

TARTU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

917

БЛОКОВСКИЙ
СБОРНИК

XI



TARTU 1990

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
Alustatud 1893.a. VIHİK 917 ВЫПУСК Основаны в 1893.g.

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

XI

ТАРТУ 1990

Редакционная коллегия:

Ю.М. Лотман, **Э.Г. Минц** (отв. редактор), В.И. Беззубов, В.Н. Невердинова, Л.Н. Киселсва (секретарь редакции).

Ответственный редактор тома В.И. Беззубов

О ДАЛЬНЕЙШЕМ НАПРАВЛЕНИИ “БЛОКОВСКИХ СБОРНИКОВ”

В “Речи о назначении поэта” (1921), ставшей завещанием Блока, он, предчувствуя надвигающуюся тьму, предсказывал, что “окликаться” будут, чтобы не заблудиться в этой тьме, именем Пушкина.

Но слепит не только тьма — слишком яркий свет тоже слепит непривычные глаза. Для того, чтобы выбрать правильный путь, недостаточно света, даже самого яркого, — нужна еще высокая точка зрения. Такой точкой зрения, “точкой отсчета”, для нас остается Александр Блок — весь Александр Блок, от “Стихов о Прекрасной Даме” до “Двенадцати” и публицистической прозы 1918–21 годов. Ибо правота и ценность поэта измеряются не тем, “правильными” или “неправильными” кажутся нам сегодня те или иные его слова, а высотой дара, глубиной боли, заплаченной за творчество, и народной боли, в нем отразившейся.

Эту цену Блок заплатил сполна. И потому он остается “поэтом на все времена”, и особенно поэтом земли, чью трагедию и боль он с такой силой выразил.

Итак, Блок — по-прежнему основа и программа наших дальнейших работ. Мы не творим кумиров, и пафос строгого научного исследования, интерес к документу, факту по-прежнему будут основой нашей программы. Редколлегия “Блок-овских сборников” (как и других изданий Тартуского университета по русской филологии и семиотике) всегда стремилась руководствоваться только научными соображениями, и нам нет нужды что-либо пересматривать или зачеркивать ни в одном из наших изданий.

Но движение времени резко раздвинуло горизонты науки. “Рассекречено” все (или почти все?) великое наследие русской литературы XX века. Неуклонно расширяется круг публикаций, исследуемых материалов и научных идей. Увеличиваются и издательские возможности. Мы надеемся, что нам никогда уже не придется быть свидетелями того, как изымают статьи из готовых сборников и уничтожают целые тиражи, а в выходящих томах цензура заменяет названия статей и упорно вычеркивает (столь же упорно восстанавливаемые авторами и редакцией) упоминания Н. Гумилева и Вл. Ходасевича.

Вместе с тем, все эти, еще недавно казавшиеся невероятными, изменения составляют лишь внешнюю сторону дела. Предпринятое за последние десятилетия как советскими исследователями, так и славистами всего мира широкое изучение русской литературы XX века имеет — и отнюдь не в последнюю очередь — и свою внутреннюю научную логику. Понятие “блоковская культура” уже давно и далеко перешагнуло границы творчества Блока и фактически слилось с изучением русского “нового искусства”: совершенно очевидно, что ни Блок вне символизма, ни символизм без Блока понятия быть не могут. Менее исследована (отчасти по внешним причинам, о которых говорилось выше) соотносительность блоковского творчества с литературой “серебряного века” в целом.*

Существуют и еще более широкие, кардинальные и почти не исследованные вопросы: о месте пресимволизма, символизма и постсимволизма в русской культуре начала XX столетия и, наконец, — о значении искусства 1890–1910-х годов для культуры нашего “родного двадцатого века” (Н. Горбаневская). Современным исследователям литературы XX века предстоит решить большую задачу: бросить взгляд на начало столетия с точки зрения его окончания и одновременно увидеть и оценить его конец, самих себя с вершин блоковской эпохи. Этот двойной взгляд должен помочь нам высветить и прошлое, и настоящее. Само собой разумеется, что ни одна из названных проблем не может быть решена без прямых или опосредованных связей с творчеством Блока, с “блоковским пластом” в русской поэзии и литературе, с блоковской традицией и с “блоковской культурой” в целом.

Одновременно очевидно, что при таком подходе объект исследований должен решительно расширяться — как в пространстве (отменив традиционное в советском литературоведении противопоставление “эмигрантской” и “неэмигрантской” литературы), так и во времени (охватив все позднейшие явления, связанные с традициями “нового искусства”). В последнем смысле особенно привлекает изучение “подводных течений” в послеоктябрьской русской литературе 1920–70-х годов (лагерная поэзия; произведения, писавшиеся “в стол” или читавшиеся в узком дружеском кругу; “самиздат до Самиздата” и в период Самиздата и т.д. и т.п.). Поэты, связанные с наследием Блока и с культурой начала века, будут привлекать наше внимание независимо от того, куда их завели переплетения дорог нашего века.

* К примеру, тема “Блок и Гумилев”, научный объем которой значительно шире решения лежащих на поверхности вопросов об отношении поэтов к революции и внешних перипетиях полемики акмеистов и символистов.

Поэтому “Блоковские сборники” должны, по мнению редколлегии, продолжать неуклонное расширение своей тематики. По-прежнему публикуя как принципиальные статьи, так и разнообразные материалы, мы будем стремиться и к увеличению круга тем, и к увеличению круга авторов.

Наше издание — издание университетское. Научная жизнь университета заставляет с особенной силой ощутить динамику поколений. Вчерашние студенты — завтрашние профессора. Один из неизменных принципов трех наших изданий — отказ от научного чинопочитания. “Блоковские сборники” открыты для всех научных поколений: авторы не ограничены ни возрастными, ни должностными цензами. Единственный критерий — научное качество, за высокий уровень которого редакция постоянно старалась и старается бороться. Вместе с тем, принципом отношения к начинающим авторам для нас является доверие. Члены редколлегии — педагоги и учатся видеть в каждой работе раскрывающиеся потенции ее автора.

Редакция стремится сохранить принципы и научный уровень предыдущих томов. Уровень, удовлетворяющий нас вчера, становится недостаточным сегодня. Достичь уровня, которого требует от нас завтрашний день, нелегко, и никто не может быть уверен, что справится с этой задачей. Но девиз остается прежним: труд и научная честность.

К ПРОБЛЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ

В. Г. КОРОЛЕНКО

(типология художественных методов
и психологические типы)

Л. Л. Пильд

Исследователи неоднократно писали о связи эстетических воззрений Короленко и его творчества с новейшими психологическими открытиями¹. Однако связывать имя Короленко с психологической школой в литературоведении не принято. Как известно, в России конца 1880-х годов психологический метод начинает занимать одно из доминирующих мест при изучении литературы. Примерно в это же время (II половина 80-х годов) Короленко начинает серьезно интересоваться проблемами эстетики, и одним из самых больших авторитетов для него становится Георг Брандес — датский ученый, представитель психологической школы в литературоведении. Его труды были широко известны в России (в 1881 году появился русский перевод первых выпусков его лекций под заглавием “Главнейшие течения литературы XIX столетия”). Во многом под влиянием Брандеса у Короленко складывается концепция типологии художественных методов. Об этом наиболее ярко свидетельствует неопубликованный конспект его статьи “О тенденциозности в литературе” (1888)².

В этой работе Короленко размышляет о психологических механизмах творческого процесса. В частности, он рассматривает процесс образования “простейшей идеи” — “образа колокола” в сознании ребенка. Само это рассуждение основывается на примере, который приводит в своем исследовании французский психолог Ж. Валле; перевод этого исследования отчасти осуществлен Короленко в дневнике³. После подробного описания, вернее, пересказа примера Валле Короленко делает вывод: “Из этого примера видно, что даже простейшая, конкретная идея в сущности не проста и в ее прошлом мы легко выследим моменты, когда она находилась в состоянии рассеянном, эмбриональном. В ту пору мысль еще работала над отвлечением и сложением признаков и идея об их совокупности находилась в состоянии индуктирования, т.е. была отвлеченной гипотезой. Эта работа

миновала, — явилась конкретная, цельная спайка умозаключения с его остальными посылками произошла так полно, что уже трудно различить то и другое”⁴.

В своем заключении о механизме психологического процесса Короленко акцентирует то, что этот процесс состоит из нескольких фаз или стадий: (1) восприятие непосредственных впечатлений; (2) созревание или формирование “идей”, “представлений”; (3) их окончательное оформление — стадия “обобщения”⁵.

Далее Короленко говорит: “Легко показать, что и дальше, до самых отвлеченных идей, понятий, представлений, мысль идет таким же путем, проходя те же фазы, но только каждый раз элементы становятся сложнее. <...> Теперь дело вот в чем: Объектом художественного процесса (курсив мой. — Л.П.) я считаю исключительно представления (курсив Короленко), т.е. идею, способную принять конкретную форму”⁶.

Таким образом, между индивидуальным психическим и художественным (творческим) актом Короленко проводит параллель и утверждает, что механизм образования идей (представлений) в обоих случаях одинаков, только психологические единицы этого механизма различны (хотя и не качественно: представления, по Короленко, — это вид идеи).

Параллелизм между индивидуальным (либо коллективным) психическим процессом и художественным творческим актом — это некоторая исходная посылка в эстетических исканиях Короленко. Осознание этого параллелизма, по мнению Короленко (что мы в дальнейшем покажем), должно привести к некоторому концептуальному решению. Это решение в известной мере способно преодолеть познавательную ограниченность индивидуального сознания (ограничения, связанные с возрастом, психологическим типом, степенью одаренности и т.п.) и коллективного сознания (ограничения, налагаемые эпохой). Проблема познавательной ограниченности (“предвзятого мнения”) была очень актуальна в 1870-е — 1880-е годы⁷. Она, в частности, занимала Н.К. Михайловского, мыслителя, оказавшего сильное воздействие на Короленко как в народнический, так и посленароднический период⁸. В письме к В. Гольцеву от 11 марта 1894 года, которое является своеобразным эстетическим манифестом, Короленко, говоря о предназначении искусства, акцентирует именно момент преодоления односторонности мнения индивидуального и коллективного сознания посредством искусства: “Вы увидели явление, то же явление увидел художник и увидел его так и так (курс. Короленко) вам нарисовал это свое видение, что и вы уже различаете в нем другие стороны, относитесь к нему иначе. И вот, воспринимающая душа человечества — меняется сама”⁹

(курс. мой. — Л.П.).

“Романтизм” и “реализм” — это, как считает Короленко, художественные методы, которые, взятые каждый в отдельности, аналогично любому индивидуальному и коллективному сознанию (в определенный момент времени) психологически односторонни в своей художественной интерпретации реальности: “...реализм есть лишь условие художественности <...> но он не может служить целью сам по себе и всей художественности не исчерпывает. Романтизм в свое время тоже был условием. <...> Мне кажется, что новое направление, которому суждено заменить крайности реализма, будет синтезом того и другого”¹⁰

Эта историческая оценка романтизма и реализма конкретизируется в многочисленных высказываниях писателя, где романтизм дается типографическая характеристика, а историческое понятие реализма анализируется.

Короленко говорит о двух типологических разновидностях романтизма. Соотнесение с определенным типом осуществляется в зависимости от психологической доминанты, определяющей картину мира романтика: “У одних реакция против “гордыни ума” в пользу чувства<...> У других титаническая борьба, вооруженная знанием мысли...”¹¹ В оценке и интерпретации немецкого романтизма (иенских романтиков), отнесенного к первой типологической разновидности, Короленко опирается на концепцию Г. Брандеса. В дневнике 1887 года писатель делает ряд довольно обширных выписок из книги Брандеса “Главные течения литературы XIX века”¹² Эти выписки Короленко почти не комментирует, однако очевидно, что он выписывал то, что так или иначе соответствовало его собственным размышлениям. Вкратце остановимся на некоторых положениях концепции Брандеса, так как они, с нашей точки зрения, были важны для Короленко.

Немецкие романтики, по Брандесу, — представители идейной реакции: “В общем можно сказать, что немецкий романтизм представляет реакцию”.¹³ “Реакционность” романтиков, как считает Брандес, или отход их от течений радикальной мысли (наследия эпохи Просвещения) — это следствие умаления рационального начала в процессе постижения реальности. Психологической доминантой картины мира романтиков является эмоциональная сфера. “Возникла поэзия<...>, обязанная происхождением скорее жизни настроений, чем жизни умственного производства”¹⁴ [курс. мой. — Л.П.]. В основе философской картины мира романтиков, пишет Брандес, лежит шеллингианское представление о “бесцельности” (т.е. хаотичности, произвольности) исторического процесса¹⁵ Это представление своеобразно преломляется в основополагающих конструктивных

принципах художественных произведений романтиков. Брандес подчеркивает, что в романтических произведениях господствует "субъективный произвол художника", в них отсутствует "единство" (т.е. организующий принцип). Ср.: "Эстетика Новалиса провозглашает ту мысль, что<...> в поэтических произведениях не существует другого единства, кроме единства настроения (курс. Брандеса), следовательно, ни единства идеи, ни единства действия" ¹⁶.

Таким образом, Брандес считает, что в творчестве немецких романтиков отсутствует структурное единство. "Единство настроения" — это "организация", основывающаяся на "субъективном произволе художника", т.е., по сути дела, ее отсутствие ¹⁷.

Однако Брандес, тем не менее, утверждал, что картина мира немецких романтиков является в известной степени новаторской (т.е. заключающей в себе элементы новой идеологии): "В качестве умственной, поэтически-философской реакции он (романтизм. — Л.П.) заключает в себе много зачатков нового развития, несомненные плоды духа прогресса, который, преобразуя создает новое" ¹⁸.

Выписки Короленко из Брандеса свидетельствуют о том, что его привлекали именно те стороны концепции Брандеса, о которых шла речь выше. Тезис Брандеса о новаторстве романтиков трансформировался у Короленко в представление о разрушительном характере романтического искусства и романтического мироощущения по отношению к традиционным формам мышления и мировидения. Ср. начало выписанной Короленко цитаты из Кьеркегора, которую Брандес приводит как характерный пример отношения романтиков к "реальной", "низкой" действительности, их окружавшей: "Люди почти совершенно окаменели в окончательно сложившихся социальных порядках. Все было закончено и все было завершено в каком-то божественном на китайский манер оптимизме, который не оставлял неудовлетворенным ни одного стремления рассудка и не оставлял не исполненным ни одного разумного желания. Превосходные основания, начала и правила, истекавшие из нравов и преданий, служили предметом благочестивого поклонения. Все было абсолютно, даже самый абсолютизм" ¹⁹. К этой выписке в дневнике Короленко непосредственно примыкает другая, как бы продолжающая мысль, выраженную в первой: традиционные формы мышления и консервативные социальные формы подлежат, с точки зрения романтика, разрушению. Ср.: "Романтик — такой писатель который всеми средствами нашей цивилизации борется против эпохи просвещения и против революции, отрицая и опровергая принцип в себе удовлетворяемой гуманности в области науки, искусства, нравственности и политики<...>"; где "<...>" все было

закончено и все было завершено в каком-то божественном на китайский манер оптимизме ²⁰ (курс. мой. — Л.П.).

Мысль о самодостаточных, не признающих какой-либо иной интерпретации действительности философских, идеологических и других системах взглядов была очень существенна для Короленко. Такой узкий, “предвзятый”, с его точки зрения, способ мышления был в высшей степени характерен и для революционного поколения 1860-х — 70-х годов: “Черта эта, думаю, была присуща не одному мне, а всему моему поколению: мы создавали предвзятые общие представления, сквозь призму которых рассматривали действительность”²¹. Искусство как наиболее гибкая в гносеологическом отношении форма познания, способно, с точки зрения Короленко, к разрушению “предвзятых: мнений” шестидесятников и народников. Размышляя в дневниковой записи от 1888 года об отношении народников 70-х годов к Толстому, Гончарову и другим большим художникам, Короленко заключает: “Их образы (больших художников. — Л.П.) не вполне укладывались некогда в рамки наших утопий...”²²

Очевидно, что искусство как таковое, по Короленко, — это способ разрушения консервативного, узкого мышления. И в немецком романтизме писатель подчеркивает именно эту особенность. Однако этим и исчерпывается связь романтиков с “большим искусством”. Брандес, как уже указывалось, считает, что немецкий романтизм реакционен, и Короленко с ним соглашается: “... немецкий романтизм представляет собой томление и реакцию”²³. “Реакционность” (отрицание достижений радикальной мысли) возникает, по Брандесу, в картине мира романтиков в результате, как уже говорилось, игнорирования логического, рационального начала и, следовательно, — единого принципа организации впечатлений воспринимаемой реальности. Выписки Короленко свидетельствуют, что эта мысль Брандеса ему также близка. В главе “Политики романтизма” Брандес дает характеристику романтика как психологического типа. Речь идет о Фридрихе Генце, одновременно художнике и политике. Брандес показывает, что политик, способный внезапно сменить свои убеждения на резко противоположные, делает это не в силу отсутствия этических принципов, а потому, что он представляет собой психологический тип с ярко выраженной эмоциональной основой характера. Он не способен заключить свои чувства в рамки некоторой устойчивой концепции, системы взглядов, преследующей одно направление мысли. В результате он из крайнего революционера легко превращается в ярого консерватора ²⁴. Ср. отрывки из выписки Короленко: “Вначале был (Генц. — Л.П.) настроен революционно. Неудача этой революции, — писал он, — я считал бы за один из самых жестоких ударов, которым когда-

либо подвергалось человечество. <...> В 1813 году он <...> писал: "Я стою на своем: для предупреждения злоупотреблений со стороны печати следует ничего не дозволять печатать в течение нескольких лет..."²⁵

"Неорганизованность" (произвольность) картины мира романтиков как следствие доминирования эмоциональной сферы в их психике ведет, по Брандесу, к индивидуализму — забвению "общего блага". Эта мысль близка и Короленко. Ср. выписку: "Романтик себялюбиво гоняется за своим личным счастием и воображает, что он сам бесконечно важен"²⁶.

Таким образом, вырисовывается достаточно отчетливая картина короленковской концепции первой типологической разновидности романтизма (романтизма, психологической доминантой которого является эмоциональная сфера). Во-первых, романтик своим искусством разрушает господствующие формы духовной жизни. В этом — позитивное (новаторское) значение романтизма, но в этом и его ограниченность, так как романтизм игнорирует достижения радикальной (= просветительской) мысли. Во-вторых, механизм "разрушения" существенных духовных ценностей состоит в подчинении воспринимаемых впечатлений эмоциональному (ассоциативному) принципу "организации", который представляет собой скорее хаос, чем какую-либо упорядоченность. В-третьих, отсутствие рационального начала (принадлежности определенному направлению мысли) в организации впечатлений (например, художественного материала) приводит романтиков к произвольному обращению с этим материалом и, следовательно, к индивидуализму, отсутствию демократической направленности в творчестве.

В повести "Слепой музыкант" (1886 – 1898) Короленко изображает становление художественного таланта главного героя. Начальная стадия эволюции слепого музыканта необыкновенно близка короленковскому пониманию романтизма, о котором шла речь выше. В ранней юности — Петр — типичный романтик. Его талант не подчиняется ни одной организующей идее, мысли. Он подчинен лишь "единству настроения" — т.е. субъективным ощущениям и впечатлениям Петра. Импровизации слепого музыканта лишены "гармонии" (т.е., по Короленко, "господствующей идеи"), "Казалось, вот-вот несколькими ударами все это сольется в стройный поток могучей и прекрасной гармонии, и в такие минуты слушатели замирали от ожидания. Но не успев подняться, мелодия вдруг падала с каким-то жалобным ропотом, точно волна, рассыпавшаяся в пену и брызги, и еще долго звучала, замирая, ноты горького недоумения и вопроса." (II: 132).

В этом же произведении Короленко показывает, что романтическое сознание по своей психологической структуре соотно-

сится с детской психикой. Рациональное начало столь же мало существенно в процессе постижения реальности для ребенка²⁷, как и для романтика. Детское сознание, как и романтическое, с точки зрения Короленко, характеризует ассоциативность. Это сознание, которое находится в стадии неоформившейся мысли, “неоткристаллизовавшихся” идей. Ассоциативность, присущая детскому восприятию, может быть истолкована как серия “ошибок” на пути к формированию целостных “идей”. Французский ученый Жильбер Валле пишет: “Ребенку указали блестящую четырехугольную икону и сказали: это боженька. Увидев блестящий и четырехугольный брелок, ребенок сказал: “Это дядина боженька”. Точно так же папой ребенок сначала называет всякого мужчину. Этих двух примеров достаточно, чтобы указать на недостаточное, ошибочное обобщение, которое рождается в ребенке в промежутках от усвоения слухового образа данного слова и до умения правильно приобщить это слово к предмету”²⁸.

Отсюда следует, что ассоциации, как ошибочные обобщения, связывают в детском сознании предметы, которые в восприятии логически организованного сознания взрослых достаточно далеки друг от друга. Но Короленко весьма далек от присущего позитивизму высокомерного третирования детского мышления как “неполноценного”. Детское сознание нарушает “объединное”, свойственное взрослым восприятие действительности, вносит в это восприятие элемент “необыденности”. “Ошибочные обобщения” — перенесение какого-либо признака одного предмета на другой — могут превращаться в игру и в искусство. Ср. в рассказе “Ночью” (1888): “Вася представлял себе, как деревья клонятся во время ночной темноты и лепечут листвою; но потом он говорил себе, что это вовсе не деревья и не ветер, а гигантский лист бумаги кто-то ворочает во дворе, отчего и слышен шелест. Ему нравилось, что тотчас же выходило именно так, и даже самый звук менялся и, вместо шороха влажной листвы, слышалось сухое шуршание бумаги. Потом он опять менял предположение: это среди ночи кто-то сылет зерно из громадного мешка в гигантскую бочку. И тоже выходило” (II; 244).

В “Слепое музыканте” и особенно в рассказе “Парадокс” (1894) наиболее отчетливо выражена мысль о том, что восприятие реальности, основывающееся только на произвольной игре ассоциаций, неизбежно ведет к индивидуализму²⁹. Индивидуализм сознания и творчества преодолевается, благодаря организующему воздействию мысли: “...только мысль закрепляет душевное движение, делает его способным к развитию и творческой работе” (VIII; 301). На сознание ребенка всегда воздействует “организующее сознание взрослых”, поэтому психо-

логическая стадия “неоформившейся мысли” никогда не носит абсолютного характера. Она преодолевается с возрастом. В сознании же романтика, как следует из короленковской интерпретации немецкого романтизма, эта стадия абсолютизируется. Отсюда — неизбежная “односторонность” этого художественного метода³⁰.

Другая типологическая разновидность романтизма — это романтизм, в основе психологической картины мира которого лежит мысль — рациональное начало. Ср.: “<...> у других (романтиков, — Л.П.) титаническая борьба вооруженной знанием мысли”³¹.

