлоновичу: «То же все — да не то» (Пб. VI, 1.).

¹⁵ Бирж. вед. — 1916. — 23 июня. — № 15635.

¹⁶ «Африка ждет меня ...»: (Из «Африканского дневника» Андрея Белого) // Встречи с прошлым. — М., 1984. — Вып. 5. — С. 168.

¹⁷ А. Блок и А. Белый: Переписка. — М., 1940. — С. 17.

¹⁸ Об этом см.: *Пустьгина Н.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург»: Статья 2 // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1981. — Вып. 513: Тр. по рус. и слав. филологии, XXXII. Литературоведение. — С. 90—91.

¹⁹ Труды и дни. — 1912. — № 1. — С. 64.

²⁰ Ср. хотя бы трактовку Белым одной из «реалий» в романе, «орудия убийства» — «ножниц» — как проблемы выбора пути: «Я не обещаю выпрыгнуть из «НОЖНИЦ», которые — следствия веления моего себе: *пересечь линию мысли в разрешении многопутейности* в иерархию познаний и творчества; самое мировоззрение в этом решении — позволенный «ПУТЬ» (*Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // *Апп Агбэг*, 1982. — С. 31).

^{20a} *Ницше Фр.* Антихристианин: Опыт критики христианства. — Спб., 1907. — С. 33 и 88.

²¹ Ср. идею субстанционального различия в физических предметах в зависимости от их назначения в теософии, а также в антропософии: в частности, камень — он может быть камнем церкви и камнем тюрьмы.

²² Весы. — 1905, — № 4. — С. 18.

²³ Там же. — С. 14.

²⁴ РО ГБЛ, ф. 25, п. 1, ед. хр. 5: Заметки о литературе и искусстве. 1899 г., л. 115 об. — 116 об.

²⁵ Речь. — 1911. — № 179. — 3 июля.

²⁶ До Белого аналогичная идея самоуничтожения зла была художественно сформулирована Сологубом в романе «Мелкий бес» (ее реализация — в сцене поджога Передоновым здания, где происходил маскарад). Позже, в 1917 г., Сологуб напишет новеллу с характерным названием «Самосожжение зла» // РО Пушкинского Дома, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 133, 106 л.

²⁷ *Белый А.* Иван Александрович Хлестаков // Столичн. утро. — 1907. — 18 окт. — № 117.

²⁸ *Белый А.* Арабески. — М., 1911. — С. 428.

²⁹ *Белый А.* Маски. — М., 1932. — С. 121.

³⁰ Труды и дни. — 1912. — № 1. — С. 61.

³¹ *Белый А.* «Африка ждет меня ...» — С. 167.

³² Там же.

³³ Труды и дни. — 1912. — № 4 — 5. — 60—62.

³⁴ Там же. — С. 67.

³⁵ Там же. — С. 68.

³⁶ «Африка ждет меня ...» — С. 168. Более подробно концепция «семи культур» объяснена Белым в черновиках антропософских штудий с общим названием «Таблицы и схемы идейной преемственности: (Метафизическая концепция)». Здесь разъяснено, почему «неповторяема» четвертая культура Греции и Рима — она дала миру Христа, названы также 6-я и 7-я: «славянская культура» и «Будущее». При этом указывается, что 5—7 культуры (европейская, славянская и культура будущего) являют собой «эпоху Христова импульса» // РО ГБЛ, ф. 25, № 37, ед. хр. 1, л. 18.

- ³⁷ *Белый А.* Лев Толстой // Рус. мысль. — 1911. — Янв. — С. 89.
- ³⁸ РО ГБЛ, ф. 25, № 37, ед. хр. 10, л. 12 об.
- ³⁹ Труды и дни — 1912. — № 4—5. — С. 57—58.
- ⁴⁰ *Чистякова Э. И.* Культура как музыкальное образование // Культура как эстетическая проблема. — С. 138.
- ⁴¹ *Белый А.* Ритм и действительность // Культура как эстетическая проблема. — С. 139.
- ⁴² *Чистякова Э. И.* Культура как музыкальное образование. — С. 134.
- ⁴³ *Белый А.* Ритм и действительность. — С. 140.
- ⁴⁴ Там же. — С. 141.

СОДЕРЖАНИЕ

З. Г. Минц. Русский символизм и революция 1905—1907 годов	3
Н. Ю. Грякалова. Природа и фольклор в цикле А. Блока «Пузыри земли» (1904—1905)	22
К. М. Азадовский. Александр Блок и Мария Добролюбова	31
А. В. Лавров. Блок и Арцыбашев	51
И. Г. Ямпольский. О двух реминисценциях у Блока	71
М. В. Безродный. К вопросу об отзвуках в поэме «Двенадцать» творчества Блока периода первой русской революции	74
С. Н. Доценко. Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова «Година гнева»	78
Г. В. Обатнин. К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции	88
Н. А. Богомолов. Эпизод из петербургской культурной жизни 1906—07 годов	95
И. Ю. Литвинова. Жизнь, смерть и победа в драме Ф. Ссаюгуба «Победа смерти»	112
Т. Л. Никольская. Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал	123
А. М. Грачева. Символизм в эпоху революции 1905 года в зеркале романа А. Вербицкой «Дух времени»	138
Н. Г. Пустыгина. «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года (К проблеме «революции сознания»)	147

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 813. **Ал. Блок и революция 1905 года.** Блоковский сборник VIII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Г. Минц. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 00. 00 87. Подписано к печати 19. 04. 1988. МВ-02664. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,75. Печатных листов 10,25. Тираж 1000. Заказ № 623. Цена 2 руб. 20 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18/19. I.