В “Истории моего современника” и некоторых своих критических высказываниях Короленко описывает психологический механизм творческого процесса писателей — “романтиков” шестидесятилетней эпохи. Это авторы романов о “новых людях”: Мордовцев, Омулевский и др., воспринимавшиеся Короленко как романтики, поскольку главные персонажи их произведений — “герои” (т.е. психологически “необыденные” типы).

Прежде чем перейти к характеристике “романтизма” 60-х — 70-х годов в понимании Короленко, необходимо остановиться на представлении писателя о состоянии коллективного сознания в интересующую его эпоху. Короленко считает, что коллективное сознание в это время постепенно вступает в стадию “зрелой мысли” (60-е годы) и, наконец, как бы застывает, достигнув концептуальной или логической зрелости (70-е годы). Мыслительный материал, которым оперирует “коллективное сознание” 60-х годов, вполне конкретен. Это социологические и философские идеи Чернышевского, Добролюбова, Писарева, учений европейского естествознания, а также художественные преломления этих идей в произведениях “вождей эпохи” (например, образы “новых людей” в романе Чернышевского “Что делать?”): “Оставалась надежда на будущее, на что-то новое, что придет с этим будущим, и прежде всего на “нового человека”, которого должны выдвинуть молодые поколения”³². Коллективное сознание в 60-е и 70-е годы находится в такой психологической фазе, когда мысль не порождает новых идей, а комбинирует их, исходя из всем известных концепций, а не из непосредственных впечатлений жизни. Ср., например, автохарактеристику главного героя “Истории моего современника”: “Можно, пожалуй, сказать, что я совсем не воспринимал тогда непосредственных впечатлений” (герой, которому принадлежат эти слова, — представитель поколения народников). В письме Н.К. Михайловскому от 2 января 1888 года Короленко отмечает: “Тогда (в 60-е годы. — Л.П.) мы жаждали “героев” и гг. Омулевские и Засодимские нам этих героев доставляли. К сожалению, герои оказались “аплике”, не

настоящие, головные <...> Теперь уже героизм в литературе если и явится, то непременно "не из головы"; если он и вырастет, то корни его будут не в одних учебниках политической экономии и не в трактатах по общине...³³

Изображение "необходимых" психологических типов должно, по Короленко, основываться на "той глубокой психологической почве, где формируются вообще человеческие темпераменты, характеры и где логические взгляды, убеждения, чувства, личные наклонности — сливаются в одно психически неделимое целое, определяющее поступки и деятельность живого человека"³⁴.

Короленко фактически не разграничивает понятие "психически неделимого целого" по отношению к автору, с одной стороны, и к герою с другой: состояние сознания автора во время творческого процесса тождественно психологической характеристике изображаемого героя (что типично для психологической школы в литературоведении). Образы "героев" ("новых людей") в демократической литературе 1860-х годов, по Короленко, — это результат художественного преломления социологических концепций в сознании писателя, поэтому и психологическая характеристика персонажей является односторонней, (картина мира их уже, как она показана в романе, сформировалась, герой оперирует готовыми логическими формулами). Изображение же "необязательного" психологического типа означает, что и сознание автора, такого героя изображающего, в творческом процессе участвует всеми своими гранями (т.е. в творческий процесс включены в равной степени все психологические фазы, из которых складывается процесс познания).

Таким образом, романтизм в обеих его типологических разновидностях демонстрирует героя с устойчивой картиной мира и не показывает "условий", ее формирующих (то есть того, как меняется персонаж под воздействием объективного мира и в результате соприкосновения с иными, отличными от него психологическими типами): "То, что мы называем героизмом, свойство не одних героев. Наполеоны из рядовых носят его в своей груди. Романтизм лишает этого героизма массу, и всю его сумму, все результаты приписывает исключительно своему любимому герою"³⁵ ... "Как возможны в жизни каждого человека минуты героизма, так же возможны условия, вырабатывающие эту черту в одних единицах в большей степени"³⁶.

Изображение такого "статического" героя, как мы видели, — это следствие доминирования какой-то одной психологической "фазы" в сознании художника-романика. Романтик, в психологической картине мира которого доминируют эмоции, в процессе создания художественного произведения абсолютизи-

рует психологическую стадию “формирования представлений” (“ассоциативность”, “ошибочные обобщения”). Романтик, в основе психологической картины мира которого лежит рациональное начало, абсолютизирует стадию обобщения (апперцепции). Обе типологические разновидности романтизма, выделяемые Короленко, соотносимы с определенными состояниями коллективного и индивидуального сознания. Как было показано выше, концепция романтизма первого типа соотносима с художественной концепцией детского сознания, а концепция романтизма второго типа — с художественной и публицистической концепцией коллективного сознания в эпоху “зрелости” коллективной мысли.

Художественные концепции индивидуального (характеристики психологических типов, персонажей определенного возраста и т.д.) и коллективного сознания (в определенную эпоху) всегда строятся у Короленко так, чтобы показать воздействие одного типа индивидуального сознания на другой. Характеризуя эволюцию коллективного сознания в “Истории моего современника” и некоторых критических статьях, Короленко показывает соотношение между разными состояниями коллективного сознания в разные эпохи и переход одного состояния в другое. Таким образом, доминирующей в этих психологических характеристиках является мысль о необходимости динамического соотношения между разными индивидуальными сознаниями и необходимости динамического состояния как главной характеристики коллективного сознания.

Короленковская концепция реализма также соотносима с одной из его концепций индивидуального сознания. Например, в рассказе “Без языка” (1893) один из персонажей (Дыма) охарактеризован как психологический тип с незнакомым (десемиотизирующим) сознанием³⁷. Это означает, что при восприятии впечатлений от внешнего мира в каждый данный момент времени герой в минимальной степени соотносит их со своим предшествующим культурным опытом (быстрое усвоение чужих обычаев и норм жизни при отсутствии их сопоставления с прошлым). В психологическом процессе постижения реальности героем доминирующим оказывается перцепционный процесс (обобщение непосредственных впечатлений), преобладание личного опыта над коллективным.

В результате такого восприятия “непосредственные впечатления” не иерархизируются; они оцениваются воспринимающим, однако эта оценка однозначна по отношению ко всем воспринимаемым компонентам реальности (россиянин, не соотносящий все то, с чем ему пришлось познакомиться в Америке, с прежним своим культурным опытом, все новые впечатления оценивает

положительно). Такой тип индивидуального восприятия аналогичен представлению Короленко о психологической основе реализма как художественного метода. С точки зрения Короленко, реализм (как и натурализм, который для писателя от последнего качественно не отличается) нивелирует изображаемую реальность, поскольку оценивает ее в рамках какой-либо одной шкалы ценностей. Ср.: "Возюэ в своих критических этюдах о русской литературе определяет реализм как реабилитацию в искусстве бесконечно малых величин. Мы отказались, — говорит он, — от героев в пользу масс (курс. Короленко). Но реализм Золя и др. идет дальше. Он отрицает самую возможность героизма в человечестве и малое отождествляет с низким" (курс. Короленко)³⁸. Таким образом, в реализме все изображаемые элементы реальности оказываются ценностью приравненными друг другу. Реализм изображает "массу" (т.е. "обыденные" психологические типы), исключая из своего художественного мира "героев" (личностей "необыденных"). "Реализм Золя и др.", как считает Короленко, объективно дает отрицательную оценку "обыденности" ("малое отождествляет с низким"). Однако реализм может оценивать и входящую в его поле зрения реальность положительно. Ср. высказывание Короленко о Толстом как авторе "Войны и мира": "Толстой в "Войне и мире" ставит принципом: только массы имеют значение, нет великих людей, нет героев, есть только рядовые в жизни, и последний сержант значит более Наполеона в любой битве"³⁹. Поскольку, с точки зрения Толстого, любой представитель толпы — герой, само понятие героизма избыточно.

Реализм, по Короленко, не признает иерархии ценностей, а следовательно, и "мира нормы" в художественном произведении. Но ценность реализма в том, что он расширяет объем впечатлений, попадающих в поле зрения художника: "... мы все-таки кое-чему научились у реализма и не можем отказаться от признания масс..."⁴⁰

"Односторонность" же реализма связана с тем, что "непосредственные впечатления" реальности в очень небольшой степени подвержены трансформации в сознании художника: "Покойный Чернышевский говорил: красота присуща явлениям природы, мы только слабые копиисты, подражатели и поэтому явление всегда выше изображения. Отсюда стремление к реальной правде как к пределу <...> Мне казалось всегда, что Чернышевский не совсем прав: художественное произведение, т.е. изображение — само есть явление природы..."⁴¹

Короленко не согласен с Чернышевским, когда тот объявляет художника "копиистом", подражателем. Художник, по Чернышевскому, как считает Короленко, должен только фиксиро-

вать непосредственные впечатления, не подключая, таким образом, к их восприятию и оценке своего прежнего культурного опыта. С точки зрения Короленко, для того, чтобы художественное произведение стало подлинно художественным, отраженные явления должно объединиться с “иллюзией”: “Тюи де Мопассан находит, что художник творит свою иллюзию мира, то, чего нет в действительности <...> Нужно соединить в одно эти два элемента”⁴². Объединение “копии реальности” с “иллюзией” обозначает, по Короленко, сочетание “элементов реальности” т.е. “непосредственных впечатлений” от реальности, с преломлением (трансформацией) этих элементов в сознании художника. Таким образом, первая фаза психологического процесса познания (восприятие непосредственных впечатлений) должна быть уравнена в акте творчества с двумя другими — последующими фазами: с “созреванием представлений”, т.е. подключением к “непосредственным впечатлениям” индивидуальных ассоциаций художника, и, наконец, с “обобщением” — соотношением формирующегося художественного образа с предшествующим культурным опытом художника и концептуальное (логическое) упорядочение его.

Своеобразной моделью, на которую должны ориентироваться будущие представители “синтетического” художественного метода, является, по Короленко, механизм творчества у так называемых “крупных” талантов. Наиболее выдающиеся художники как бы выходят в своем творчестве за пределы того или иного художественного метода. (Здесь Короленко соприкасается с эстетическими воззрениями В. Белинского и представителей “реальной критики”. Однако он переводит традиционные представления на язык психологической школы). Так, Толстого Короленко считает реалистом только в “Войне и мире” (концепция народа). В целом же Толстой, с его точки зрения, принадлежит к “великим художникам”. “Крупный” талант или гений отличается от “среднего” таланта тем, что в творческий процесс “крупного” таланта в равной степени входят все три психологические стадии, о которых шла речь выше.

Во-первых, в поле зрения “великих художников” попадают самые разнообразные сферы реальности. Поэтому количество непосредственных впечатлений, ими воспринимаемое и “обрабатываемое” их творческим воображением, необыкновенно велико: “Средний художник считает себя счастливым, если ему удастся выхватить из бесформенного хаоса явлений одну освещенную тропу, в лучшем случае пробить просеку, по которой движется последовательное развитие данного образа <...> Художественный захват Толстого, это не просека, не лента дороги. Это огромный, далеко и широко раскинувшийся кругозор, лежа-

щий перед нами во всем своем неизмеримом просторе..."⁴³

Во-вторых, стадия формирования "образов", "представлений" у крупных талантов — это напряженный, дифференцированный процесс. Ср. уже цитировавшиеся слова Короленко: "Работа воображения не так подвижна, не так точна и определена в смысле выводов. Люди, наделенные сильным чутьем жизни, не пишут утопий. Крупные художники никогда не стояли (или очень редко), как таковые (курс. Короленко) в самых передних рядах крайних политических партий. В момент, когда мы горячо искали новых жизненных форм <...> у нас вышла немалая-таки ссора с крупнейшими из наших художников"⁴⁴.

В-третьих, в процессе художественного постижения реальности "крупными" талантами широкий комплекс непосредственных впечатлений, подвергшийся сложной трансформации (стадия "созревания"), подвергается также "обобщению" (апперцепции). Но апперцепция идет как бы по нескольким параллельным линиям. Поэтому произведение крупного художника не поддается однозначной интерпретации. Ср., например, рассуждения Короленко о творческом методе Гончарова, которого писатель также причислял к крупным талантам. В статье "Гончаров и молодое поколение" (1912) Короленко говорит о сочетании сатиры и поэтической идеализации при изображении дворянского быта в "Обрыве". Эта особенность в конечном итоге, с точки зрения Короленко, явилась снятием "односторонности" в изображении.

Психологический механизм творческого процесса у художника большого таланта, таким образом, должен служить образцом нового художественного метода. Ср.: "Но вот время изменилось, и имена наших великих художников являются для нас знаменами, которые стояли в высоте, освещенные солнцем в ту минуту, когда мы после нескольких шагов вперед — сделали много десятков шагов назад и засели в настоящую трясиину реакции. Их образы не вполне укладывались в рамки наших утопий, и мы предпочитали произведения, поучавшие нас, не изображая жизнь, а подтягивая и ломая ее. Теперь, когда подтягивание и ломка идут в другую сторону, мы обращаемся к нашим художникам (курс. мой. — Л.П.)"⁴⁵.

Существенно, что Короленко говорит здесь о необходимости обращения целого поколения 80-х годов к творчеству "великих художников". Поколение, которое "засело в трясиину", попало в нее в результате одностороннего художественного метода познания ("предпочитали произведения, поучавшие нас"). Искусство должно стать искусством — великим, с широким, "синтетическим" подходом к миру.

В 80-е и 90-е годы Короленко не одинок в своих поисках

расширения возможностей художественного метода, а также в стремлении связать эти возможности с преодолением “узкого”, “одностороннего” восприятия реальности.

В этот период о необходимости преодоления традиционных способов отображения действительности в литературе размышляет Вс. Гаршин. Проявление узости воспринимающего сознания художника Гаршин видит прежде всего в “субъективности” художественных концепций (т.е. в стремлении писателя все явления рассматривать сквозь призму собственного “я”): “Для меня прошло время страшных отрывочных воплей, каких-то “стихов в прозе”, какими я до сих пор занимался: материалу у меня достаточно и нужно изображать не свое я, а большой внешний мир”⁴⁶. С другой стороны, “узость” реализма (= натурализма) Гаршин усматривает в отсутствии мира художественной нормы (его непосредственной выраженности) в реалистических произведениях: “Для нее (реалистической школы. — Л.П.) нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты, для нее есть только интересное и неинтересное, заковыристое и незаковыристое”⁴⁷. Однако преодоление этих односторонностей, по Гаршину, возможно только в очень относительных масштабах, так как своеобразие творческого метода, как и мировоззрение той или иной личности, определяется не столько ее культурным потенциалом, сколько психологическим типом: “Чтобы быть спиновистом, нужно быть Спинозой и жить так как он. Нужно не думать так, а быть таким”⁴⁸. (курс. мой. — Л.П.).

К проблеме “объективности” художника в это время обращается и А.П. Чехов. Он, напротив, считает, что художник формируется под воздействием многочисленных культурных факторов. Субъективность и “предвзятость”, по Чехову, в художественных интерпретациях реальности возникают, как правило, в результате того, что писатель ограничивает себя рамками какого-либо узкого (географического — Петербург, Москва, историко-культурного — взгляд на действительность только с точки зрения своей эпохи; идеологического — приверженность какой-либо одной доктрине и т.д.) пространства. Ср., например: “Когда я разбогатею, то куплю себе на Псле или на Хореле хутор, где устрою климатическую станцию для петербургских писателей. <...> Под влиянием простора и встреч с людьми, которые в большинстве оказываются превосходными людьми, все петербургские тенденции оказываются необыкновенно куцыми и бледными”⁴⁹. В письме к Д. Григоровичу от 12 января 1888 года Чехов говорит “<...> у людей Вашего поколения, кроме таланта, есть эрудиция, школа, фосфор и железо, а у современных талантов нет ничего подобного и, откровенно говоря, надо радоваться, что они не трогают серьезных вопросов <...> Прозанки

еще туда-суда, поэты же совсем швах. Народ необразованный, без знаний, без мировоззрения”⁵⁰. Такая оценка писателей современного Чехову поколения проистекает из того, что основной идеологический код 1880-х годов — философия Шопенгауэра — с точки зрения Чехова вытеснил из сознания современников все другие возможные подходы к осмыслению событий реальности. В повести “Огни” об этом говорит один из ее героев — инженер Ананьев, и можно предположить в данном случае, что автор с ним солидаризуется.

Чехов считает что подлинному художнику необходимо постоянно менять и расширять культурные пространства, в которых он существует, необходимо постоянно их критически оценивать. На пересечении этих оценок рождается искомая объективность искусства. Однако способность к динамичному восприятию культурных пространств — это, по Чехову, свойство очень немногих людей, в том числе и писателей. Поэтому изменение реакций большинства, повышение его культурного потенциала — дело далеко будущего. По этой же причине контакт между подлинным — “объективным” — художником и большинством читателей затруднен. Для Чехова, как и для Гаршина, взаимосвязь возникающая между писателем и читающей публикой при опосредующей функции художественного произведения охватывает лишь незначительное число людей. Затрудненность контакта, с точки зрения Гаршина, возникает из-за различия психологических типов, с точки зрения Чехова — в результате культурных различий.

Короленко, как мы пытались показать выше, уверен в том, что в принципе не существует ограничений, которые мешали бы психологическим и культурным контактам отличных друг от друга сознаний. Поэтому любой художник, ориентирующийся в своем творчестве на великое искусство, способен вступить в контакт с воспринимающей душой человечества и расширить диапазон ее восприятия. В этом плане можно говорить об известном типологическом сходстве концепции “синтеза” Короленко с представлением о синтетической культуре будущего у “младших” символистов. Аналогия состоит в мысли о неограниченных возможностях “синтеза культур” (при понимании “культуры” в первом случае как феномена социопсихологического и во втором “субстанционального”).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., например, Бялый Г. В.Г. Короленко. — Л., 1983. — С. 145, 161; Аверин Б. "История моего современника" В.Г. Короленко: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л., 1974. — С. 5; Усманов Л. Художественные искания в русской прозе конца XIX века. — С. 137.
- ² ГБЛ. Архив В.Г. Короленко. Ф. 135/1, карт. 13, ед. хр. 702.
- ³ ГБЛ. Архив В.Г. Короленко. Ф. 135/1, карт. 45, ед. хр. 1. — С. 211-217.
- ⁴ ГБЛ. Архив В.Г. Короленко. Ф. 135/1, карт. 13, ед. хр. 702. — Л. 27.
- ⁵ Там же. — Л. 28.
- ⁶ Там же. — Л., 27-28.
- ⁷ См. об этом: Аверин Б. "История моего современника" В.Г. Короленко. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Л., 1974. — С.
- ⁸ См.: Аверин Б. Социологическая критика Н.К. Михайловского // Н.К. Михайловский. Литературная критика. Статьи о русской литературе XIX — начала XX века. — Л., 1989. — С. 13-14.
- ⁹ В.Г. Короленко. Статьи. Дневники. Письма. — Л., 1989. — С. 351.
- ¹⁰ Там же. — С. 292.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Брандес Г. Главные течения литературы XIX века. Издание Неведомского. — Спб., 1881.
- ¹³ Работа Г. Брандеса цитируется по изданию: Брандес Г. Главные течения в литературе XIX века. Романтическая школа в Германии. — Спб., 1902. — С. 7.
- ¹⁴ Там же. — С. 36.
- ¹⁵ Там же. — С. 20.
- ¹⁶ Там же. — С. 96.
- ¹⁷ Там же. — С. 20.
- ¹⁸ Там же. — С. 7.
- ¹⁹ Там же. — С. 137.
- ²⁰ Там же. — С. 136.
- ²¹ В.Г. Короленко. История моего современника. Собр. соч.: В 10 т. — М., — Т. 6. — С. 125. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.
- ²² В.Г. Короленко. Статьи. Дневники. Письма. — С. 297.
- ²³ Там же. — С. 292.
- ²⁴ Брандес Г. Главные течения в литературе XIX столетия. — С. 201.
- ²⁵ ГБЛ. Архив В.Г. Короленко. Ф. 135/1, карт. 45 ед. хр. 1. — Л. 201.
- ²⁶ Там же. — Л. 11.
- ²⁷ См. об этом нашу статью "Концепция воспитания в повести В.Г. Короленко "Слепой музыкант" // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1990. — Вып. 883. — С. 107-109.

- ²⁸ ГБЛ. Архив В.Г. Короленко. Ф. 135/1, крт. 45, ед. хр. 1. — С. 217.
- ²⁹ См. об этом: "Концепция воспитания в повести В.Г. Короленко "Слепой музыкант"". — С. 109-110.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ В.Г. Короленко. Статьи. Дневники. Письма. — С. 292.
- ³² ГБЛ. Архив В.Г. Короленко. Ф. 135/1, карт. 2, ед. хр. 32. — Л. 2.
- ³³ В.Г. Короленко. Статьи. Дневники. Письма. — С. 346.
- ³⁴ Там же. — С. 347.
- ³⁵ Там же. — С. 293.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ См. об этом: Пильд Л.Л. Проблемы коммуникации в рассказе В.Г. Короленко "Без языка" // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Вып. 882. — С. 117.
- ³⁸ В.Г. Короленко. Воспоминания. Статьи. Письма. — С. 293.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же. — С. 350.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же. — С. 139.
- ⁴⁴ Там же. — С. 297.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ В.М. Гаршин. Полн. собр. соч.: В 3 т. — М.-Л., 1933. — Т. 3. — С. 356.
- ⁴⁷ Там же. — С. 357.
- ⁴⁸ Там же. — С. 295.
- ⁴⁹ А.П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Письма. — М., 1975. — Т. 2. — С. 152.
- ⁵⁰ Там же. — С. 174.

О ЦИТАТНОСТИ В СБОРНИКАХ Ф. СОЛОГУБА “РОДИНЕ” и “ПЛАМЕННЫЙ КРУГ”

И. Ю. Кукушкина

О роли поэтики цитат в символистской поэзии писалось довольно много, и все же характер ее в творчестве Сологуба практически не изучен. Вместе с тем роль “чужих” текстов у него исключительно важна. Отсылки к литературным и философским источникам зачастую оказываются смыслообразующим фактором; смена же источников цитирования знаменует собой и веки идейной “эволюции” лирического “я” (сразу оговоримся, что речь идет о чрезвычайно характерной для Сологуба “внутренней эволюции” — о движении мысли и образа лирического “я”, внутри произведения, о композиции идей). В дальнейшем везде, где говорится о движении, развитии, имеется в виду не эволюция творчества Сологуба, но именно отмеченное движение поэтического сюжета.

Принципы цитирования у Сологуба могут быть различны — они определяются характером произведения. Сологуб создавал одновременно произведения и в символическом, и в реалистическом (бытовом) ключе: для него в этом не было противоречия. Сологубовская модель мира, без сомнения, сложная, символическая, синтезирующая самые несопоставимые мировоззрения. Таким же предстает и мир его символических произведений, претендующих на вселенскую всеобъемлемость. Реалистические же (бытовые) произведения как бы высвечивают какую-то одну из сторон этого мира. Соответственно и цитаты являются либо средством создания множественности значений, символизации¹, либо, напротив, указывают на единственность точки зрения текста, служат сужению значения образов. Рассмотрим эту особенность творчества Сологуба на примере двух поэтических книг эпохи Первой русской революции. Сборники “Родина” и “Пламенный круг” совершенно различны по своей идейной и тематической направленности и, соответственно, по-разному организованы. Если в лирическом герое “Пламенного круга” в значительной мере угадываются черты самого автора, то в “Родине” этого нет. Сборник этот идейно однопланов и целен. Здесь нет метаний в поисках истины, позиция автора выдержана от начала до конца и равна точке зрения “народа”. Соответственно

и сюжет сборника построен ровно, без словов, без постоянных изменений. Композиционная структура его близка брюсовской (статичная действительность в разных ее аспектах). Но эта статичность, неподвижность характерна только для “внутреннего”, “идейного сюжета”; внешне же — тематически — заметно некоторое движение, противопоставленное своим надличностным характером квазиисторизму “Пламенного круга”; если в последнем ход истории отражен субъективно, как смена настроений лирического “я”, то в “Родине” смена тем и мотивов повторяет ход исторических событий: оппозиционные настроения русской общественности (“Гимны Родине”), тема жизни — тюрьмы, раскрывающаяся здесь в несомненно народническом духе, революционное движение, оппозиция двух враждебных классов, в которой угадывается тот же конфликт, что и в “Победе смерти”: исконная жестокость владык и ответная — рабов в стихотворениях “От злой работы палачей” и “О жизнь моя без хлеба”, “Швея”, “Спутник”, война (“Розы битв жестоких”, “Иван Царевич”), революция (“Соборный благовест”, “Восход солнца”, “Обрыв”, “Гром”) и ее поражение (“Искали дочь”). В “Родине” нет почти ничего от символической поэзии, за исключением, пожалуй, брюсовской темы патологической жестокости, приписываемый здесь, однако, только миру “владыки”. Сологуб здесь подчеркнул историчен, и это не просто символическое “принятие действительности”, но нечто гораздо более радикальное. В языке сборника² много аллегорий, хотя в центре его и стоит образ, исходно символический — речь идет о “сборном благовесте”. Колокольная тема занимала немалое место в образной системе символизма; в данном случае видна ориентация на Блока³, для которого тема была исключительно важна в предреволюционный период и ассоциировалась со стихами Полонского — не случайно постоянные обращения к нему в дневниках и записных книжках. Уже в 1902 г. Блок выделяет из собрания сочинений Полонского “колокольные” стихотворения как наиболее важные. Блок переосмысливает образ Полонского: с темой колокольного звона у него связано утверждение новых эстетических взглядов (“лиру // Колокола перезвонят”). В “Сборном благовесте” Сологуб отталкивается от Блока, что сказывается не только на вербальном уровне, но и в ритмике: в стихотворении повторены и образность, и метр блоковских “Поэт, краснея, медь” и “Вот, в изнурительной работе”⁵ (1904). Как и для Блока, для Сологуба “колокольный звон” — возмездие, угроза для мира, противостоящего стихии освобождения (ср. блоковское: “Но берегитесь ... // Чтоб голос меди колокольной // Не опрокинулся на вас”⁶). Однако и здесь больше расхождений с Блоком, чем близости. Во-первых, различны позиции лирических

героев: герой Блока, приветствующий “звон”, все же принадлежит среде, которой “звон” этот угрожает, в то время как у Сологуба утверждается радостное, победное единство с “колокольной стихией”. Во-вторых, сологубовский образ менее всего символичен, он прочитывается в аллегорическом ключе (вечевой колокол — аллегория свободы). В этой аллегоризации угадываются лишь отголоски чужого символического смысла⁷, в самом сборнике значение образа единственно и исторично.

Таким образом, в “Родине” Сологуб полностью отходит от Блока, строя сборник по принципам, далеким от блоковских. Это сказывается и в характере образности (отказ от символа), и в построении сюжета, и в характере лирического героя. Очевидно, и внешне “блоковский” образ, по существу, полемичен. Не исключено, что стихи:

— Клеветники толпою черной
У входа в город нам кричат:
Вернитесь, то не звон свободы,
А возмущающий набат⁸

— отчасти перекликаются с символистским мотивом страха перед колокольным звоном (это обращение к образу Блока в творчестве Сологуба рассматриваемого периода не единственно — вспомним пародирование блоковских тем в “Прологе” драмы “Победа смерти”). Здесь сказывается вовсе не личное отношение Сологуба к Блоку-поэту и его позиции, но “народное” неприятие мира “господ”-интеллигенции и всего, что с ним связано; Блок в этом контексте выступает для Сологуба именно носителем интеллигентского, декадентского, противостоящего народной простоте, изломанного сознания. Эта точка зрения определила и опроченность сборника.

Совершенно иначе выглядит “Пламенный круг”, который до сих пор остается по существу вне исследовательского внимания⁹, хотя представляется не только эстетически очень ценным¹⁰, но и важным для понимания эволюции сологубовского творчества, т.к. в нем нашли отражение все изменения в его поэтике, характерные для послереволюционных лет. В частности, здесь виден смысл обращения поэта к аллегории, а также ее функция.

Особая организованность сборника, его построенность была отмечена уже ранней критикой¹¹. В “Пламенном круге” намечается глубинно сюжетная композиция, которой подчинен весь ход внутреннего движения мотивов. Мотивы эти имеют как бы тройную природу, и развитие их идет в трех направлениях: по линии отображения реальности исторической ситуации, по философской и по поэтической линиям. При этом движение философской мысли и духовных поисков лирического героя проеци-

руется на ход истории.

Поэтический сборник, как известно, имеет особое значение в творчестве символистов¹². Это — структурное единство, “тяготеющее к “книге стихов” или даже к “сюжету всего творчества” и представляющее картину мира художника”¹³. Отметим, что до 1904 г. структура почти всех таких сборников выглядела примерно одинаково. Это было динамичное объединение внутренне статичных разделов: сборник в целом организован “сюжетно”, составляющие же его разделы внутренне неподвижны (таковы “Золото в лазури” А. Белого, “Горящие здания” и “Будем как солнце” Бальмонта, сборники Брюсова). По-новому организованы “Стихи о Прекрасной Даме” (1904) Блока, где только первый раздел “Неподвижность” имеет традиционный вид, т. е. статичен. Два последующих раздела обладают своим внутренним, и довольно сложным “лирическим сюжетом”¹⁴.

Найденную форму построения циклов Блок использует и в “Нечаянной радости” (1907), для которой характерна “кольцевая структура как циклов, так и сборника в целом”¹⁵. Особенностью внутренне подвижных блоковских разделов является то, что переключение сюжета в них, смена тем и мотивов происходит часто с помощью кульминационного, организующего сюжет текста. Так, в “Стихах о Прекрасной Даме” стихотворение “Пытался сердцем отдохнуть я” (“Перекрестки”) не только вносит сюжетный излом после ряда стихотворений, близких по своей тематике “Неподвижности,” — возвращение к настроениям открывающего раздел демонизма, — но и мотивирует его. Такую же функцию выполняют и другие стихотворения: “Сольвейг! О, Сольвейг!” (из “Нечаянной радости”), обуславливающее обращение к миру природы и нахождение радости в этом мире (в следующих за ним стихотворениях, вошедших позднее в цикл “Пузыри земли”); “Петушка упустила старушка” — вводящее символический образ пожара и подготовляющее появление стихотворений, непосредственно связанных с революционной тематикой (“Вися над городом всемирным”, “Еще прекрасно серое небо”, “— Все ли спокойно в народе?”) и др.

Думается, блоковский принцип построения сборника оказал значительное влияние на творчество Сологуба. Именно такая структура выявляется в “Пламенном круге”. Внутренний сюжет его построен на движении, воплощающем идеи “революции духа”. Последовательная смена идей, воплощенных в произведениях Вл. Соловьева, Шопенгауэра, Ницше, Фихте, принятие то “блоковской”, то народнически-демократической позиции — не что иное, как вариации этого общего замысла. Первый раздел несет в себе соловьевскую мысль о разъединенности “я” с Мировой Душой (здесь это — возлюбленная Лилит, воплощающая

высшее духовное начало мира) и стремление воссоединиться с ней в Ином ("Звезда Маир"). Второй раздел — "Земное заточение" (его можно назвать "шопенгауэрианским") построен на мотивах неприятия земного мира, его беспечности; цель мироздания — уничтожение воли к жизни. Центральной в обоих разделах является тема смерти — освободительницы. Однако скоро эта картина мира начинает разрушаться, и если следующий раздел — "Сеть смерти" — еще начинается воспеванием смерти, то заканчивается он ее решительным отвержением в стихотворении "Простая песенка", навсыяном событиями 9 января 1905 г. Этот трагический финал — плач по жертвам кровавых событий — знаменует крушение идей первой части сборника. Трагедия смерти выявляет ценность жизни. Несостоятельность "шопенгауэровской" картины мира приводит к повороту сюжета — к ницшеанским мотивам, к волевому имморализму. Идейно раздел соотносен с Первой русской революцией, поэтому в нем остро встает вопрос о допустимости жестокости — крайне важный для Сологуба в эпоху революции. Отсюда и обращение к "Преступлению и наказанию" (в послереволюционный период Сологуб как бы мыслит образами Достоевского, хотя интерпретирует их скорее в духе Ницше). Намек на текст "Преступления и наказания" чувствуется в стихотворении "Грешник, пойми", где мысли лирического героя напоминают терзания Раскольникова по поводу того, что он не смог нести бремя зла из-за своего несоответствия идеалу "Владыки". Здесь, как и в других стихотворениях раздела, находим декадентское приятие жестокости (в противовес гуманистическому пафосу "Иного" как царства любви в начале сборника). Переход к новому мироощущению завершен в "Дымном ладане". Главная его тема — служение порочным идеям, приятие зла — и вместе с тем земного мира. Здесь же лирический герой впервые соотносит себя с Богом, что позднее обернется самоотжествлением с Демииургом¹⁶. Центральный и переломный раздел сборника — "Преображения" — ключ к последующей его части, поскольку в нем складывается миф о преобразении жизни. В разделе задано противоречие: одновременное приятие и отрицание земного мира. Корни этого противоречия в самом характере земного: оправдание его обусловлено тем, что земля должна стать местом "преобразования", "пересоздания" лирического "я" (=личности), на земле должна произойти "революция духа". Раздел "Рождновения" сюжетно решен как выбор одного из двух путей, отсюда и "блоковский" образ распутья, перекрестка, сопутствующий теме пересоздания "я" путем забвения либо создания рая на земле. Первоначально это — возвращение к соловьевским идеалам чистой любви, которые затем отвергаются как несостоятельные, и возникает мотив

“волхвования” — пути к “Иному” посредством призыва inferнальных сил. Мотив этот раскрыт и как апология земной страсти. “Невинность” исходно расценивается как добро, в то время как “волхвование” — зло (“Они цвели во мгле полных волхвований, // На злом пути цвели.”¹⁷) Однако отсылка к стихотворению Н. Минского “Два пути” (1901) утверждает равную дозволенность обоих путей. Ср. Сологуб: “Там, где встречались две дороги — добра и зла” (с. 124) — и Минский: “Нет двух путей добра и зла, // Есть два пути добра”¹⁸. Волхование дает лирическому герою бессмертие (заключенное в багряном камне ведьмы, приближающем его к божеству). Отношение к ведовству неоднозначно. Лирический герой близок нечистой силе, но подчеркивается и страх его перед дьявольщиной, перед ее исконной враждебностью; контакт с ней может обернуться трагедией для человека (“Громадный живот”, “Где безбрежный океан”, “Злая ведьма”), — вплоть до появления Недотыкомки (“Не трогай в темноте”).

В “Волхвованиях” отчетливо слышны блоковские ноты. Образ распутья, перекрестка является знаком, указующим на соотносительность раздела с “Перекрестками” Блока в “Стихах о Прекрасной Даме”; да и сюжет “Волхвований” повторяет сюжет блоковского раздела, с той лишь разницей, что для Блока выход из тупика (разочарования в идеальной любви — служении) — в крушении мира соловьевских утопий, Сологуб же ищет выход по-прежнему в мистической сфере (повторяем, что речь идет исключительно о названных разделах).

Главная тема “Тихой долины”¹⁹ — достижение свободы путем слияния с природой — единством, соотносимым с Иным и описанным как “потерянный рай” (есть тут и отголосок блоковского “Мы — забытые следы чьей-то глубины” из раздела “Весеннее” “Нечаянной радости”), — отсюда и автобиографический мотив хождения босиком.

В последних разделах — “Единая воля” и “Последнее утешение”, посвященных пересозданию “я”, раскрывается суть этого преобразования: оно сводится к утверждению лирического Я — творца и одновременно средоточия мира. Здесь “революция духа” тесно переплетается с солипсизмом и диалектикой Фихте. Так, формула “жизнь живая, солнце мира — только Я” (182), как и “жизнь, которая жива в жизни и смерти” (драма “Победа смерти” (1907 г.), исключительно близка к мысли Фихте: “Умерщвляет не смерть, а более живая жизнь, которая зарождается и раскрывается, скрытая за старой жизнью”²⁰. Неудовлетворенность лирического героя результатом своего пересоздания (видимо, отчасти обусловленная связанностью тематики с революционными событиями) приводит к тому, что в последнем

разделе вновь звучит тема смерти — освободительницы:

— Успокойся, сердце мое, замолчи.
Твои бienia меня утомили
И уже воля отходит от меня. (185)

Потеря воли к жизни и веры в достижимость Иного лишает героя черт Демиурга, и написание Я заглавное вновь меняется на строчное: “Свободный ветер давно прошумел, // <...> И я как прежде только я”. Утрата солипсического Я осознается как крушение мира, отсюда и появление апокалиптической символики: “Усталые дети чего-то просят и плачут. Наступает // Моя последняя стража”. Но смысл смерти все же сводится к тому, чтобы возродить творческую, свободную природу героя — Демиурга: “Что было, будет вновь”, “Настало время чудесам”, “Умираю от страданий”. Это не уход, отказ от жизни с ее дисгармонией, но конечное познание путей к духовной свободе, конец поисков и обретение своего независимого “я” после уничтожения в себе того, что мешало “революции духа”.

Таким образом, в “Пламенном круге” налицо все особенности блоковской циклизации: кольцевая структура, динамичное развитие сюжета на уровне и сборника, и разделов, наличие “ключевых” текстов.

II

Движение сюжета внутри разделов “Пламенного круга” осуществляется одновременно (и в связи) с чередованием символических и аллегорических образов. Характер символа в сборнике заслуживает ближайшего рассмотрения. Исследователями²¹ выделен целый ряд критериев для различения символа и аллегии, и все же при этом возникают некоторые сложности. Существует несколько типов символов; в частности, выделяется “реалистический символ”²² — не имеющий трансцендентных пластов значений; подход к определению символа с точки зрения соотносительности его с трансцендентными значениями представляется оправданным, и мы воспользуемся им при рассмотрении “Пламенного круга”. Здесь можно выделить два вида символов: символы в собственном смысле слова (“звезда Маир”, “страна обетованная”) — символы с выходом их семантики в “запредельный” и иррациональный мир и символы (назовем их аллегоризированными), в которых одно из значений, обычно соотносительное с земным, с исторически реальным, становится доминирующим; иррациональные ассоциации как бы отходят на второй план, теряют на время свою значимость (но сохраняют потенциальную актуализуемость). Сам полигенетизм в таком случае получает несколько нетрадиционный характер.

Если основная его функция в поэзии символистов — создание множественности значений, символизация, то здесь, напротив, отсылка к несимволическим текстам призвана показать, что образ в первую очередь соотносится с “земной” действительностью. Часть значений символа будет в этом случае отсекается.

Разделы “Пламенного круга” делятся в зависимости от поэтической темы на две группы: “символические”, с мистической тематикой (“Личины переживаний” — с сильным ослаблением символическости в конце раздела, “Дымный ладан”, “Преображения”, “Волхования”, “Тихая долина”, “Единая воля”, “Последнее утешение”), и разделы, тематически соотнесенные с земной реальностью, с революционными событиями (“Земное заточение”, “Сеть смерти”, отчасти — “Преображения”). Таким же образом разделы группируются и по типу образности (“символической” и “аллегорической”)²³. Так, в первой части “Личин переживаний” используются исключительно “собственно символы”, исчезающие затем в результате переключения сознания лирического героя от небесного к земному (в “ключевом” стихотворении “Насытив очи нагою”, где совершается и мотивируется воплощение героя “земною страстной красотой” и за которым следуют уже исключительно “земные” “Нерон сказал”, “Нюрнбергский палач”, “Собака седого короля”). В “Дымном ладане”, в связи с возвращением к мистическим настроениям, вновь появляются многозначные символы: луна, лилия²⁴ и др. Усиление символическости подчеркивается явной ориентацией на Блока в стихотворении “Я спал в печали”. Кстати, и тематически раздел в некотором смысле соотнесен с блоковской темой “служения” Даме. Центральные символы раздела связаны с его главной мистической темой — служением, местом которого оказывается заточение, пещера. Пещера — это и ограниченность, неполнота представлений о мире (в духе Платона), и место аскетического отшельничества, — но и укрытия, убежища божества²⁵. В роли такого убежища лирического героя может выступать и пустыня — символ, семантически приближающийся к образу пещеры, место служения мечте²⁶ — и вместе с тем отсылающий и к Евангелию и к Ницше²⁷. Жизнь в “Дымном ладане” уподобляется сну; здесь это “золотой сон”, мечта — нечто, родственное понятию жизни, пересозданной силой воображения, — но, в отличие от последнего, — несостоятельное (“обольщения лживых снов и обманчивых слов” — с. 90). Образ сна в “символических” стихотворениях первых двух разделов полисемантичен и полигенетичен: он восходит к философии Шопенгауэра²⁸, к теме безотрадного сна и пробуждения в лирике Блока, к сологубовскому мифу о пересоздании жизни (сон как творческий акт). Аналогичны образы и в последних четырех разделах (“Волхво-

вания”, “Тихая долина”, “Единая воля”, “Последнее утешение”), построенных чисто символистски. В этой части сборника чрезвычайно важна ориентация на Блока — это касается, в первую очередь, “Волхвованый”. Заметны блоковские ноты и в “Тихой долине”, где прослеживается связь с блоковской “Нечаянной радостью” (раздел “Весеннее” у Блока начинается с погружения в мир природы, приятия ее и слияния с ней; но выясняется, что все это — результат отступничества: “Ты в поля отошла без возврата”).

Образы символистских разделов обладают исключительной емкостью. Так, символ “Единая воля” связан с философскими построениями Шопенгауэра и Соловьева (а также Фихте), но для Сологуба он имеет и другое значение: во-первых, в нем заложена связь с народническими представлениями о личности, способной к созданию нового мира, но одновременно и с представлением, что свободный человек равен богу; ср.: “И светлых райских сеней достигнет человек — и богом станет сам”. Во-вторых, для самого Сологуба тема самообожествления связана с проблематикой жестокости и человечности, что видно при сопоставлении со статьей “Человек человеку — Дьявол”, ср.: “Приди ко Мне, люби Меня. // Я все во всем, и нет Иного” (181) и — в статье: “Какая адская мука — гореть живьем в дьявольском огне земного мучительства <...> Человек человеку — Дьявол <...> победить его можно только на пути полнейшего самоутверждения. Поймите же, что надо придти ко Мне, возлюбить Меня”³⁰. Среди всех этих значений нет доминирующего: они переливаются, “сквозят” друг в друга. Совершенно иначе выглядит символическая лексика там, где речь идет о земном. Это заметно уже во второй, с ослабленной символичностью, части “Личин переживаний”. Гуманистическая интерпретация темы жестокости в конце раздела (в отличие от не чуждой и Сологубу декадентской эстетизации зла, насилия) становится понятной при обращении к стихотворению “Все, чего нам здесь недоставало”, в котором строки “Этот мир вражда заполонила, // Этот бедный мир в унынье погружен” стилистически резко контрастируют с I и III (“символичными”) строфами, воспевающими Лигойские поля. Прочитированные строки отсылают нас к народнической поэзии, где противопоставление “вражды”, царящей в современном мире, и любви, включаемой в понятие Идеала, весьма важно. В сологубовском тексте антитеза вражды и любви воспринимается как поэтический штамп, клише. Поэтому речь и идет об ориентации на народническую традицию, хотя тема актуальна и, например, для романтической поэзии: ведь для XX века народническое словоупотребление выглядит именно как штамп. Так отмечается нарастающее к концу раздела тяготение к аллегорич-

зации, к снижению символичности: при описании земного мира символы переплетаются со штампами несимволистской поэзии, что придает им некоторую суженность значений.

Во втором разделе ориентация на демократическую поэзию 1870–80-х гг. становится отчетливее; даже характерные для символистской поэзии образы “молитва”, “сказка” и т.п. могут быть поняты и в народническом контексте: это — постоянные метафоры мира мечты — социальной справедливости у Надсона, Якубовича; само значение “Иного” сужается, заземляется, тенденция к рационализации нарастает, появляются образы, прямо восходящие к народническим аллегориям и не фигурирующие в других разделах сборника, например, “светоч”: “Кто же внесет в заточенье земное // Светоч, пугающий тьму?” (41) — традиционный народнический образ, связываемый с темой революционной борьбы, подвига (в отличие от более раннего “пушкинского” образа светоча — светильника разума); ср. Надсон: “за дальнее сиянье зари <...> Свой светлый светоч поднимай”³¹, “И вернется на землю любовь // С ярким светочем счастья в руках”³², или О. Чумина: “Свободное слово, <...> Ты — пламенный светоч // Во мраке былого”³³. В соотношении с этим образом и “земное заточение”, и “жизнь — тюрьма” осмысляются как земной мир в народническом смысле (тема жизни-тюрьмы — опять-таки важнейшая у народников, особенно у Якубовича, Надсона). Образы, связанные с заточением, в этом разделе воспринимаются прежде всего именно в социальном плане — это и есть проявление аллегоризации символа. Проследим это на изменении семантики образов пустыни и жизни-сна. В начале “Земного заточения” сон как символ еще имеет мистический и философский (в духе Шопенгауэра) смысловый оттенок: “Злое земное томление, // Злое земное житье // Божье ли ты сновиденье // Или ничье?” Но в дальнейшем, одновременно с утверждением “мертвости” сказки, образ сна аллегоризируется, отождествляется с земной жизнью, противопоставленной некоему лучшему (но без мистического оттенка) миру: “Я в большой долине снов. <...> Жизнью скучной и нелепой // Надо медленно мне жить” (59); “нелепый” здесь: связанный с демократическими представлениями о “нормальном” и “аномальном” — бессмысленном — мире. Главное здесь — соотношение с поэзией народников, где “сон” является аллегорией аномальной, но исторически наличной жизни. В результате такого соотношения антитеза “земного” и “небесного” сменяется антитезой “земного” — существующего в данный момент несвободного мира — и мира, долженствующего воплотиться (в данном случае — без всяких мистических коннотаций) — того мира, который должен наступить на земле в результате социальных преобразований.

Так и образ пустыни, имеющий в “Дымном ладане” символический смысл, в другом случае оказывается соотношенным с поэзией Якубовича; ср.:

— А то, что длится ныне, <...>
В безрадостной пустыне
Обманчиво, как дым.
Томимся о святине (42) —

у Якубовича:

Скажу: зажгись, рассвет, зажгись, эдем, в пустыне,
Где пот я заседал, кровавый пот труда!
И будешь ты сама служить моей святине
(1891 г.)³⁴.

В последних стихотворениях раздела этот образ еще отчетливее аллегоризуется; в ряде случаев он превращается, как и у поздних народников, в однозначно воспринимаемый парафраз земной жизни — противовес невозможному “Иному”: “И был ли ты в моей пустыне” (53). Аллегоризация нарастает по мере ослабления романтической антитезы двух миров; в “Сетях смерти”, построенных на “реальных” темах, противопоставление символа и аллегории исчезает, исчезают символы вообще. Поэтический язык заметно упрощается; из тропов господствуют метафоры; стихотворения сближаются с философской лирикой.

Совершенно иная картина в разделе “Преображения”. Противоречивость его построения сказывается и на образной системе. Там, где сохраняется утверждение невозможности “Иного”, господствует аллегоризация символических образов. В строках “Кто измучен злыми снами // В темных областях зимы” (102); “Сон неволи мрачной” (112) контекст отсекает все значения, кроме одного: сон — аллегоризированный образ дисгармонической земной (“зимней” и “темной”) жизни; в стихе “Твоя молитва над пустыней, // Благоухая, вознеслась” (с. 108) “пустыня” — поэтической синоним земного мира. Однако эти же образы в других разделах звучат вполне символично:

Безгрешный сон,
Святая ночь молчанья и печали.
Вы, сестры ясные, взошли на небосклон,
И о далеком возвещали.
<...> одна из вас
Сошла ко мне в тумане сновидений (107).

Сновидения здесь — некое пророческое состояние, приближающее лирического героя к Иному, “далекому”, к “звездам”. В словах: “И влажным запахом пустыни // Русалкиных волос” “пустынный” — таинственный, сопричастный превращению зем-

ной женщины в неземное существо. Образ пустыни здесь иррационально необъясним (ср. оксюморон: “влажный запах пустынный”).

Особенность последнего образа — в том, что именно связанный с земным, а также с исторически реальным тематический пласт здесь выглядит наиболее символично, поскольку именно этот мир подвергается преобразению, суть которого раскрывается в стихотворении “Вы не умеете целовать мою землю”, где начальные строки — реминисценция из “Преступления и наказания”³⁵. Но этим образ “мать — земля сырая” не исчерпывается: в нем есть и фольклорно-мифологические коннотации, и намек на стихотворение Якубовича:

О, мать-земля, я твой, я твой.
<...> Хотел бы я и рай небесный
Сюда, на землю, перенести³⁶.

Соотнесение с произведением поэта-народника проясняет концепцию Сологуба, придавая стихотворению некоторый политический (точнее, “дионисический”, в плане символистских настроений эпохи революции) оттенок. Не случайно за ним следует “Широкие улицы прямы”, революционный смысл которого подчеркивается реминисценцией из “Грядущих гуннов” Эр. Сологуб: “Встречай опяневшие орды // напевом, зовущим на бой” (1905) и брюсовское “ордой опяневой”³⁷. Результатом преобразования оказывается созданный на земле гармонический мир, путь к которому лежит либо через жертвенную гибель (героическую — отсюда вновь воспевание смерти, но уже в новом значении — как “дионисической жертвы”), либо через творческую мечту (однако, в отличие от ранней лирики Сологуба, мечта теперь — не уход от мира, в путь к “революции духа”). Поэтому один из важнейших символов раздела — вино, ключ к пониманию которого дан в стихотворении “Все было сказано давно”. Вино — евангельский символ претворения, суда; в то же время в “Преображениях” он спроецирован и на освободительное безумие дионисизма: “Оргийное безумие в вине, // Оно весь мир, смеясь, кольшет” (87). Не случайно это стихотворение было опубликовано в 1904 г. под заглавием “Гимны страдающего Диониса”³⁸. Библийская же ориентация темы обусловлена тем, что создание “рая в себе” — тема и библийская: “Ибо вот Оно, Царствие Божие внутри вас есть” (ЛК, XVII, 20–21). Субъективизм Сологуба связан с его идеалом абсолютной свободы, личного преобразования (но при том, что личность — это всякое “я”, возжелавшее свободы).

Итак, в “Пламенном круге” тесно переплетаются образы и мотивы, восходящие к самым разным источникам; но совершенно особое место среди них принадлежит поэзии Блока. На нее

ориентированы и отдельные стихотворения, и мотивы, и даже целые разделы сборника. Это касается, однако, исключительно символических разделов; само обращение к Блоку зачастую становится знаком символичности изображения. "Аллегоризация" же символа сопровождается исчезновением "блоковского пласта", который, таким образом, оказывается одним из моделирующих элементов сборника. С другой стороны, "Пламенный круг" построен по типу внутренне динамичных блоковских сборников. Как и у Блока, здесь намечается кольцевая структура; но значение ее у Сологуба несколько иное. Если в "Стихах о Прекрасной Даме" (1904) в последних четырех разделах как бы сконцентрирована эволюция сборника и финальной нотой звучит вера в возвращение к исходному, т.е. мистическому идеалу, как и в "Нечаянной радости", где оба сюжета построены как отход от истины и возвращение к ней³⁹, то в "Пламенном круге", начинающемся и заканчивающемся воспеванием смерти, начало и конец семантически ни в коей мере не тождественны, т.к. значение символа коренным образом изменилось (смерть как освобождение, уход в лучший мир в "Личинах переживаний" — и смерть как начало перерождения, пересоздания личности в "Последнем утешении").

Сходно с Блоком и то, что поэтический сюжет как бы повторяет духовный путь поэта. "Пламенный круг" — отклик Сологуба на события Первой русской революции. Так, тема жестокости, чрезвычайно важная в сборнике, а также в ряде других стихотворений тех лет и в драме "Победа смерти", имеет своим истоком действительные кровавые события 1905–1907 гг. Сюжет сборника как бы повторяет смену настроений Сологуба по мере разворачивания революционных событий (радостное приветствие революции, вера в ее победу — потеря веры, горечь поражения — принятие идеи "революции духа") — т.е., хотя стихотворения располагаются не в порядке их написания, сборник композиционно построен как бы исторически.

Было бы прямолинейным утверждать, что смысл сборника совпадает с блоковским. В "блоковскую" структуру Сологуб вкладывает свое содержание. Создание мифа о преображении жизни силой творческого воображения — о Дульцинее — вклад поэта в общесимволистское "богостроительство". Он создает миф о богочеловеке, имеющий, кроме мистического, и иной смысл — идущее от народничества представление о духовно свободной личности, способной пересоздать мир. Говоря об обожевлении "я", поэт имеет в виду человека вообще; "возлюбить Меня" — формула гуманизма. Надо сказать, Сологуб не был по-настоящему религиозен: мистика у него, в отличие от Блока, обусловлена представлением о "дьявольской" непознаваемости

человеческой души.

Отмеченный процесс аллегоризации символа в стихотворениях Сологуба — одно из проявлений распространенного в годы революции обращения символистов к реальности; но у Сологуба оно имеет и еще одну особенность: обращение к аллегории — это и обращение к народнической поэтике, а значит, и к демократическим идеалам досимволистской эпохи. Поэтому сборники “Родине” и “Пламенный круг” столь различны, хотя оба определены тематикой, соотношенной с революцией: первый написан именно в период вторичного обращения к народническим взглядам⁴, второй является результатом осмысления прошедшего в период, когда демократическое миропонимание XIX в. представлялось Сологубу уже несостоятельным путем к миру Иного.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Блока // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1973. — Вып. 308: Труды по знаковым системам. 6.

² Достаточно сопоставить “Швею” Сологуба с аналогичным по названию стихотворением З. Гиппиус, созданным, при внешне реалистической тематике, “в подчеркнуто символическом плане” (Ал. Григорьев. Символизм // История русской литературы. — М., 1983. — Т. 4. — С. 447.). У Сологуба же и мысль, и стиль нарочито упрощены и не оставляют возможности для сколько-нибудь иррациональной интерпретации текста.

³ Возможно, стихотворение связано и с “Отзвуками благовеста” К. Бальмонта (1904). В “Соборном благовесте” Сологуба все подчеркнуто противоположно бальмонтскому образу; у последнего тема благовеста ассоциируется с всеобщим примирением, утверждением всеобщего равенства как равенства людей “добра” и “зла”;

“Мир на земле, мир людям доброй воли,
Мир людям воли злой желаю я”;

благовест здесь — символ, одним из значений которого является всеобщее единение. У Сологуба же воспевается “мятеж”, революционная вражда, непримиримость.

⁴ Полонский Я. Сочинения. — Т. 1: Стихотворения и поэмы. — М., 1986. — С. 256.

⁵ Очевидно, со стихотворением “Поэт, краснея, медь...” связан и образ зноя в следующем стихотворении сборника “Родине” — “Восход солнца”. Здесь, как и в ряде других случаев, символический образ призван четче обозначить полемику с раннесимволистским миропониманием.

⁶ Блок А.А. Собр. соч.: В 7 т. — М.-Л., 1960. — Т. 2.—С. 49.

⁷ Подобное переосмысление вообще является одним из основных

приемов Сологуба, использующего заимствованные образы как формы, которые он наполняет своим мифологизированным содержанием (это относится и к образам Дульциней, Дон-Кихота и мн. др.).

⁸ Сологуб Ф. Родине. — Спб., 1906. — С. 24. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

⁹ Если не считать ранних критических статей. Некоторое место уделено "Пламенному кругу" в статье Д.Е. Максимова "Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока." (Блоковский сборник. П. Тарту, 1972.)

¹⁰ Что было отмечено, в частности, М. Горьким в письме Сологубу от 23 дек. 1912 г. (См.: Горький М. Собр. соч. — М., 1955. — Т. XXIX. — С. 28).

¹¹ Впервые об этом см.: Горнфельд А. Пламенный круг // Зарницы. — 1908. — № 1. — С. 53.

¹² См. работы Д.Е. Максимова, З.Г. Минц, В.А. Сапогова, Л.В. Спроге и др. Более подробный перечень литературы вопроса дан в автореферате Л. Спроге (см. сноску 13).

¹³ Спроге Л. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А. Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тарту, 1988. — С. 6.

¹⁴ Минц З.Г. Лирика А. Блока. — Тарту, 1965. — Вып. 1. — С. 15.

¹⁵ Магомедова Д.М. А.А. Блок. "Нечаянная радость". Источники заглавия и структура сборника // Уч. зап. Тарт. ун-та.—Тарту, 1986. — Вып. 735: Блоковский сборник VII. — С. 55.

¹⁶ Здесь, безусловно, ощутимы отголоски учения Ницше: "Новой гордости <...> учу я людей: больше не прятать головы в песок небесных вещей, но свободно нести ее, эту земную голову, которая творит для земли смысл" (Так говорил Заратустра. — III изд. — Спб., 1907. — С. 32).

¹⁷ Сологуб Ф. Пламенный круг. — Берлин, 1922. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страницы в скобках.

¹⁸ Минский Н. Из мрака к свету. — Берлин — Пб.-М., 1922. — С. 343.

¹⁹ Название раздела — реминисценция из Лермонтова, очерчивающая "старо"-романтический пласт семантики сборника.

²⁰ Фихте И.Г. Назначение человека. — Спб., 1913. — С. 198 (1 издание — Пб., 1905).

²¹ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965; Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; Хованская З.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саратов, 1975; Аверинцев С.С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985.

²² Лотман Ю.М., Егоров Б.Ф., Минц З.Г. Основные этапы развития русского реализма // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1960. — Вып. 98: Труды по русской и славянской филологии. III. — С. 12.

²³ Этим сборник спроецирован на творчество Сологуба в целом,

где также сосуществуют символические и несимволические произведения.

²⁴ Символ, восходящий к средневековой христианской литературе, традиционный для символистов и сочетающий в себе значения невинности, принадлежности к миру Богородицы, а также — воссоединения с Красотой.

²⁵ Мифы народов мира. — 1987. — С. 31.

²⁶ Образ, распространенный у символистов, например у Брюсова.

²⁷ Образ пустыни — постоянный у Ницше, с ним связывается восприятие одиночества как пути к совершенствованию личности.

²⁸ Ср.: «<...> мы видим сны — не сон ли вся наша жизнь? <...> слишком ясно выступает перед нами тесное родство между жизнью и сном <...>. Жизнь и сновидения — это страницы одной и той же книги» // А. Шопенгауэр. Собр. соч. — М., 1900. — Т.1. — С. 16–18.

²⁹ Якубович П.Ф. Стихотворения. — Л., 1960. — С. 160.

³⁰ Сологуб Ф. Человек человеку — дьявол // Золотое руно. — 1907. — № 1.—С. 55.

³¹ Надсон С.Я. Стихотворения. — Л., 1949. — С. 51.

³² Там же. — С. 18.

³³ Песни свободы. — Спб., 1905. — С. 127.

³⁴ Якубович. Ук. соч. — С. 174.

³⁵ Мотив раскаяния, возвращения к первоначальному гуманному мирозерцанию от зла, демонизма, в разделе повторяется в стихотворении «Преодолея я дикий холод»:

Вернувшись к ясному смиренью,
Чужие лики вновь люблю,
И снова радуюсь творенью,
И все цветущее хвалю (с. 98),

где последняя строка — полемическая реминисценция из «Демона» Лермонтова (Ср.: «Все благородное бесславил, // И все прекрасное хулил» и др.)

³⁶ Якубович. Ук. соч. — С. 67.

³⁷ Вопросы жизни. — 1905. — № 9. — С. 203.

³⁸ Новый путь. — 1904. — № 1 (январь).

³⁹ Магомедова. Ук. соч. — С. 59.

⁴⁰ На эту особенность эволюции Сологуба указала Минц З.Г. в своей статье «Русский символизм и революция 1905–1907 гг.» // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Вып. 813: А.А. Блок и революция 1905. Блоковский сборник VIII. — С. 5.

БЛОК И ВОЛОШИН

(Две интерпретации мифа о бесовстве)

Д. М. Магомедова

Несмотря на огромное количество самых разнообразных интерпретаций, поэма “Двенадцать” до сих пор таит в себе загадку для читателя — может быть, большую, чем его ранние “эзотерические” стихи. Особенно ожесточенные споры вызывает финал поэмы, и прежде всего — фигура Христа перед красногвардейцами. Мнения высказывались полярные: от утверждения, что появление Христа — своего рода освящение и благословение дела красногвардейцев, до предположения, что Христос на самом деле чужд и враждебен отряду, что красногвардейцы его преследуют и расстреливают. Наконец, весьма часты — особенно в недавнем прошлом — были заявления о “неорганичности” этого образа в финале поэмы. При этом обязательно следовали ссылки на слова Блока из Дневника (запись от 20 февраля 1918 г.): “Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы “не достойны” Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой”¹. Опираясь на эту цитату, некоторые исследователи утверждали, что Блок якобы желал изменить финал поэмы.

В работах П.П. Громова, В.Н. Орлова, М.Ф. Пьяных² была прослежена связь между фигурой Христа и повествовательным сюжетом поэмы. Но самым важным, и пока до конца не объясненным и не осмысленным фактом представляется проведенное, очевидно, независимо друг от друга, в работах В.М. Гаспарова и М. Петровского сопоставление последней главы “Двенадцати” со стихотворением Пушкина “Бесы”³. Речь идет о совпадении стихотворного размера — 4-стопный хорей с перекрестной рифмой:

Мчатся тучи, вьются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
(“Бесы”)

... Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи!

Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...
(“Двенадцать”)

В символической структуре “Бесов” и “Двенадцати” важнейшая роль принадлежит образам вьюги, снега, ветра. Здесь доходит до прямых переключек отдельных строк:

Вьюга мне слипает очи,
(“Бесы”)
И вьюга пылит им в очи
(“Двенадцать”)

Поразительно, что в последней главке поэмы происходит внезапное превращение “голодного пса” в “волка”:

... Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал, не отстает —
(“Двенадцать”)

Чем объяснить это превращение? Не тем ли, что в творческой памяти Блока в период работы над поэмой были сильны именно пушкинские аллюзии:

Кони стали... “Что там в поле?”
“Кто их знает? пень или волк?”
(“Бесы”)

Воспроизводится в поэме и вопросно-ответная структура “Бесов”:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядишь-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?
(“Двенадцать”)

Особая настроенность Блока на пушкинских “Бесов”, помимо несомненных текстовых переключек, подтверждается и записью в Дневнике от 5 января 1918 г. (накануне начала работы над поэмой!), где появляется строка из “Бесов”: “Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают” (VII, 315–316).

Но в чем же усматривается смысл этого влияния?

В современной пушкинистике утвердилось понимание “Бесов” как символической картины “многочисности враждебных стихий, опутавших личность и сбивающих с пути современную Россию”⁴. С точки зрения В.М. Гаспарова, пушкинские аллюзии в поэме позволяют “яснее оформить тему «бесования», отождествлению метели с бесовским карнавалом⁵, но национальная специфика мифа о бесовстве в этой статье не рассматривается. По мнению же М. Петровского, “Блок ведет жестокий спор с

пушкинскими “Бесами” <...> Бесы у него совсем иные — с “парадом” бесов у Пушкина можно сравнить разве что блоковскую сатирическую галерею: буржуй, вития, поп, барыня ⁶. Автор предлагает свое понимание образов поэмы: “Впереди — Иисус Христос, за ним — слитная масса двенадцати <...>, за ними — принявшее вид шелудивого пса воплощение мирового зла, а за псом — разрозненные “бесы разны” из первой главы поэмы. То есть они так же незримо возглавляются псом, как двенадцать Христом” ⁷.

Итак, по мнению М. Петровского, “бесы” в поэме — сила побежденная, преодоленное зло? Но если это так, то пришлось бы признать, что трагическое звучание пушкинской темы в поэме Блока сошло на нет, трагедия выродилась в фарс. Насколько бесспорны сопоставления текстов Блока и Пушкина, настолько же неубедительна интерпретация смысла этого сопоставления. Думается, что здесь необходимы коррективы, опирающиеся на более пристальное чтение поэмы, и привлечение широкого историко-культурного контекста.

Прежде всего обратим внимание на полиметрическую структуру поэмы. Когда и как возникает в ней четырехстопный хорей с перекрестной рифмовкой? Во всяком случае не в I главе, где сконцентрированы образы старого мира — здесь полностью господствует тонический стих, рашеник, и никаких пушкинских аллюзий не возникает. Наблюдения показывают, что четырехстопный хорей возникает в поэме постепенно, сначала — отдельными строфами, которые сразу перебиваются иными размерами, и лишь в VII, XI, и XII главах размер в самом деле начинает играть ведущую роль. В каких же эпизодах это происходит?

Впервые четырехстопный хорей появляется в III главе в связи с темой красногвардейцев:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

Далее хорейские эпизоды связаны с мотивами любовной драмы, ревности, убийства, стихийного разгула неуправляемых страстей, с раскаянием Петрухи и коллективным осуждением этого раскаяния. Приведем лишь некоторые цитаты:

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?
(5 глава)

— Что, товарищ, ты невесел?

— Что, дружок, оторвел?
— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...
(7 глава)

Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...
(11 глава)

Из приведенных цитат становится очевидной связь пушкинских аллюзий с центральным сюжетным эпизодом поэмы — сценой самосуда, бессмысленного убийства Катьки. И это дает основания утверждать, что “бесовство” для Блока кроется внутри самой стихии — и народной, и природной. Тема стихии осмысливается в поэме трагически: это единственный источник обновления жизни, но самодовлеющий разгул стихии — вне категорий добра и зла и таит в себе угрозу “бесовства”, т.е. бессмысленной анархической вседозволенности, вырождающейся в “скуку смертную”.

То, что “бесовство” связано для Блока с эпизодом самосуда и разгула, отчасти подтверждается и внетекстовыми фактами: Л.К. Долгополов давно обратил внимание на то, что первые упоминания о работе над поэмой соседствуют в ЗК № 56 с фиксацией сообщений об убийстве матросами в больнице видных деятелей кадетской партии, министров Временного правительства А.И. Шингарева и Ф.Ф. Кокوشкина, а позднее — с записью: “Сов. Нар. Комиссаров порицает самосуды”. С осторожными оговорками (“Он склонен был придавать ему <убийству. — Д.М.> /и связанным с ним слухам/ преувеличенное значение”⁸) исследователь полагает, что самосуд в реальной жизни послужил “непосредственным толчком к созданию центрального в поэме эпизода”⁹. Время, однако, показало, что опасения Блока не были преувеличенными.

Тема “бесовства” существует в поэме не только на уровне пушкинских ритмико-лексических аллюзий. Так, настойчивые повторы: “Свобода, свобода. / Эх, эх, без креста!”, “Вез имени святого” многократно возвращают к тому же мотиву. Действие поэмы происходит на перекрестке — в русском демонологическом фольклоре его семантика связана с “нечистым” местом гаданий, погребений самоубийц и т.д.¹⁰ Обращает на себя внимание трагически-пародийное воспроизведение мотива свадьбы-

похорон (“Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают”): катание Катьки с Ванькой, которое заканчивается убийством. В 10 главе, после эпизодов самосуда и разгула, строчки “Снег воронкой завился, / Снег столбушкой поднялся” заставляют вспомнить, что в русской фольклорной символике снеговые столбы — это разгул нечистой силы, пляски и свадьбы ведьм и чертей. Это поверье приведено Блоком в статье “Поэзия заговоров и заклинаний” и использовано в стихотворении “Русь” (1906): “И ведьмы тешатся с чертями / В дорожных снеговых столбах”¹¹. Наконец, в русском и европейском фольклоре постоянно связывается с мотивами “бесовства” образ пса, который играет столь важную роль в символической структуре поэмы. Напомню, что этот образ имеет и литературный источник, который указан самим Блоком: речь идет о сцене с пуделем-Мефистофелем из “Фауста” (ср.: “Я понял” Faust’a. “Knurre nicht, Pudel...” — запись от 29 января 1918 г., ЗК, с. 387)¹².

Теперь становится более очевидной и роль Христа в финале поэмы. Вновь возвращаясь к сопоставлению с “Бесами” Пушкина, заметим, что финал поэмы имеет прямо противоположный смысл. По наблюдениям В.А. Грехнева, “поэтическое пространство “Бесов” к финалу необозримо раздвигается”¹³:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне.

Стихотворение заканчивается “безысходным зрелищем неисчерпаемости зла”¹⁴. В поэме — такое же беспредельное раздвижение пространства, но в вышине происходит “заклятие” стихийного разгула, “бесовскому рою” в пушкинском финале у Блока противопоставлена “надвьюжная” фигура Христа.

И здесь необходимо вспомнить, что созданный Пушкиным национальный миф о “бесовстве” получил развитие в творчестве Достоевского, и притом в чрезвычайно важном для Блока аспекте: речь идет о романе “Бесы”, в котором тема “бесовского наваждения” прямо связана с темой “бунта без креста”¹⁵. Проблема бессмысленного убийства, поставленная в романе “Бесы” в прямую связь с аморализмом кружка Петра Верховенского, перекликается с эпизодом бессмысленного убийства Катьки в поэме (случайны ли совпадения имен Петрухи и Ваньки и Петра Верховенского и Ивана Шатова?). В особенности же многозначительна перекличка структуры финала “Двенадцати” с двумя эпитафиями, предпосланными “Бесам”: первый — отрывок из пушкинских “Бесов”, второй — отрывок из Евангелия от Луки (8, 32–36): Христос, изгоняющий бесов из большого человека в свиней. Смысл этих эпитафий проясняется в самой структу-

ре романа: после разгула “бесовской” смуты, убийства Шатова, пожара, в котором гибнет Хромоножка, сцены самосуда мастеровых, в которой гибнет Лиза, следует сцена предсмертной болезни Степана Трофимовича, в которой читается Евангелие и дается символическое толкование эпизода об изгнании бесов: “Видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России за века, за века! <...> Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загнойвшиеся на поверхности... и сами будут проситься в свиней. <...> Но больной исцелится и “сядет у ног Иисусовых”... и будут все глядеть с изумлением...”

Структура поэмы “Двенадцать” в целом обнаруживает неожиданное сходство со структурой романа: как в “Весах” евангельский эпизод появляется после эпизодов разгула “бесовства”, самосуда, пожара, гибели героини и бессмысленного убийства Шатова, так в поэме Христос возникает после эпизодов самосуда, бессмысленного убийства Катьки и анархического разгула “голытьбы”. Финал же поэмы по своей структуре поразительно перекликается со структурой эпитафий к “Весам”: вначале — пушкинские аллюзии, а затем — появление Христа. Думается, что Христос в поэме — не благословение происходящего, не “освящение” стихии, а изгнание бесов, преодоление стихийного аморализма, вседозволенности, залог будущего трагического нравственного катарсиса для героев поэмы. Внутри красногвардейского отряда сосуществуют разнородные силы, направленные на преодоление стихийного разгула страстей. Для самих красногвардейцев слышнее всего голос революционного долга: “Революционный держите шаг!” “Не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой!” Однако существует и иная сила, которую М.Ф. Пьяных, пользуясь образом Блока, называет “духовно-психологической катакомбой”: проснувшийся в душе Петрухи голос совести, сострадания, осуждение убийства, память о прежней любви. Христос в финале, как верно замечает М.Ф. Пьяных, объективирует тайную силу в Петрухе и его товарищах¹⁶. Напомним, что Петруха сам — как бы невольный апеллирует к Христу (“Ой, пурга какая, Спасе!”), и появление Христа может восприниматься как ответ на почти неосознанное душевное движение героев поэмы.

В то же время нельзя не видеть, как трагично для самого Блока было признание того, что никакой иной нравственной силы, способной преодолеть аморализм стихии, кроме этики сострадания, любви и признания ценности каждой человеческой

личности, каждой человеческой жизни, — этики, которая веками связывалась с именем Христа, — не существует. Надежда Блока на обретение качественно новой, доселе небывалой морали, связанной не с отдельной личностью, а с народной массой, декларируемая им в культурологических эссе (уже после написания поэмы!), в художественном творчестве сразу же потерпела крах.

Итак, поэма Блока “Двенадцать” обнаруживает новый и, как кажется, чрезвычайно важный аспект: в ней находит воплощение пушкинский национальный миф о бесовстве в связи с проблемой “русского бунта” (здесь открываются интересные возможности сопоставления поэмы с “Капитанской дочкой”, которые в этой статье реализованы не будут). Этот миф, очевидно, как бы “пропущен” нашим литературоведением, а между тем он находит свое воплощение не только в поэме Блока. Один из ярких примеров обращения к этому мифу — стихотворение М. Волошина “Северо-восток” (1920).

В поэме Блока тема “бесовства”, как было показано, существует имплицитно, на уровне многообразных ритмико-лексических и символических аллюзий, требует определенной читательской дешифровки. Стихотворение Волошина делает эту тему явной и ведущей, с нее начинается текст:

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек.
Рвет и крутит снежные завесы
Выстуженный северо-восток.

Влияние поэмы Блока ощутимо как в композиционной структуре, так и в символике стихотворения Волошина. И “Двенадцать”, и “Северо-восток” начинаются с предельно общего, космического пространственного плана.

У Блока:

Ветер, ветер
На всем божьем свете.

У Волошина:

Ветер обнаженных плоскогорий,
Ветер тундр, полесий и поморий

Показательно, что в обоих произведениях используется один и тот же символ ветра. Переключки с текстом “Двенадцати” у Волошина совершенно несомненны:

Черный вечер,
Белый снег,
Ветер, ветер!
(“Двенадцать”)

Черный ветер ледяных равнин.
(“Северо-восток”)

Ветер веселый
И зол, и рад.
Крутит подошвы,
Прохожих косит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат.
(“Двенадцать”)

Рвет и крутит снежные завесы
(“Северо-восток”)

Далее, как в поэме, так и в стихотворении происходит “сужение” пространства. У Блока следует переход к городской панораме и затем — к отдельным человеческим судьбам и внутреннему миру героя поэмы. Стихийный разгул, грозящий обернуться “бесовством”, разыгрывается и в природе — макрокосме, и в душе отдельной личности — микрокосме. У Волошина “сужение” пространства менее резко:

В этом ветре — вся судьба России,
Страшная, безумная судьба.

Центральные строфы стихотворения — своего рода историческая панорама наиболее жестоких, “бесовских” и ключевых, с точки зрения поэта, событий и явлений русской национальной жизни. В этом перечислении принципиально уравниваются прошлое и настоящее, а также силы, обычно разводимые по разные стороны баррикады. Примечательно, что в центральных эпизодах поэмы Блока и в центральных строфах стихотворения Волошина ведущим становится символ пути. У Блока это путь отряда красногвардейцев, у Волошина — исторический путь русской нации. И, очевидно, именно в центральных эпизодах выявляется своеобразие разработки мифа о бесовстве у обоих поэтов. В поэме Блока нет ни одной сферы, кроме фигуры Христа, которая осталась бы вне стихийного разгула. “Бесовство” — это не только внешние силы, но и внутренние противоречия душевного мира персонажей поэмы. Точно так же внутренней, нравственной проблемой, завящей от духовных усилий личности, становится и возможное спасение, катарсис, воплощенный в фигуре Христа. К героям поэмы Блока могут быть приложимы слова Достоевского из “Дневника писателя”: “Иной добрейший человек вдруг может сделаться омерзительным безобразником и преступником, — стоит только попасть ему в этот вихрь, роковой для нас круговорот судорожного и моментального самоотрицания и саморазрушения, так свойственный русскому народному

характеру в иные роковые минуты его жизни. Но зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, как и весь народ, и спасает себя сам, и обыкновенно, когда дойдет до последней черты, т.е. когда уже идти больше некуда”¹⁷. Аналогия кажется вполне оправданной, если вспомнить, что эти слова у Достоевского служат комментарием к истории о том, как деревенский парень попытался выстрелить в святое причастие, но в последний момент увидел перед собой распятого Христа и упал “в бесчувствии”. Этот эпизод соотносится с одним из ключевых лозунгов отряда красногвардейцев: “Товарищ, винтовку держи, не трусь! / Пальнем-ка пулей в Святую Русь”. Дополнительным аргументом в пользу этого сопоставления может служить зафиксированный в дневнике Блока его разговор с Есениным 4 января 1918 г. Судя по приведенным словам Есенина (“Я выплевываю Причастие / не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия /” VII, 313 /), в разговоре обсуждался именно этот эпизод из “Дневника писателя”: герой истории у Достоевского начинает с того, что не глотает, а потихоньку вынимает изо рта причастие, а заканчивает покаянием и желанием “пострадать”.

Как и у Достоевского, герои поэмы Блока — активная сила, идет ли речь о зле или добре, об анархическом разгуле или попытке так или иначе — путем внешней дисциплины или через муки совести — преодолеть аморализм стихии.

Иное дело — в стихотворении Волошина. Что представляет собой его лирический субъект, который появляется в III строфе? Это некое “мы”, — очевидно, русская нация в прошлом и настоящем:

Этот ветер был нам верным другом
На распутье всех лихих дорог:
Сотни лет мы шли навстречу вьюгам
С юга вдаль — на северо-восток.

Но в каком отношении находится этот лирический субъект с “Бесами”, “расплевывшимися” по России? В III, IV и V строфах становится очевидным, что это — лишь внешняя враждебная сила по отношению к коллективному субъекту стихотворения, которую веками преодолевает русский народ. Эта внешняя сила — тирания и деспотизм, вызывающие к жизни собственную противоположность: взрывы стихийного возмущения, бунты, с такой же жестокостью растаптывающие человеческую личность:

В этом ветре — гнет веков свинцовых:
Русь Малют, Иванов, Годуновых,
Шишников, опричников, стрельцов,
Свежевателей живого мяса,
Чертогона, вихря, свистопляса,
Быль царей и явь большевиков.

Итак, для коллективного героя стихотворения “Северовосток” “бесовство” — только внешняя, а не внутренняя нравственная проблема. Ни Малюты, ни Годуновы, ни комиссары, ни палачи не относятся к сфере “мы”. Они отождествляются в стихотворении с ветром и вьюгой, через которую проходит коллективный герой стихотворения, воплощающий в себе положительное нравственное начало. На смену прежней дифференциации, привычного противопоставления тиранов бунтовщикам, самодержавия — революционерам, в стихотворении Волошина выстраивается иная оппозиция: “Мы” ↔ “бесы”, т.е. положительное страдающее личностное начало и отрицательное, подавляющее личность любыми доступными способами. Но если внутренний мир коллективного “мы” в стихотворении противопоставлен “бесовству”, то и возможное его преодоление целиком относится Волошиным к сфере вневличностной. На первый взгляд финалы поэмы Блока и стихотворения Волошина сходны: в стихотворении появляются образы “поруганного храма” и Господнего промысла, т.е. Христа:

Сотни лет навстречу всем ветрам
Мы идем по ледяным пустыням —
Не дойдем и в снежной вьюге сгнем
Иль найдем поруганный наш храм, —
Нам ли весить замысел Господний?
Все поймем, все вынесем, любя —
Жгучий ветер полярной преисподней,
Божий Бич! Приветствую тебя.

Но лирический субъект у Волошина, в сущности, лишь фаталистически подчиняется обстоятельствам, видя в них не зависящий от него “Божий промысел”. Вместо возможного для героев Блока морального самоосуждения и самоочищения, коллективный герой Волошина обречен лишь на “терпение” — поскольку в себе самом ему преодолевать как будто бы нечего.

Перед нами две разработки одного и того же национального мифа о “бесовстве”. Даже самый беглый взгляд на литературу 20-х гг. позволяет сказать, что это — не единичные опыты, а явно развивающаяся традиция, вне которой трудно осмыслить тему “стихий” в литературе первых лет революции. Эта тема занимала А. Белого еще в период работы над “Петербургом”, развивалась В. Пильняком в романе “Голый год”, была чрезвычайно важна для публицистики первых лет революции. Очевидно, одно из совершенных явлений той же традиции — творчество М. Булгакова с его “Дьяволядой”, а позднее — “Мастером и Маргаритой”. Думается, что разработка этой проблематики могла бы дать новые неожиданные аспекты рассмотрения темы революции в русской литературе XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 7. — М.-Л., 1964. — С. 326. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. 2-е изд. — Л., 1986. — С. 456-534; Орлов В.Н. Поэма Александра Блока "Двенадцать". М., 1967; Пьяных М.Ф. "Двенадцать" А. Блока. Особенности сюжета и образной структуры // Советская поэзия двадцатых годов. Уч. зап. ЛГУ им. Герцена. — Л., 1971. — Т. 419. — С. 3-53.

³ См.: Петровский М. У истоков "Двенадцати" // Литературное обозрение. — 1980. — № II; Гаспаров Б.М. Поэма А. Блока "Двенадцать" и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века // Slavica Hierosolimitana. — 1977. — V. I.

⁴ Грехнев В.А. Болдинская лирика Пушкина. — Горький, 1980. — С. 48-49.

⁵ Гаспаров Б.М. Указ. соч. — С. 122-123.

⁶ Петровский М. Указ. соч. — С. 26.

⁷ Там же.

⁸ Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. — М.Л., 1964. — С. 161.

⁹ Там же.

¹⁰ См. об этом: Миц З.Г. Цикл Блока "Распутья" // Мир А. Блока. — Блоковский сборник. — Тарту, 1985. — С. 4.

¹¹ См.: Кумпан К.А. Заметки об источниках "Поэзии заговоров и заклинаний" // Мир А. Блока. — С. 40-41.

¹² Отмечено в цитир. статье Б.М. Гаспарова (С. 122), без соотнесения с заметкой Блока в записной книжке.

¹³ Грехнев В.А. Указ. соч. — С. 48.

¹⁴ Там же.

¹⁵ На возможность соотнесения романа Достоевского и "Двенадцати" указывается в статье Б.М. Гаспарова (с. 123) в связи с общей проблемой карнавализации внутреннего мира поэмы Блока.

¹⁶ См.: Пьяных М.Ф. Указ. соч. — С. 51-52.

¹⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1980. — Т. 21. — С. 35.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА В 1911–1913 ГОДАХ: ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКОГО САМОСОЗНАНИЯ

И. Д. Шевеленко

Обширная филологическая литература о творчестве М.И. Цветаевой богата попытками описать своеобразие ее поэтического мира через призму поэтики, широко понятой. Плодотворность такого подхода не вызывает сомнения, однако он оставляет в стороне вопрос об индивидуальной специфике самоосмысления автора как факте творчества и как источнике оригинального культурного поведения, бросающего свой ответ на отдельные тексты и на целые их корпусы. В настоящей статье мы попытаемся взглянуть с этой точки зрения на ранний этап литературной биографии Цветаевой.

Для всякого писателя той большой исторической эпохи, которую можно назвать эпохой профессионального литературства и которая начинается в России с Пушкина, момент сознания себя не просто человеком творчества, но человеком литературы как сферы основных жизненных интересов чрезвычайно важен. И если начало творчества зафиксировать трудно или почти невозможно, то понять, когда и каким образом происходит выбор литературы как главного жизненного поприща, можно и должно. С этим актом самоопределения неизбежно связаны те особенности положения и пути каждого писателя в литературе, которые составляют часть культурного опыта данной эпохи.

М. Цветаева, начавшая писать очень рано и выпустившая свой первый поэтический сборник “Вечерний альбом” (1910) [далее — ВА] в неполные восемнадцать лет, пришла в литературу дилетантом, т.е. человеком, который свое творчество мыслит пока только как акт самовыражения, а не как способ завоевания места в культурном пространстве. У нас нет никакого основания не доверять тому объяснению мотивов издания первого сборника, которое дала сама Цветаева в очерке “Герой труда” (1925): “Первая моя книга “Вечерний альбом” вышла, когда мне было 17 лет, — стихи 15-ти, 16-ти и 17-ти лет. Издала я ее по причинам, литературе посторонним, поэзии же родственным, — взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе”¹. Как показано нами в работе, посвященной

анализу структуры ВА², эта обращенность сборника к конкретному лицу (В.О. Нилендеру) отчетливо отражена в его структуре (не без ущерба для общей целостности сборника), а само его название прямо отсылает к тому “Вечернему альбому”, в которой сестры Цветаевы записали свои беседы с Нилендером, а возможно, и какие-то стихи М. Цветаевой³. Узость круга, которому ясна была авторская интенция, стоявшая за фактом издания сборника, вкупе с бытовым и эмоциональным автобиографизмом, за которым еще не прочитывается идея его обобщающей значимости, связывает ВА с традицией “домашней” поэзии. Та внимательная доброжелательность, с которой критика встретила этот сборник, объясняется, на наш взгляд, не столько его достоинствами, сколько специфической культурной ситуацией в русской поэзии вокруг 1910 г.: ставший фактом коллективного сознания “кризис символизма” отозвался в критике смещением ценностных ориентиров, сделавшим доминантой ожидания новизну стихов как таковую. Актуальность цветаевской новизны была недолговечной: вышедший менее чем через полтора года второй сборник “Волшебный фонарь” (1912) (далее — ВФ), который и структурно, и тематически, и — в значительной степени — хронологически являл собой слепок с первого, был воспринят критикой не только как тавтологичный по отношению к ВА, но и просто как слабый и невыразительный. В. Брюсов, например, писал по поводу него: “Пять — шесть истинно поэтических красивых стихотворений тонут в ее (Цветаевой. — И.Ш.) книге в волнах чисто “альбомных” стишков, которые если кому интересны, то только ее добрым знакомым”⁴. Сама Цветаева тоже весьма сдержанно и без особых иллюзий оценивала ВФ. В письме М. Волошину от 3 декабря 1911 г. она предупреждала: “Макс, я уверена, что ты не полюбишь моего 2-го сборника. Ты говоришь, он должен быть лучше 1-го или он будет плох. “En poésie, comme en amour, rester à la même place — c’est reculer?” Это прекрасные слова, способные воодушевить меня, но не изменить!”⁵. Разрешение вопроса о том, что же в таком случае побуждало Цветаеву издавать второй сборник стихов, составляет часть нашей задачи в настоящей статье.

Когда Цветаева в уже цитированном очерке “Герой труда” писала о том, что ни одного экземпляра ВА ею на отзыв послано не было (что призвано подчеркнуть ее незнакомство с обычаями литературной жизни), она, при внешней неточности этого высказывания, была гораздо более права по сути, чем современные исследователи, пытающиеся поймать ее за руку⁶. Посылка сборника в издательство “Мусагет” означала лишь посылку его Нилендеру и потому менее всего может быть интерпретирована как факт литературного поведения. Посылка книги Брюсову “с

просьбой просмотреть” была явной попыткой продолжения диалога с ним, начатого письмом Цветаевой от 15 марта 1910 г. и ответом Брюсова (который не сохранился), а позже сказавшегося в ее прозаическом наброске “Волшебство в стихах Брюсова” (лето(?) 1910). Диалог этот, насколько мы можем судить по тону, избранному Цветаевой в письме и в “Волшебстве...”, имел для нее исключительно личный смысл, без каких-либо явных следов литературного самоутверждения. Наконец, факт подарка ВА Волошину “с благодарностью за прекрасное чтение о Villiers de l’Isle-Adam” естественнее всего оценивать тоже как вполне личный шаг: попытку завязать знакомство с человеком, чьи суждения (видимо, речь идет об одном из выступлений Волошина в “Мусарете” или в Обществе свободной эстетики) показались ей близкими. Следует помнить, что благодаря дружбе с Эллисом Цветаева оказывается, пусть пассивно и достаточно поверхностно, вовлеченной в кружковую жизнь московских символистов еще до выхода ее первого сборника, и поэтому частное знакомство в литературном кругу не может восприниматься ею как путь приобщения к литературной жизни, ибо этот этап ею уже пройден.

Цветаевский дебют необычен еще в одном отношении: она сразу начинает с издания сборника стихов (причем очень большого — 111 стихотворений!), тогда как нормальным для эпохи был дебют в журнале или альманахе, сразу связывавший имя начинающего автора с тем или иным из уже существующих или только формирующихся литературных направлений. Интенсивность и многообразие литературной жизни эпохи были таковы, что для того, чтобы быть замеченным, молодому автору необходимо было хотя бы формально примкнуть к какому-либо направлению, так что фактически принадлежность литературе была синонимом принадлежности направлению. То обстоятельство, что Цветаева традиционный путь вхождения в литературу минует, еще раз подводит нас к мысли, что к моменту выхода своего первого сборника она себя литератором не сознает: ее поведение вполне укладывается в рамки поведения человека, не чуждого литературных опытов, но не обнаруживающего никакой специальной рефлексии над значением и верховным смыслом этих опытов в его жизни. И даже если у Цветаевой были честолюбивые надежды на литературное признание, то никакого внутреннего стержня, вокруг которого она могла бы эти надежды выстроить, т.е. которым бы могла их субъективно объяснить, — еще не было.

“М. Волошину я обязана первым самосознанием себя как поэта”⁷, — писала Цветаева в 1932 г. Дружба с Волошиным, начавшаяся в самом конце 1910 г. и интенсивно развивавшаяся

яся в последующие три года, составила целую эпоху в жизни Цветаевой и много значила для нее не только человечески, но и — как явствует из приведенной цитаты — литературно. Год с небольшим, прошедший между выходом первого и составлением второго сборника, был знаменателен именно поворотом Цветаевой к сознательным занятиям литературой, поворотом, произошедшим, видимо, не без влияния Волошина. Однако внешнее выражение этого поворота на первых порах не очень заметно. Стремительное человеческое взросление Цветаевой, очевидное из писем 1911 г., пока почти не чувствуется в стихах. Старый язык цепко держит ее даже тогда, когда она сознательно пытается вводить в текст ироническое обыгрывание прежних тем. Тем не менее, Цветаева, кажется, без особых колебаний решает издавать новый сборник. Возможно, в этом решении сыграло роль желание поддержать С. Эфрона, готовившегося выпустить книгу рассказов “Детство”, желание как бы вновь войти в литературу вместе с ним и именно под маркой вымышленного “домашнего” издательства “Оле-Лукойе”. Но существенней все же было другое: Цветаева весь этот год настойчиво искала свою формулу права на слово и, как нам кажется, нашла ее. Теперь необходимо было эту формулу сделать фактом литературы, и, будучи последовательной, т.е. следуя той своей истине, которую она этой формулой провозглашала, Цветаева публикует сборник, куда помимо стихов последнего года включает и те, что были отвергнуты ею при составлении В.А. Книга получается столь откровенно уязвимой, что даже несколько бутафорский “цит” открывающего ее стихотворения оказывается плохой защитой:

Милый читатель! Смеясь, как ребенок,
Весело встреть мой волшебный фонарь.
Искренний смех твой, да будет он звонок
И безотчетен, как встарь.

Все промелькнет в продолжение мига:
Рыцарь, и паж, и волшебник, и царь...
Прочь размышленья! Ведь женская книга —
Только волшебный фонарь!⁸

Сама же формула, та точка зрения автора на самого себя, которая в значительной степени корректирует наше понимание сборника как целого в перспективе авторской эволюции, содержалась в последнем стихотворении ВФ “Литературным прокурорам”, которое приведем здесь полностью:

Все таить, чтобы люди забыли,
Как растаявший снег и свечу?
Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
Под могильным крестом? Не хочу!

Каждый миг, содрогаясь от боли,
К одному возвращаюсь опять:
Навсегда умереть! Для того ли
Мне судьбою дано все понять?

Вечер в детской, где с куклами сяду,
На лугу паутинную нить,
Осужденную душу по взгляду...
Все понять и за всех пережить!

Для того я (в проявленном — сила)
Все родное на суд отдаю,
Чтобы молодость вечно хранила
Беспокойную юность мою⁹.

Замечательно в этом стихотворении то, как сквозь старый язык с его многословностью и основательной заштампованностью прорастает совершенно новый смысл: первая попытка обозначить свой *raison d'être* в литературе. Эта попытка как бы сбормана на полуслове, и Цветаевой потребуются еще более года для того, чтобы окончательно поверить себе и сформулировать свое литературное кредо для читателя.

1912 г. — один из самых “темных” в литературной биографии Цветаевой. От него дошло два стихотворения и свидетельство о замысле третьей книги стихов “Мария Башкирцева”¹⁰, к которой может быть отнесено лишь одно из дошедших стихотворений — “Он приблизился, крылатый...”, имевшее снятое впоследствии заглавие “Смертный час Марии Башкирцевой”¹¹. На творческую лагуну 1912 г. можно взглянуть с двух точек зрения. С одной стороны, она имеет явно искусственный характер и за ней скрывается некоторый недошедший корпус текстов, о причинах утраты которого трудно судить. С другой стороны, резкое количественное сокращение поэтической продукции в 1911 г. сигнализирует о начавшейся интенсивной внутренней работе, не выходящей пока наружу в поэтических текстах (дошедших), но уже мешающей поэтическому слову двигаться в намеченном ранее фарватере (что, вероятно, обуславливает невозможность доведения значительного количества стихотворений до беловика). При таком взгляде на вещи “молчание” 1912 г. обозначает тот благотворный кризис поэтического мышления, из которого Цветаева выходит обретшей новый язык и новое понимание своего творчества.

Знаменательно, что кризисный для творчества Цветаевой год проходит под знаком Башкирцевой. Посвящение в 1910 г. ВА “блестящей памяти Марии Башкирцевой” было первым, пока лишь эмоциональным, откликом Цветаевой на ее “Дневник”. Не исключено, что уже тогда пример Башкирцевой подтолкнул Цветаеву к мысли о возможности открытого и принципиального

автобиографизма в литературе, но настоящий итог размысленный над опытом Башкирцевой был еще впереди. В стихотворении “Литературным прокурорам” отзвук рассуждений автора “Дневника” заметен, однако пока слишком робок, чтобы обратить на себя внимание читателя. Неудавшаяся попытка 1912 г. сделать разговор о Башкирцевой фактом литературы приводит Цветаеву к неожиданному решению: воплотить человеческое кредо Башкирцевой в собственном творчестве. 16 января 1913 г. датировано предисловие Цветаевой к сборнику “Из двух книг”, в котором она, не называя имени Башкирцевой, фактически провозглашает себя ее духовной наследницей. Эпиграфом к этому предисловию, словно перебрасывая мост назад к 1911 г. и тем самым восстанавливая преемственную связь с финалом ВФ, Цветаева ставит заключительную строфу стихотворения “Литературным прокурорам”. Опуская этот эпиграф, цитируем предисловие полностью:

“Все это было. Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен.

Все мы пройдем. Через пятьдесят лет все мы будем в земле. Будут новые лица под вечным небом. И мне хочется крикнуть всем еще живым:

Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест — и форму руки, его кинувшей; не только вздох — и вырез губ, с которых он, легкий, слетел.

Не презирайте “внешнего”! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивина — не менее слов, на нем сказанных. Записывайте точнее! Нет ничего не важного. Говорите о своей комнате: высока она, или низка, и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?...

Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души”¹².

Эпиграф к этому своеобразному манифесту, соответствующий цветаевской точке зрения 1911 года, акцентирует внимание на двух идеях: 1) “мой” жизненный опыт должен быть зафиксирован, чтобы приобщиться вечности, стать частью некоей цепочки, в которой каждое следующее звено хранит память о предыдущем, благодаря чему она никогда не прервется; 2) “мой” жизненный опыт должен быть не только зафиксирован мной, но должен стать принадлежностью коллективной памяти, а для этого пройти испытание “судом”, готовность подвергнуться которому есть уже признак “силы”¹³. Текст предисловия дополняет этот

идейный комплекс по сути лишь одним, но чрезвычайно важным элементом: там, где раньше стояло "я", появляется квантор общности "все мы"; проблема преодоления физической смерти становится общечеловеческой, а каждый индивидуальный акт, направленный на это преодоление, — коммуникативно значимым.

Обратимся теперь к тексту Башкирцевой. В своем предисловии к дневнику, написанном за полгода до смерти, она писала: "К чему лгать и рисоваться! Да, несомненно, что мое желание, хотя и не надежда, остаться на земле во что бы то ни стало. Если я не умру молодой, я надеюсь остаться в памяти людей, как великая художница, но если я умру молодой, я хотела бы издать свой дневник, который не может не быть интересным. Но так как я сама говорю об издании, легко подумать, что мысль предстать на суд публики испортила, т.е. лишила эту книгу ее единственного достоинства; это наверное! Во-первых, я очень долго писала совершенно об этом не думая; а потом — я писала и пишу безусловно искренно именно потому, что надеюсь быть изданной и прочитанной. Если бы эта книга не представляла точной, абсолютной, строгой правды, она не имела бы никакого смысла. <...> Итак вы можете быть уверены, благосклонный читатель, что я вся в этих страницах. Быть может, я не могу представить достаточного интереса для вас; но не думайте, что это я, думайте, что это просто человек, рассказывающий вам все свои впечатления с самого детства. Это очень интересный человеческий документ. Спросите у Зола, или Гонкура, или Мопассана"¹⁴.

Апелляция Башкирцевой к авторитету французских натуралистов, вероятно, была наименее близка Цветаевой, и мы намеренно указываем на это глубокое, исторически обусловленное различие точек отсчета, из которых исходят пересекающиеся в перспективе линии автоинтерпретаций Цветаевой и Башкирцевой¹⁵. Пересечение это невозможно определить как заимствование, хотя бы потому, что выбор Цветаевой пути автобиографизма как стержневого элемента творчества предшествовал всем ее метаконцепциям. Сущность же влияния Башкирцевой на самоопределение Цветаевой можно описать как нахождение ею культурного прецедента, сообщающего авторитетность тому пути, который решено избрать. И в этой ситуации даже частные совпадения приобретают принципиальное значение: указание Башкирцевой на то, что она долго писала свой дневник, не думая о его публикации, должно было иметь особый смысл для Цветаевой, тоже лишь ретроспективно осознающей свое творчество как литературно значимое.

Прежде чем более подробно говорить о положительной литературной программе Цветаевой, приведем еще два фрагмен-

та из Башкирцевой. В том же предисловии к дневнику она пишет: «...» после моей смерти перероют мои ящики, найдут этот дневник, семья моя прочтет и потом уничтожит его, и скоро от меня ничего больше не останется, ничего, ничего, ничего! Вот что всегда ужасало меня! Жить, обладать таким честолюбием, страдать, плакать, бороться и в конце концов — забвение... забвение, как будто никогда и не существовал...»¹⁶ Глубокая антирелигиозность Башкирцевой была в это время тоже приметой родства для Цветаевой. Атеизм Цветаевой в период первоначального осмысления ею себя как человека литературы определил не только круг тем и идей, которые будут в ближайшие годы разрабатываться в ее поэзии, но и тот пафос своеволия, который обернется на очередном жизненном повороте ощущением трагической незащищенности человека перед лицом Судьбы и даст новый этап творчества — стихи 1916 года.

А вот более поздняя, чем предисловие, запись дневника Башкирцевой: «Мы знаем, что все умрем, что никто не может этого избежать, и все же у нас хватает духу жить под этой вечной страшной угрозой!

Не боянь ли полного конца, внезапного прекращения существования, толкает людей непременно оставить что-нибудь после себя? Да, те, которые сознают неизбежность конца, страшатся конца и хотят пережить самих себя.

Не служит ли этот инстинкт доказательством, что существует бессмертие, или же что мы его, по крайней мере, жаждем?

Перестать жить, исчезнуть! А там придут другие! Разве я год тому назад не хотела умереть, потому что не надеялась оставить после себя имени, подобного Микель-Анджело?»¹⁷

Трагический максимализм Башкирцевой, писавшей с ощущением близкой смерти, пока не передается Цветаевой. О своем атеизме она пишет В.В. Розанову с легкостью и не без некоторой рисовки: «Слушайте, я хочу сказать Вам одну вещь, для Вас, наверное, ужасную: я совсем не верю в существование Бога и загробной жизни.

Отсюда — безнадежность, ужас старости и смерти. Полная неспособность природы — молиться и покоряться. Безумная любовь к жизни, судорожная, лихорадочная жадность жить.

Все, что я сказала — правда.

Может быть, Вы меня из-за этого оттолкнете. Но ведь я не виновата. Если Бог есть — Он ведь создал меня такой! И если есть загробная жизнь, я в ней, конечно, буду счастливой»¹⁸

В том же письме встает имя Башкирцевой: «Послушайте, Вы сказали о Марии Башкирцевой то, чего не сказал никто. А Марию Башкирцеву я люблю безумно, с безумной болью. Я целые два года жила тоской о ней. Она для меня так же жива,

как я сама”¹⁹. Первая фраза приведенной цитаты может вызвать недоумение, если мы прочитаем, что же именно сказал Розанов о Башкирцевой: “Секрет ее страданий в том, что она при изумительном умственном блеске — имела, однако, во всем только полуталанты. Ни — живописица, ни — ученый, ни — певица; хотя и певица, и живописица, и (больше и легче всего) ученый (годы учения, усвоение лингвистики). И она все меркла, меркла неудержимо...”²⁰ Чтобы понять, почему это суждение Розанова нашло отклик у Цветаевой, попробуем выяснить расхождения в “программах” обеих авторов. Башкирцева действительно — и это зафиксировано в дневнике — в разные периоды жизни готовила себя к различным поприщам. Ее природная одаренность все время ставила перед ней проблему выбора того главного дела, которое позволит ей “остаться на земле во что бы то ни стало”. И даже за полгода до смерти мысль о дневнике как средстве увековечить память о себе представлялась ей неким “запасным выходом” на случай, если смерть помешает ей стать “великой художницей”. Она все время как бы уговаривает себя: “Если я и не проживу достаточно, чтобы быть знаменитой, то дневник этот все-таки заинтересует натуралистов <...>”²¹ Цветаева, органически ощущавшая свою связь именно со словесным творчеством, могла воспринимать колебания Башкирцевой как непоследовательность. Но главное то, что именно словесное искусство позволяет преодолеть ту дилемму, которая мучила Башкирцеву: поэзия оказывается не только искусством, но и средством закрепления в культуре фактов частной биографии, причем в цветаевском манифесте акцентировано именно второе ее назначение²². Здесь пролегал глубокое и принципиальное различие позиций Цветаевой и молодого Брюсова, внешне в ряде пунктов совпадающих. Вот, например, что писал последний в брошюре “О искусстве” (1899): “Каждый человек — отдельная определенная личность, которой вторично не будет. Люди различаются по самой сущности души; их сходство только внешнее. <...>

И в жизни отдельного человека мелькнувшее мгновение не повторится. Каждое мимоидущее настроение возникает лишь однажды для вечности. <...>

Задача искусства — сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимоидущее. Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу. Человек умирает, его душа, неподвластная разрушению, ускользает и живет иной жизнью. Но если умерший был художник, если он затаил свою жизнь в звуках, красках или словах, — душа его, все та же, жива и для земли, для человечества”²³.

Выступая здесь как интерпретатор идей французского символизма, Брюсов подчеркивает особое положение художника в

земной иерархии, ибо для него (Брюсова) именно творчество является залогом земного бессмертия. Для Цветаевой же этим залогом становится всякая целенаправленная фиксация частной биографии.

Несомненную общность с текстом цветаевского манифеста имеет и следующая характеристика Волошиным эстетических предпосылок творчества Анри де Ренье: «Все преходящее есть только символ». Поэтому надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Все имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному»²⁴.

Таким образом, брюсовский и волошинский контекст проясняют символический подтекст, возможно, бессознательно присутствующий в манифесте и составляющий фон, на котором существуют адаптированные Цветаевой идеи Ваширцевой.

Стремления остаться на земле как поэт и как человек, сливаясь, трансформируются у Цветаевой в идею творчества как биографии. Весь прошлый поэтический опыт получает логически завершённую концепцию: «Мои стихи — дневник». В действительности это утверждение в гораздо большей степени является установкой на будущее, чем характеристикой прошлого творчества. Оба первых сборника представляют собой конструкцию автобиографии, а вовсе не дневник в истинном смысле этого слова: абсолютное большинство текстов в них недатировано, а спорадически встречающиеся датировки обнажают нехронологическое построение сборников²⁵. Но уже начиная со сборника «Юношеские стихи», который составили стихотворения 1913–1915 гг., Цветаева делает естественную хронологию написания текстов главным структурообразующим принципом своих сборников. Идеального осуществления этого принципа она, однако, никогда не добьётся (в основном из-за осложнения структуры сборников такой единицей, как цикл), но как главенствующая тенденция, как факт отчетливой авторской интенции, хронологическое распределение стихов в сборниках²⁶ очевидно сопрягается с тем пониманием Цветаевой своего творчества, которое мы пытаемся описать.

Хрестоматийно известное стихотворение «Моим стихам, написанным так рано...» (13 мая 1913 г.) заслуживает в свете сказанного специального рассмотрения. Читателя, воспринимающего его в ретроспекции, оно завораживает прежде всего своей прогностичностью. В начале 1930-х гг. сама Цветаева, имея в виду последнюю строфу стихотворения, писала Ю.П. Иваску: «Формула — наперед — всей моей писательской (и человеческой) судьбы. Я все знала — отродясь»²⁷. Нам же, в данном случае, важно понять не те смыслы, которыми обростаёт текст

(даже в сознании самого автора!) в процессе своего бытия в культуре, но тот первоначальный смысл, который отражает авторскую точку зрения при рождении текста. В этом отношении первые два стиха —:

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт²⁸ —

представляют собой “формулу” не менее значимую, чем та, на которую указывала сама Цветаева. Слово “поэт”, маркированное и синтаксически, и просодически, обозначает в ней некоторый культурный статус (а не способность писать стихи вообще), который был несущественен для Цветаевой при начале ее творческого пути. Таким образом, здесь она впервые дает автометакоцепцию прихода в литературу (именно прихода, ибо прошедшее время “не знала” подразумевает, что теперь уже “знаю”). Ситуацию ретроспективного осознания своей принадлежности литературе Цветаева проецирует и на читательскую рецепцию: “нечитанным стихам” — “настанет свой черед”. Но не забудем, что слова эти пишутся в 1913 г. и “разбросанные в пыли по магазинам” стихи — это ВА, ВФ и “Из двух книг”. Едва ли Цветаева столь не критична в середине 1913 г., чтобы особенно высоко ставить свои прежние поэтические опыты, у нее, скорее, просто иной критерий их значимости: без них читатель не сможет понять ее дальнейшего пути, и именно как этапы пути они не хуже и не лучше других, а лишь равно необходимы²⁹. Здесь истоки того осознанно исторического отношения к собственному пути, которое Цветаева окончательно сформулирует в статье “Поэт о критике” (1926): “Не в праве судить поэта тот, кто не читал каждой его строки. Творчество — преемственность и постепенность. Я в 1915 г. объясняю себя в 1925 г. Хронология — ключ к пониманию”³⁰. В параллель к этой автохарактеристике приведем слова близко знавшего Цветаеву в эмиграции М.Л. Слонима: “Она никогда себя не отрицала. Она всегда себя чувствовала цельной и поэтому любила свои ранние стихи”³¹. Исток этой цельности мы видим в той самой авторской интенции запечатления в поэтическом тексте индивидуальной биографии как факта культуры, которая реализуется Цветаевой через объективацию естественного потока творчества как летописи бытия (причем событие творчества все более и более становится заменой биографического события, послужившего для него поводом). Идея творчества как биографии предполагает своим естественным содержанием движение времени, преломленное как в хронике событий (внешних и внутренних), так и в эволюции поэтической системы. Поэтому последняя никогда не входит у Цветаевой в противоречие с изначально выбранной автометако-

цепцей, которая не эволюционирует вместе с поэтикой, а лишь достраивается и доформулируется, осложняясь более глубоким представлением о сути творчества.

С описанными чертами мировоззрения Цветаевой очень тесно связано ее пейоративное отношение к понятию “литературы”. Еще в конце 1910 г. в письме к Волошину, благодаря его за отзыв о ВА, она писала: “Вы подошли к ней (к книге. — И.Ш.) как к жизни, и простили жизни то, чего не прощают литературе”³². В 1914 г. она напишет Розанову: “Вообще: я ненавижу литераторов, для меня каждый поэт — умерший или живой — действующее лицо в моей жизни”³³. А в “Герое труда”, говоря о том, что издала свою первую книгу “по причинам, литературе посторонним, поэзии же родственным”, Цветаева подводила итог: “Литератором я так никогда и не сделалась, начало было знаменательно”³⁴. Поэзия и жизнь (осмысляемая как бытие) оказываются родственными, взаимно перекрещивающимися и переходящими друг в друга началами, которым “литература” противостоит, на первый взгляд, по признаку “сделанности”, искусственной автономности. В действительности все несколько сложнее. Принципиальной для понимания позиции Цветаевой в отношении “литературы” является сформулированная ею в ответе на анкету 1926 г. мысль: “Литературных влияний не знаю, знаю человеческие”³⁵. В цветаевской системе понятий это не означает отрицания литературных влияний в обычном метаязыковом смысле этого слова, но является указанием на начало более значимое и обобщающее: “Творению я несомненно предпочитаю Творца. <...> За пределами творения (явленного!) еще целая бездна — Творец: весь творческий Хаос, все небо, все недра, все завтра, все звезды, — все, обрываемое здесь земной смертью.

Так абсолют (творение) превращается для меня в относительность: веки к Творцу”³⁶. Слова эти, относящиеся к 1919 г., — своеобразный поздний комментарий к приведенной выше цитате из письма Розанову: быть “литератором” — это всего лишь воплощаться в “творении”, быть “поэтом” — всегда стремиться к выходу за пределы “творения”, самим “творением” выводить читателя к осознанию несравненно более значимой величины — личности “Творца”. Отсюда исходит и — первоначально стихийно, а затем принципиально — отрицательное отношение Цветаевой к таким формам литературной жизни, как кружки, объединения, направления. Для нее они означают низведение “поэта”, в котором все индивидуально, до роли только-“литератора”, выполняющего какую-то общую культурную программу, вместо того, чтобы реализовывать свое человеческое “я”, поставив его выше “литературы”, а не подчиняя ей. Первые свидетельства неприязненного отношения Цветаевой к тому, что она позже на-

неприязненного отношения Цветаевой к тому, что она позже назовет “кружковщиной”, выглядят достаточно наивно. По поводу появившихся отрицательных отзывов о ВФ она пишет В.Я. Эфрон: “Интересно, что меня ругали пока только Городецкий и Гумилев, оба участника какого-то цеха. Будь я в цехе, они бы не ругались, но в цехе я не буду”³⁷. А в 1925 г., размышляя о Брюсове в “Герое труда”, Цветаева даст такую схему:

“Два рода поэзии.

Общее дело, творимое порознь.

(Творчество уединенных, Анненский).

Частное дело, творимое совместно.

(Кружковщина. Брюсовский институт)”³⁸.

Понятно, что себя Цветаева относит к “первому роду”: никогда не переставая чувствовать свою принадлежность русской литературе (“общее дело”), она настаивает на ценности пути “уединенных” творцов. Любопытен и тот контекст, в котором Цветаева часто преподносит свой отказ от участия в литературных направлениях. В анкете 1926 г. она декларирует: “Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу”³⁹. А в частном письме 1931 г. говорит почти то же: “<...> не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литер[атурной] группе НИКОГДА”⁴⁰. Включение понятия литературного объединения в один логический ряд с объединениями политическими, конечно, неслучайно: и те и другие в конечном счете понимаются Цветаевой как насильственный для частного человека союз, ограничивающий возможности личности — равно в искусстве ли, в общественной ли жизни⁴¹.

Если многие метавысказывания Цветаевой, взятые в отдельности, кажутся схожими с традиционными для эпохи представлениями, то, рассмотренные в их логической связи друг с другом и с собственно поэтическим творчеством, они приобретают вполне индивидуальный характер. Так, отмеченное выше сходство с Брюсовым оказывается несходством, как только мы обращаемся к творческому воплощению теоретических посылок: для Брюсова, теоретика символистской “книги стихов”, было бы немислимо столь прямолинейно воплотить в структуре сборника идею запечатления творчеством индивидуальности художника, как это сделала Цветаева. А пейоративное отношение Цветаевой к понятию “литературы”, предполагающее очень широкий спектр переключек (от Верлена до традиционно русского трезирования “чистого искусства”), при ближайшем рассмотрении оказывается, скорее, омонимичным всем этим представлениям, актуализируя проблему соотношения человеческой индивидуаль-

ности поэта и его творчества, позже разрешенную в формуле: "Равенство дара души и глагола — вот поэт"⁴².

Итак, Цветаева пришла в литературу с достаточно оригинальной авторской программой. Ее осмысление себя как человека литературы проходило вне рамок каких-либо литературных школ эпохи. Сравнительно быстро отойдя от позиции поэта-дилетанта и осознав свою профессиональную принадлежность литературе, она сохранила за собой право оставаться и в профессиональной деятельности частным человеком, сделав само это совмещение содержательным стержнем своей культурной позиции. Проницательное замечание И. Бродского о том, что "Цветаева — поэт чрезвычайно искренний, вообще, возможно, самый искренний в истории русской поэзии", что ее стих "отличается почти патологической потребностью договаривать, додумывать, доводить все вещи до логического конца"⁴³, — ведет нас к тому же источнику: рано осознанному и претворенному всем творчеством Цветаевой стремлению оставить после себя не только литературный текст, но и — подобно Башкирцевой — "человеческий документ".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цветаева М. Избранная проза: В 2-х томах. — Нью-Йорк, 1979. — Т. 1. — С. 186. (Далее ссылки на это издание: ИП-1)

² Шевеленко И.Д. О структурных особенностях сборника М. Цветаевой "Вечерный альбом": К реконструкции замысла // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. — University of Pittsburgh, 1990. — Vol. 3.

³ Цветаева А. Воспоминания. — Изд. 3-е. — М., 1983. — С. 315.

⁴ Брюсов В. Сегодняшний день русской поэзии // Русская мысль. — 1912. — № 7. — С. 25.

⁵ Цветаева М. Письма к М.А. Волошину / Публ. В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. — Л., 1977. — С. 174. (Далее ссылки на это издание: ЕРО-75.)

⁶ См., например: Саакянц А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910–1922). — М., 1986. — С. 23. Подробная информация о трех экземплярах ВА, посланных Цветаевой в "Музагет", Брюсову и Волошину, впервые сообщена в: Мнухин Л.А. Первая книга Марины Цветаевой // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. — Воронеж, 1979. — С. 166–174.

⁷ Цветаева М. Письма к Анне Тесковой. — Прага, 1969. — С. 101.

⁸ Цветаева М. Стихотворения и поэмы: В 5-ти томах. — Нью-Йорк, 1980–1988. — Т. 1 — С. 75. (Далее ссылки на это издание: СиП-1.)

⁹ СяП-I. — С. 134.

¹⁰ Эта книга указана как готовящаяся к печати на рекламном листе издательства "Оле-Лукойе" в конце сборника "Из двух книг". О сохранившемся намерении издавать ее Цветаева упоминает в письме В.В. Розанову от 7 марта 1914 г.: "Осенью думаю издать книгу стихов о Марии Башкирцевой и другую, со стихами двух последних лет". (Цветаева М. Сочинения: В 2-х томах. — М., 1988. — Т. 2. — С. 451. (Далее ссылки на это издание: Соч.-2.))

¹¹ Упоминание об этом снятом заголовке без ссылки на источник информации содержится в: Саакянц А. Указ. соч. — С. 40. Более подробно об этом стихотворении см. прим. 29.

¹² СяП-I. — С. 289.

¹³ Здесь возможно рассмотреть коннотации со статьей М. Волошина "Аполлон и мышь", впервые опубликованной в пятом выпуске альманаха "Северные цветы" (1911), где он, в частности, пишет: "Бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их создающей". (Цит. по: Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 110.)

¹⁴ Дневник Марии Башкирцевой. — Спб., 1894. — С. 1. (Далее ссылки на это издание: Дневник.)

¹⁵ Явление Башкирцевой своими культурными корнями несомненно связано с такими началами французского натурализма, как внимание к частной биографии вообще и к ее социальному смыслу в частности. Башкирцева исходит именно из этого: "<...> это всегда интересно — жизнь женщины, записанная изо дня в день, без всякой рисовки <...>" (Дневник. — С. 6.) Но ее, быть может, бессознательное расхождение с натурализмом состоит в параллельном утверждении своего исключительного права на память потомства. Это последнее обстоятельство и сделало личность Башкирцевой столь притягательной для многих зачинателей русского "нового искусства", т.е. старших символистов. Брюсов, например, писал в дневнике: "Ничего так не воскрешает меня, как дневник М. Башкирцевой. Она — это я сам, со всеми своими мыслями, убеждениями и мечтами." (Брюсов В. Дневники. 1891-1910. — М., 1927. — С. 5.) Критик Андреевский, обобщая значение феномена Башкирцевой, писал: "Психология славоблюбия и творческих терзаний переданы в Башкирцевой, как никогда ранее они не были выражены. Поэмы и художники должны признать в ней свою кровную сестру, передавшую в своем дневнике и выражавшую примером своей жизни — историю их тайных радостей, надежд, колебаний, стремлений и горестей." (Андреевский С.А. Литературные очерки. — Спб., 1902. — С. 407.) Увлечение Башкирцевой в начале 1910-х гг., с общекультурной точки зрения, было уже явным анахронизмом, но для Цветаевой оно оказалось очень важным толчком к вполне оригинальному культурному самоопределению.

¹⁶ Дневник. — С. 5-6.

¹⁷ Неизданный дневник Марии Башкирцевой и переписка с Гюй-де Мопассаном. — Ялта, 1904. — С. 250.

¹⁸ Соч.-2. — С. 451-452.

¹⁹ Соч.-2. — С. 451.

²⁰ Розанов В. Уединенное. — Спб., 1912. — С. 52.

²¹ Дневник. — С. 6.

²² Показателен в этом смысле “совет”, который дает Цветаева в письме Розанову при посылке своего сборника: “Не знаю, любите ли Вы стихи? Если нет — читайте только содержание”. (Соч.-2. — С. 451.)

²³ Брюсов В. О искусстве. — М., 1899. — С. 11-12.

²⁴ Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 62; впервые: Волошин М. Анри де Ренья // Аполлон. — 1910. — № 4. Свидетельство чтения Цветаевой этой статьи Волошина находим в ее письме к нему от 7 января 1911 г. (ЕРО-75. — С. 161.)

²⁵ Подробнее об этом в связи с ВА см. нашу статью, указанную в прим. 2.

²⁶ Среди современников Цветаевой мы не можем найти примера другого поэта, с такой же последовательностью датировавшего все публикуемые тексты в сборниках, причем даже замена точной даты написания текста указанием только месяца у нее достаточно редка. Принципиально отличный от описанного нами хронологический “рисунок” находим лишь в сборнике “Психея”, о котором сама Цветаева писала: “Психея единственная из моих книг — сборник, т.е. составлена мной по примету чистого и даже женского лиризма (романтизма) — из разных книг. Она не этап, а итог”. (Цветаева М. Письма к Ю.П. Иваску // Русский литературный архив. — Нью-Йорк, 1956. — С. 220. (Далее ссылки на это издание: РЛА))

²⁷ РЛА. — С. 211.

²⁸ Сп-I. — С. 140.

²⁹ С этой точки зрения, интересно, как Цветаева обходится с выпавшим из цепи сборников замыслом “Марии Башкирцевой”. Нереализованность этого замысла как целого совершенно очевидно не отменяет его эталонной значимости для Цветаевой. Ничем иным нельзя объяснить появление в начале сборника “Юношеские стихи” стихотворения “Он приблизился, крылатый...” (имевшего первоначально, напомним, заглавие “Смертный час Марии Башкирцевой”), которое в отличие от всех прочих текстов сборника, относящихся к 1913-1915 гг. и имеющих точные датировки, написано в 1912 г. и датировано нехарактерным для Цветаевой образом: “Москва, 1912 г.” Мы полагаем, что стихотворение это в сборнике имеет значение метонимического заместителя выпавшего периода творчества (возможно, оно является просто наиболее законченным или удавшимся из того гипотетического корпуса текстов, которые могли входить в неосуществленный сборник, а может быть, сама его тема позволяет Цветаевой рельефнее обозначить свою преемственность по отношению к умершей, чье влияние очень ощутимо в “Юношеских стихах”); его датировка, в таком случае, имеет обобщающий смысл: один текст на хронологическом уровне замещает целый год творчества.

³⁰ ИП-I. — С. 223.

³¹ Лосская В. Марина Цветаева в жизни. (Неизданные воспоминания современников). — Нью-Йорк, 1989. — С. 213.

³² ЕРО-75. — С. 157.

³³ Соч.-2. — С. 452. Ср. впечатления Ф. Степуна от бесед с мо-

лодой Цветаевой: "Получалось как-то так, что она еще девочкой, сидя на коленях у Пушкина, наматывала на свои пальчики его непослушные кудри, что и ей, как Пушкину, Жуковский привез из Веймара гусиное перо Гёте, что она еще вчера на закате гуляла с Новалисом по парку, которого в мире, быть может, и нет, но в котором она знает и любит каждое дерево". (Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. — Нью-Йорк, 1956. — Т. 1. — С. 274.)

³⁴ ИП-I. — С. 186.

³⁵ Соч.-2. — С. 8.

³⁶ Соч.-2. — С. 300.

³⁷ Цит. по: Саакянц А. Указ. соч. — С. 42.

³⁸ ИП-I. — С. 183.

³⁹ Соч.-2. — С. 8.

⁴⁰ Цветаева М. Письма к Р.Н. Ломоносовой // Минувшее. — Париж, 1989. — Т. 8. — С. 257.

⁴¹ На наш взгляд, при всей неслучайности неприязненного отношения Цветаевой к различным формам коллективной литературной жизни оно сыграло и свою деструктивную роль в ее ранней литературной биографии. То, что с начала 1913 г. до 1921 г. (т.е. в период интенсивнейшей экспансии постсимволистской волны в литературе) ею не было издано ни одной книги стихов, в значительной степени связано со сложностями самоопределения Цветаевой внутри литературного мира, с отсутствием устойчивого круга литературного общения, который бы придавал уверенность ее литературным шагам. Сама Цветаева этот период расценивала как прошедший "вне литературной жизни" (ИП-I. — С. 192).

⁴² ИП-I. — С. 228.

⁴³ Бродский И. Об одном стихотворении. (Вместо предисловия) // Сп-I. — С. [41], [42].

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АНТРОПОСОФИИ И РЕВОЛЮЦИОННОЙ МЫСЛИ В РОССИИ

Рената фон Майдель

Настоящая работа представляет собой попытку указать на некоторые моменты пересечения антропософии и русской духовной атмосферы в действительности в первые годы после революции 1917 года и не претендует на полное и исчерпывающее исследование всех аспектов этой проблемы.

Некоторые идеи Рудольфа Штейнера (1861–1925), не всегда основополагающие в его философии, получили в России своеобразное и быстрое развитие. Так, антропософское представление об идеале было легко воспринято на почве русского символизма с его мечтой об идеале — Софии. Совпало также представление символизма и антропософии об особенной роли России во взаимоотношениях Востока и Запада. Кроме того, идеи Р. Штейнера о том, что конкретные действия могут привести к реализации идеальных представлений, к синтезу науки, религии, философии и действительности, слились с настроениями определенной части интеллигенции первых послереволюционных лет. С другой стороны, именно потому, что антропософские идеи были столь созвучны настроениям того времени, не вызывает удивления возникновение других, схожих с антропософскими философских течений и кружков. Таким образом, антропософия не играла ведущей роли в культурной жизни того времени, а оказалась в ряду идейно близких ей направлений философской мысли. Эти сходные между собой направления философии, в том числе и антропософия, имели следующие характерные особенности: с одной стороны, стремление к целостности и синтезу, а с другой, — к конкретному осуществлению философских идей.

Антропософское стремление к целостности проявляется как в личном, так и в социальном, общественном плане. Р. Штейнер видел высшее проявление человека в его жизни как чувствующего, мыслящего и действующего существа в материальной, чувственной, духовной и высшей сферах и указал “как достигнуть познаний высших миров”¹. Только братское человечество, состоящее из таких всесторонне и гармонично развитых личностей, в состоянии нести бремя всечеловеческих задач. Миссией

антропософии является “одухотворение окружающей среды, одухотворение культуры, всех профессий и занятий, интересов и достижений”². Для этого необходимо восстановление связи между духом и материей, наукой и мистикой, разными религиями и культурами, между философией и действием. Антропософия как целостное идеалистическое учение может быть практически применена к разным областям жизни: к педагогике, земледелию, медицине, религии, искусству и политике. Основные идеи социального преобразования общества Р. Штейнер изложил в своей работе “Основные черты социального вопроса в жизненной необходимости настоящего и будущего”³, в которой он разделил “общественный организм” на три области и связал каждую из этих областей с одним из лозунгов французской революции: экономикой с братством, политику и право с равенством и культуру со свободой. Отсюда выводилась цель конкретного осуществления нового трехчленного общества.

Особое значение для русских антропософов имели высказывания Р. Штейнера об истории культуры, об эпохах мирового развития культур⁴, причем в наступающей шестой эпохе, эпохе “самодуха” (Geistselbst), должны преобладать качества, свойственные русскому характеру, такие как терпимость, восприимчивость, самоотверженность и духовность⁵. Те свойства, благодаря которым дух следующей эпохи будет воплощен русским народом, находились, по Р. Штейнеру, пока еще “в зародыше”⁶: в русском элементе лежат “семена развития самодуха <...> широкая масса русского населения <...> несет в себе зачаток для развития самодуха в шестом послееатлантическом периоде культуры”⁷. “Дух русского народа”, по словам Р. Штейнера, “молод, он — весь надежда, его задачи еще впереди”⁸. Русские “сегодня еще дети”⁹, но в народном духе “можно найти те вопросы, без ответов на которые человечество не сможет существовать в будущем”¹⁰. Эти вопросы рождаются именно на почве русского чувства общности, братства, любви к человеку и способности к сочувствию¹¹. Особенно важным для мирового развития Р. Штейнер считал три свойства русского народа:

- высокоразвитую восприимчивость души ко всему духовному;
- отвращение к подчинению жизни интеллектуальному началу;
- миролюбие, религиозную терпимость¹².

Следствие этого — русская способность к целостному мышлению: “В русском характере интеллектуальность одновременно является мистикой, а мистика интеллектуальностью”¹³.

Чтобы развивать эти свойства и выполнять свою миссию, русскому народу необходима связь с Западом, так как “Восток

сам по себе также ни к чему не приведет, как желание женщины без участия мужчины родить ребенка¹⁴. Образ брака Востока и Запада, заключенного на территории России, неоднократно встречается у Р. Штейнера¹⁵. Итак, шестая культура родится тогда, когда “восточное начало, подобно женственному началу, будет оплодотворено мужским началом Запада”¹⁶. Уже в прошлом Восточная Европа проявляла свои способности именно в сближении с Западом: “Свою склонность к восприятию чистой духовности восточный европеец показал тем, что с величайшей самоотверженностью принимал западную культуру, тем самым пророчески предвещая, что способен воспринимать и более великие истины”¹⁷.

Основные черты русского народа определены его пониманием Христа. И поскольку те, кто принадлежал “к этой области европейского Востока, держали свои души открытыми навстречу непрекращающемуся струению в них Христова импульса, навстречу беспрестанному, непрекращающемуся присутствию Христова веяния <...>, русский народ в самом широком смысле слова стал в европейской цивилизации народом Христа <...>. Христос все время присутствует в этом народе как проникающая мышление и чувство этого народа внутренняя аура”¹⁸. Воплощение этого импульса, его “доказательство”¹⁹ — Вл. Соловьев. Его понимание Христа — это “заря, предвещающая рассвет более поздней культуры”²⁰. В философии Соловьева — “росток философии самодуха шестой культурной эпохи”²¹, так как в ней пересекаются религия и философское мировоззрение, его философия “говорит религиозным языком, а религия стремится быть философским мировоззрением”²². В этом и заключается превосходство русской философии по сравнению со стареющей западноевропейской. Философия Соловьева “гигантскими шагами опередила и гегельянство и кантианство; и, проникая в атмосферу этой философии, вдруг видишь в ней что-то вроде ростка дальнейшего развития”²³. У Р. Штейнера это связано с его пониманием Христа в России как утренней зари шестой послеатлантической культуры²⁴.

Представление о России как о посреднике между Востоком и Западом, между мистикой и разумом и о ее духовном пути к шестой культуре на благо всего человечества Р. Штейнер сам связывал со славянофильскими размышлениями²⁵, характерными и для части русской интеллигенции этой эпохи²⁶. Как в некоторой степени синкретическая философия, антропософия вызывала интерес в России именно благодаря содержащемуся в ней призыву к активному действию.

Подобное отношение к русской действительности характерно для поэтов, входивших в группу “Скифы”²⁷. Они собирались

в основном вокруг Р.В. Иванова-Разумника, благодаря которому в "Скифах" происходит сближение Белого и Блока с Есениным и Клюевым"²⁸. В политическом плане "скифство" оказалось близко к левозсеровским идеям, но в основном усилия "Скифов" были направлены не на конкретные политические действия, а скорее на метаполитические цели²⁹. Они выпустили под редакцией Иванова-Разумника два сборника "Скифы" (в 1917 и в 1918 году), сотрудничали в газете "Знамя труда" и в журнале "Наш путь".

С их точки зрения, Скиф — это максималист, духовно и интеллектуально независимый, самым страшным врагом которого является мещанство; он живет в вечной готовности к революции и мятежу и ищет новую мистическую цельность³⁰. Как одну из главных тем "Скифы" обусуждали проблему "Восток — Запад" и возлагали надежду на то, что русская духовность может спасти и Запад, и Россию от мещанства. Россия для них — воплощение человеческой судьбы, микрокосм мира, разделенного на Запад — рациональный, высокоразвитый, индивидуалистический — и Восток — дикий, стихийный, управляемый инстинктами и чувствами, но зато восприимчивый и имеющий духовные связи с народом. "Скифы" считали, что русская народность должна путем революции соединить оба полюса, и таким образом развивающаяся новая культура получит возможность влиять на культуру всемирную. Они неоднократно определяли обе части потерянного единства:

Восток — Запад
чувство — разум
деревня — город
природа — цивилизация
народ — интеллигенция.

Россия, рождающаяся из соединения восточного мистицизма и западной абстрактной мысли, несет в себе зародыш всемирного спасения, возможность воплощения Софии как мирового духа. Ее конкретная задача — создание нового, синкретического единства мира. Философия Соловьева может служить по словам Белого, "философией жизненного пути" ("от максимума к конкретному его воплощению")³¹, и максимализм заставляет "Скифов" сделать первый шаг на этом пути.

Поэтому "Скифы" приветствовали революцию³² и как разрыв со старой культурой, мещанством, и как попытку нового синтеза, создания нового человека, носителя русского мессианства³³. Несмотря на некоторые различия в содержании понятия идеи³⁴, "Скифы" и антропософы были близки в постановке основных вопросов, и их идейные парадигмы во многом совпадали.

Проблема “Восток — Запад” присутствует и в истории возникновения антропософии, поскольку антропософия представляет собой соединение восточного теософского мистицизма с рациональным подходом и христианским учением. В своих обращениях к русским антропософам³⁵ Р. Штейнер говорил, что теософия, корни которой находятся в России (Р. Штейнер имел в виду русское происхождение Е.П. Блаватской³⁶), через Запад должна возвратиться в Россию³⁷. Еще в 1913 году увлечение части русской интеллигенции идеями Р. Штейнера привело к созданию Русского Антропософского Общества под председательством Бориса Павловича Григорова³⁸. Русское Антропософское Общество носило имя Вл. Соловьева, потому что его члены видели в творчестве Р. Штейнера как раз соединение религиозной философии Соловьева с естественными науками. Антропософское Общество организовало многочисленные заседания, доклады и вечера, на которых председательствовали, кроме Григорова, А. Белый, К.Н. Васильева (Бугаева) и М.П. Столяров³⁹; было основано также московское издательство “Духовное Знание”, которое издавало переводы Р. Штейнера и близкую к антропософии литературу.

Революционные события были встречены русскими антропософами с подъемом и надеждой на новые возможности распространения своих идей. М. Сабашникова (Волошина) описывает это время как “уникально свободные месяцы, когда антропософия могла заявить о себе публичными лекциями”⁴⁰. Высказывания Р. Штейнера дали антропософам основу для осмысления революции, “понятым становится и великое всемирное значение русской социальной революции, этой ослепительной вспышки, этого могучего порыва русской народной души, предчувствие ее духовно-исторической миссии”⁴¹. Ведущие русские антропософы вернулись во время революционных событий из Швейцарии, из Дорнаха⁴², в Россию⁴³ и приняли участие в просветительской работе⁴⁴. А. Белый описывал свое отношение к культурной работе в послереволюционной России так: “... моя концепция не двух, а трех Революция (политической, социальной, духовной) <...> Я был за принцип Советов, как за рычаг переворота, еще с 1905 года; и в 1917 году я надеялся, что в этом принципе найдет себе развитие и духовный переворот”⁴⁵, “в переориентировке мне виделись условия возможности нового стиля культурной работы в России для подлинного антропософа; задание его — найти себе подлинное активное место в своей стране”⁴⁶. Антропософия является, по его словам, “предназначением русского будущего новой культуры <...> путь для антропософии в России открылся”⁴⁷.

Белый приводил примеры положительного отношения к Ок-

тябрьской революции среди антропософов⁴⁸; он называл имена К.А. Лигского⁴⁹, М.В. Сабашниковой, Т.Г. Трапезникова, Л.Н. и К.Н. Васильевых, А.С. Петровского и др. Их просветительская работа часто была и единственным источником существования⁵⁰. Несмотря на тяжелые условия, просветительская работа вначале имела особый пафос⁵¹. М. Сабашникова писала о предложении работать в московском Пролеткульте: "Открывать нашему народу путь к искусству было осуществлением самого глубокого стремления моей души. Я приехала из Дорнаха, из источника новых художественных импульсов, и могла работать в том месте, которое должно было дать пример пролетариату всей России"⁵². После своего возвращения в Россию в 1917 году она читала доклады и преподавала эвритмию⁵³ в Антропософском Обществе, работала секретарем в отделе живописи Пролеткульта и в ТЕО Наркомпроса⁵⁴. Историк искусства Т. Трапезников был с 1918 до 1924⁵⁵ года одним из главных организаторов Отдела охраны памятников искусства и старины. Полезную работу "в общерусском масштабе"⁵⁶ можно было понимать и как сохранение культурных основ для будущих задач русского народа. Филолог М. Столяров после 1917 года участвовал не только в мероприятиях Антропософского Общества⁵⁷, но и читал лекции в Институте Слова, в союзе писателей, Дворце Искусств, в ГАХН, руководил литературной студией при Пролеткульте⁵⁸. Ярким примером сочетания культурного просветительства с антропософским пафосом является деятельность Белого⁵⁹. Значение для него антропософии в эти годы меняется, на смену понимания антропософии как "пути" самопознания и достижения высших миров приходит антропософия как "культура"⁶⁰ (т.е. основа культурной работы). "С 1917 до 1921 года перед русскими антропософами стояли задачи, не снившиеся антропософам Запада, вопросы о связи культуры России в ее становлении с культурой антропософии в ее становлении"⁶¹. Исходя из такого понимания задач русских антропософов, он принимал активное участие в разнообразных начинаниях, выступал на литературных собраниях и вечерах⁶², работал в ТЕО Наркомпроса, в московском Пролеткульте, московском Дворце Искусств и в Вольной Философской Ассоциации.

Связь Русского Антропософского Общества с Дорнахом в 1917–1920 гг. почти прервалась⁶³, но Общество продолжало свою работу, и среди членов формировались разные оценки текущих событий. Григоров продолжал занятия Общества так, как это было до революции: в маленьких кружках, в тишине, "при закрытых дверях" в целях личного самосовершенствования читались и обсуждались доклады и циклы лекций. Многие антропософы были недовольны таким положением дел⁶⁴, при кото-

ром Антропософское Общество приобретало характер секты, а не играло существенную роль в общественной жизни⁶⁵, и решили образовать новую группу. Р. Штейнер одобрил создание этой группы и предлагал назвать ее именем Ломоносова, которого Р. Штейнер считал просветителем России, стремившимся к соединению Запада с Востоком⁶⁶. В эту “ломоносовскую группу” вошли А. Белый, Т. Трапезников, М. Столяров, К. Васильева и М. Сабашникова. Целью этой группы было просвещение русского народа и распространение антропософской мысли⁶⁷. Члены “ломоносовской группы” сотрудничали с группами других направлений, например с толстовцами (т.е. с Обществом истинной свободы), с членами “Христианского Студенческого Союза” и “анархомистиками”. Эти группы собирались, в основном, в вегетарианской столовой толстовцев и организовывали там лекции и диспуты⁶⁸.

Соединение социалистической культурной работы и идеалистической философии было характерно не только для деятельности отдельных антропософов, оно вызывало также перемены внутри существующих кружков и вело к образованию новых организаций. Так была создана и работала Вольная Философская Ассоциация, Вольфила, основанная в 1919 году в Петрограде как философское общество на социалистической основе, изучающее различные религиозные системы. В “Объяснительной записке к проекту положения о Вольной Философской Академии”, подписанной Блоком, Ивановым-Разумником, Штейнбергом и Эрбергом, было заявлено: “Русская Революция открывает перед Россией и перед всем миром широкие и всеобъемлющие перспективы культурного творчества. Впервые из идеи Единого Человечества делаются практические выводы. Мечта о соборном строительстве единого здания мировой культуры может, наконец, осуществиться в действительности и должна принять характер конкретной организационной попытки. Этому делу хочет посвятить себя Вольная Философская Академия. Она связывает со словом Академия память о первых источниках европейской культуры, когда наука, искусство и общественность еще были связаны цельностью <...> Именно в этом смысле работа Академии должна протекать в духе философии и социализма”⁶⁹.

Организацию академии коллегия Наркомпроса под председательством А.В. Луначарского сочла “преждевременной”⁷⁰, но приняла после года “хлопот и неудач”⁷¹ на общем собрании в ноябре 1919 года измененное “Положение о Вольной философской ассоциации”⁷². Председателем Вольфилы стал Белый, товарищем председателя — Иванов-Разумник⁷³. Первое заседание состоялось 16 ноября 1919 года и открылось докладом Блока “Крушение гуманизма”⁷⁴. В дальнейшем по воскресеньям устраива-

лись доклады с обсуждениями, которые пользовались большим успехом в петроградском обществе. Для более узкого круга людей были организованы занятия в кружках⁷⁵ по философии культуры, философии марксизма, философии анархизма, философии народничества, религии, математике, антропософии и др.⁷⁶

Характерной чертой Вольфилы является стремление к синтезу, а именно к соединению разных культур и религий между собой, к синтезу культурных традиций и современных потребностей общества, т.е. к синтезу философии, жизни, социализма и действия⁷⁷. При этом, как указывает Н.И. Гаген-Торн, основным вопросом был вопрос о “месте человека в Революции”⁷⁸. Таким образом, в организации Вольфилы символическое жизнетворчество и “скифское” стремление к духовной революции нашли свое конкретное воплощение⁷⁹.

В 1921 году секция Вольфилы была открыта в Москве. Деятельность ее, как и в том же году основанной берлинской Вольфилы, не имела сходного с петроградской организацией размаха. Инициаторами ее создания были Вельш (председатель), Столяров (пом. председателя), Г. Шпел и др.⁸⁰. Вельш постоянно связывал культурную роль Вольфилы с антропософскими принципами. “Дух Dreigliederung” для него “дух Вольфилы”⁸¹. А во время его разочарования в Р. Штейнере он пишет из Берлина Иванову-Разумнику: “Штейнер — разжиженная “Вольфила”. Берегите “Вольфилу”⁸².”

Деятельность Вольфилы имела ряд черт, характерных для условий первых послереволюционных лет:

— энтузиазм в деле просвещения народа⁸³, связанный с надеждой на будущее грамотное, братское и творческое общество⁸⁴;

— временное освобождение от регламентации в культурной жизни, возможность сотрудничества представителей разных политических и духовных течений⁸⁵;

— ограниченные бытовые возможности (в частности, энергетический и продовольственный кризис, нехватка помещений для проведения собраний и т.д.), которые делали необходимым сотрудничество людей разных кругов;

— переход от печатной к устным формам существования слова как следствие издательского кризиса⁸⁶.

Таким образом, в ситуации первых послереволюционных лет в России развивались особые синтетические мировоззрения, влияющие друг на друга: в антропософских кружках, в литературной группе “Скифы” и в организации просветительской работы, в создании Вольфилы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Steiner R. Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten. — Berlin, 1904/1905.

² Жемчужникова М.Н. Воспоминания о Московском Антропологическом Обществе (1917–23 гг.). Публ. Дж. Малмстада // Минувшее. — Париж, 1988. — Т. 6. — С. 46.

³ Steiner R. Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft. — 1919.

⁴ Послеатлантические эпохи: первая — индийская, вторая — древнеперсидская, третья — египетско-халдейская, четвертая — греко-латинская, пятая — центрально-европейская, шестая — славянская, седьмая — американская.

⁵ Сходная идея особой роли России, сформулированная Г.Ф. Лейбницем в его концепции “культурного круговорота”, была уже известна в России. См. у Мережковского: “Мысль, которую слышал недавно от философа Лейбница <...> — о “холоворащении наук”: все науки и художества родились на Востоке и в Греции; оттуда перешли в Италию, потом во Францию, Германию и, наконец, через Польшу в Россию. Теперь пришла и наша черед” (Мережковский Д.С. Петр и Алексей. — Спб., 1907. — С. 38). Задача и будущее России в том, что она “соединит Европу с Азией, примирит Запад с Востоком” (Там же. — С. 107).

⁶ Steiner R. Die soziale Grundforderung unserer Zeit — In geänderter Zeitlage. — Dornach, 1979. — S. 152.

⁷ Штейнер Р. Из области духовнонаучных исследований. Лекции и циклы лекций, прочитанные в период от 1910 по 1924 год. Перевод Пугибина О. — Дорнах, 1967. — Т. 2. — С. 661.

⁸ Steiner R. Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt. — Dornach, 1968. — S. 213.

⁹ Steiner R. Menschliche und menschheitliche Entwicklungswahrheiten. — Dornach, 1982. — S. 330.

¹⁰ Steiner R. Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt. — Dornach, 1968. — S. 205.

¹¹ Р. Штейнер говорил, что именно со стороны Восточной Европы он встретил “так много настоящей, истинной человеческой любви, сердечности и сострадания к ближнему” (Steiner R. Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt. — Dornach, 1968. — S. 204).

¹² См.: Steiner R. Die geistigen Hintergründe des Ersten Weltkrieges. — Dornach, 1973. — S. 139–141.

¹³ Steiner R. Menschliche und menschheitliche Entwicklungswahrheiten. — Dornach, 1982. — S. 184.

¹⁴ Steiner R. Menschenschicksale und Völkerschicksale. Schicksalsbildung und Leben nach dem Tod. — Dornach, 1960. — S. 82–83.

¹⁵ О России как месте космического брака “люциферических и арианических сил” см. также Steiner R. Kulturphänomene. — Dornach, 1961. — S. 108–109.

¹⁶ Steiner R. Die geistigen Hintergründe des Ersten Weltkrieges. —

Dornach, 1973. — S. 42.

¹⁷ Steiner R. Die Mission einzelner Volksseelen im Zusammenhang mit der germanisch-nordischen Mythologie. — Dornach, 1983. — S. 186.

¹⁸ Штейнер Р. Из области духовнонаучных исследований. — Дорнах, 1967. — Т. 2. — С. 637–638.

¹⁹ Там же. — С. 638.

²⁰ Steiner R. Die Mission einzelner Volksseelen. — Dornach, 1983. — S. 187–188.

²¹ Там же. — С. 89.

²² Steiner R. Wladimir Solowjoff, ein Vermittler zwischen Ost und West // Steiner R. Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze 1921–1925. — Dornach, 1961. — S. 64.

²³ Steiner R. Die Mission einzelner Volksseelen. — Dornach, 1983. — S. 188.

²⁴ Там же.

²⁵ Штейнер указывал на некоторые параллели, в частности, с идеями Хомякова. См.: Steiner R. Aufsätze über die Dreigliederung des sozialen Organismus. — Dornach, 1961. — S. 300 ff.

²⁶ При этом существуют и высказывания Р. Штейнера, в которых он явно расходится со славянофилами, например: “Нет более трагического, серьезного впечатления, чем то, которое можно получить, присутствуя на богослужении русской православной церкви, где человеческое Я верующих почти полностью исключено”. (Steiner R. Das Geheimnis des Todes. Wesen und Bedeutung Mitteleuropas und die europäischen Volksgeister. — Dornach, 1967. — S. 143).

²⁷ Об истории “Скифов” см.: Hoffman S. Scythianism: a cultural vision in revolutionary Russia. Diss. — Columbia, 1975.

²⁸ Азадовский К.М. Письма Н.А. Клюева к Блоку // Литературное наследство. — Т. 92. — Кн. 4. — С. 452.

²⁹ Иванов-Разумник говорил по этому поводу: “Нет, “Скифы” — не партия, но они и не аполитичны” (Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — С. 58).

³⁰ См предисловие к первому сборнику “Скифы”: “враг у них <...> общий: это мещанин” (“Скифы”, Сборник первый. — Пб., 1917. — С. XII), “разве скиф — не всегда готов на мятеж?” (Там же. — С. VIII), “Дело” <...> в вечной “революционности” (Там же. — С. X).

³¹ Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — С. 11.

³² “Революция будет или всемирной, или временно погибнет. И русский народ идет ко всему миру с открытой душой и с благой вестью о всемирной свободе” (Иванов-Разумник, Р.В. Две России // “Скифы”. Сборник второй. — Пб., 1918. — С. 224).

³³ Первоначально Иванов-Разумник приветствовал Октябрьскую революцию. Февральскую революцию он считал недостаточно радикальной. См.: Duncan P.J.S. Ivanov-Razumnik and the Russian Revolution: From Scythianism to Suffocation // Canadian Slavonic Papers. — 1979. — N 1. — P. 18.

³⁴ О негативном отношении Иванова-Разумника к антропософии см. например: Лавров А.В. Рукописный архив Андрея Белого в

Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. — Л., 1980. — С. 26-27.

³⁵ Имя в виду два обращения Р. Штейнера к русской аудитории во время циклов лекций, прочитанных в Хельсингфорсе ("Die geistigen Wesenheiten in den Himmelskörpern und Naturreichen" 11.4.1912 и "Die okkulten Grundlagen der Bhagavad Gita" 5.6.1913).

³⁶ Она "обладала всеми русскими свойствами <...> и осталась во многих, многих отношениях ребенком" Steiner R. Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt. — Dornach, 1968. — S. 194-195).

³⁷ "Теософия распространилась на Западе и через Европу должна прийти на Восток". (Steiner R. Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt. — Dornach, 1968. — S. 194-195).

³⁸ Fedjuschin V.B. Russlands Sehnsucht nach Spiritualität Theosophie. Anthroposophie und die Russen. — Schaffhausen, 1988. — S. 98-119.

³⁹ См.: Андрей Белый и антропософия. Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее. — Париж, 1990. — Т. 9. — С. 473-483.

⁴⁰ Woloschin M. Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen einer Malerin. — Frankfurt, 1987. — S. 309.

⁴¹ Жемчужникова М.Н. Воспоминания о Московском Антропософском Обществе (1917-23 гг.). — С. 49.

⁴² Дорнах — деревня, где находится Гетеанум — центр антропософского движения.

⁴³ Русскую монархию Р. Штейнер считал явлением чуждым русскому народу, "восточной карикатурой на принцип введения земного государства в сущность религии" (Штейнер Р. Из области духовнонаучных исследований. — Дорнах, 1967. — Т. 2. — С. 665), и поэтому он "действительно радовался в начале революции освобождению России от дома Романовых" (Тургенева А. По поводу "Института истории искусств" // Мосты. — 1968. — № 12. — С. 360), но при этом считал большевизм вредным продуктом западного абстрактного мышления, слившегося с восточным мистицизмом. В 1918 г. он говорил, что "то, что сейчас утвердилось на востоке Европы, является, конечно, противоположным тому, как должен развиваться восток Европы" (Steiner R. Erdensterben und Weltleben. — Dornach, 1967. — S. 328). "Для русской революции в ее сегодняшнем проявлении характерно отсутствие связи с тем, что созревает в народе России для предстоящей шестой послееатлантической эпохи" (Steiner R. Die soziale Grundforderung unserer Zeit — In geänderter Zeitalter. — Dornach, 1979. — S. 130-131). Впоследствии шла дискуссия о возможности влияния высказываний Р. Штейнера на возвращение антропософов в Россию (например, Белого и Тралезникова). См.: Тургенева А. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Мосты. — 1968. — № 13-14. — С. 248.

⁴⁴ Р. Штейнер сам вел просветительскую и педагогическую работу в течение многих лет. С 1899 до 1905 года он преподавал в берлинской школе для рабочих (основана В. Либкнехтом), впоследствии периодически читал специальные лекции для рабочих, особенно в связи с концепцией трехчленности социального организма.

⁴⁵ Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. — *Ann Arbor*, 1982. — С. 103.

⁴⁶ Там же. — С. 108.

⁴⁷ Bjely A. Die Anthroposophie und Russland // *Die Drei*. — Stuttgart, 1922. — N 5. — S. 384.

⁴⁸ По поводу следствия, под которым находились антропософы, Белый подал в 1931 году заявление советскому прокурору Кананянут (К биографии Андрея Белого: Три документа. Пуб. Г.П. Струве // *Новый журнал*. — 1976. № 124. — С. 154-158).

⁴⁹ Антропософ, который в 1918 г. стал членом Коммунистической партии, позже консулом в Варшаве, Токио и Афинах. См.: Там же. — С. 157.

⁵⁰ Белый пишет об этом в черновике письма к А. Тургеневой: "Литература угасла: Нет бумаги. Мы все писатели служили < > сообщения затруднены (члены < Антропософского Общества > же живут в разных квартирах, и все — служат)": ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 53.

⁵¹ В частности, обстоятельства обусловили и возможность строить все заново, "не еда, не тепло, не быт, не традиция, <... > и этому "Не": противопоставилось огромное "Да" материала курсов книг Штейнера" (Белый А. Почему я стал символистом... — С. 105-106).

⁵² Woloschin M. Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen einer Malerin; Stuttgart, 1987. — S. 314.

⁵³ Антропософское искусство движения.

⁵⁴ Ср. Woloschin M. Ук. соч. — С. 301-361.

⁵⁵ Он вернулся в 1917 году из Дорнаха в Россию, потому что был призван в армию.

⁵⁶ Белый о Трапезникове (см.: Белый А. Почему я стал символистом. — С. 108).

⁵⁷ "Кружок по изучению "Философии Свободы" М.П. Столярова" (Андрей Белый и антропософия // *Минувшее*. — Париж, 1990. — № 9. — С. 473) "и участие в кружке мистерии" (Там же. — С. 478).

⁵⁸ "В 1918-19, 20-21, 21-22 годах я читал в литературной студии сначала Московского, потом Всероссийского Пролеткульта курсы по теории художественной прозы..." См. *Curriculum vitae* 21.II 1921. ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 597.

⁵⁹ В 1916 г. в связи с призывом на военную службу Белый вернулся из Дорнаха в Россию. Р. Штейнер, по словам Сабашниковой, по поводу его отъезда сказал, что "в России нельзя будет работать <... > в России можно будет только пережить хаос и чистилище. Может быть, только инженеры смогут там найти себе применение" (Woloschin M. Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen einer Malerin. — Stuttgart, 1987. — S. 297).

⁶⁰ Nivat G. Andrej Belyj: Lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik // *Cahiers du Monde russe et soviétique*. — janv.-juin 1974. — XV (1-2). — P. 78.

⁶¹ Белый А. Почему я стал символистом... — С. 105.

⁶² Ок назвал 1920 г. "годом максимального лекционного напряжения" (Лавров А.В. Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. — Л., 1981. — С. 59).

⁶³ Белый об этом пишет А. Тургеневой: "никакого импульса жизни из Дорнаха". (Письмо Андрея Белого // Воздушные пути. — 1967. — № 5. — С. 305).

⁶⁴ А.С. Петровский пишет об этом Белому 7.IX 1921: "У нас довольно оживленно. Но тяжелый момент — разрушение Григоровского узла, потому что общество не могло дальше жить и развиваться". (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 242).

⁶⁵ См. Жемчужникова М.Н. Воспоминания о Московском Антропософском Обществе (1917–23). — С. 45–51; и Белый А. Почему я стал символистом. — С. 106.

⁶⁶ Уже раньше Р. Штейнер говорил о Ломоносове, что "душа Галилеи воплощается вновь в России в личности Ломоносова" (Steiner R. Kosnüsche und menschliche Geschichte. — Dornach, 1966. — Band 5. — Teil 2. — S. 168.)

⁶⁷ Белый пишет о переменах внутри Антропософского Общества А. Тургеневой в 1921 г.: "А об<ществ>во полно теперь жизнью, произошли решительные перемены <...> принята программа реорганизации в духе Кетпринс'ов которые переводятся (если не переведены)". (Письмо Андрея Белого // Воздушные пути. — 1967. — № 5. — С. 309) (имеется в виду "Die Ketpunkte der sozialen Frage", где Р. Штейнер излагает концепцию "трехчленности социального организма").

⁶⁸ В 1922 году столовая была закрыта и собрания прекращены. См. Жемчужникова М.Н. Ук. соч. — С. 40–45.

⁶⁹ Объяснительная записка к проекту положения о "Вольной Философской Академии" // Временник Театрального Отдела. — 1918. — № 1. — С. 12.

⁷⁰ См. также у Блока: "В Москве нашли "несвоевременной" Вольную философскую академию и предложили учредить Вольное философское общество (с субсидией)" (Блок А.А. Записные книжки 1901–1920. — М., 1965. — С. 447).

⁷¹ Иванов-Разумник в письме Влску (26.9.1919) // Литературное наследство. — 1981. — Т. 92. — Кн. 2. — С. 412.

⁷² См. Чагин В.А., Ключин В.И. Борьба за исторический материализм в СССР в 20-е годы. — Л., 1975. — С. 34.

⁷³ В январе 1919 г. собирались 12 членов-учредителей: Р.В. Иванов-Разумник, А.А. Блок, А.М. Авраамов, А. Белый, С.Д. Мстиславский, К.С. Петров-Водкин, Л. Шестов, А.З. Штейнберг, К. Эрберг. См.: Лавров А.В. Переписка <Блока> с Р.В. Ивановым-Разумником // Литературное наследство. — Т. 92. — Кн. 2. — С. 380.

⁷⁴ "Тема эта, тема кризиса современной европейской культуры, стала основной в ряде последующих докладов и чтений". (Вольная философская ассоциация // Книга и Революция. — 1920. — № 2. — С. 91).

⁷⁵ "Каждый вечер работало по 2 кружка с 6–8 ч. и с 8–10 ч."

(Н.И. Гаген-Торн. — Вольфила: Вольно-философская Ассоциация в Ленинграде в 1920-1922 гг. Предисловие и публ. Г.Ю. Гаген-Торн // Вопросы философии. — 1990. — № 4. — С. 103. “300 публичных собраний за три года жизни — одна эта цифра указывает на размах “В.Ф.А.”; не упоминаю ее кружков, ее курсов, ее интимных собраний и т.д.” Белый А. Почему я стал символюстом... — С. 109. К деятельности Вольфилы см. также: Вольная Философская Ассоциация // Записки передвижного театра Гайдебурова и Скарской. — 1923. — № 58. — С. 5-6; Андрей Белый. Вольная Философская Ассоциация // Новая русская книга. — Берлин, 1922. — № 1. — С. 32-33.

⁷⁶ См. Вольная философская ассоциация // Книга и Революция. — 1920. — № 2. — С. 92. “Антропософия” как тема обсуждения в Вольфиле встречается неоднократно, в основном в связи с Белым. См., например: “Антропософия как путь самопознания”, курс лекций Белого при В<ольной> Ф<илософской> А<ссоциации>. Петербург, май-июнь 1920 г. Андрей Белый // Антропософия // Минувшее. — Париж, 1990. — Т. 9. — С. 480. В 1921 году в Вольфиле состоялось открытое заседание по теме “Об антропософии”, на котором выступил Л.В. Пумпянский. Ср. Андрей Белый. Вольная Философская Ассоциация // Новая русская книга. — Берлин, 1922. — № 1. — С. 32. 28.6.1921 г. в кружке А.А. Мейера состоялось “обсуждение новой книги Штейнера о социальном вопросе (по поводу предстоящего доклада Л.В. <Пумпянского> в Вольфиле против Антропософии и Андрея Белого”. (ГПБ, ф. 601, № 1585, л. 134. 3.7.1921 г.). Пумпянский пишет Белому: “Доклад об антропософии прошел не так, как я хотел, — меня никто не понял или почти никто” (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 249).

⁷⁷ “Философию оно (философское общество, Вольфила. — Р. фон М.) не отделяет от живой, конкретной общечеловеческой общественности <...>, ее задач в духе философии и социализма <...>, философия должна быть тенденциозна” (Вольная Философская Ассоциация // Наука и ее работники. — 1920. — № 1. — С. 26-27). Н.И. Гаген-Торн цитирует Штейнберга: “Для Вольфилы также философия дело жизни, а дело жизни — освящается философией” (Н.И. Гаген-Торн: Вольфила // Вопросы философии. — 1990. — № 4. — С. 102.

⁷⁸ Н.И. Гаген-Торн. Ук. соч. — С. 99.

⁷⁹ Е.Г. Лундберг в письме К. Эрбергу (15.4.1919 г.) называет Вольфилу даже “Скифской Академией” (Литературное наследство. — 1982. — Т. 92. — Кн. 3. — С. 486). Это объясняется и тем, что в “Скифах” тогда принимали то или иное участие почти все те, кто позднее так или иначе вошли в Вольную Философскую Ассоциацию (Иванов-Разумник // Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — С. 57).

⁸⁰ Белый писал об этом, что “опять духом Арго посеяло, когда мы — я, С.М. Соловьев и Нилендер, старинные “аргонавты”, участвовали в организации московской Вольфилы” (Белый А. Воспоминания О Блоке. — Nachdruck nach “Еропеја” 1-4. Moskau/Berlin, 1922/3. — München, 1969. — С. 65).

⁸¹ В письме А. Тургановой (Письмо Андрея Белого // Воздуш-

ные пути. — 1967. — 5. — С. 309); имеется в виду “трехчленность социального организма”, которую Вольфила, по мнению Белого, воплотила уже до того, когда эта идея стала известной в России, — “эта-то трехчленность, как ритм устремления, и лежала в основе “В.Ф.А.”, и закладывалась независимо от идей Штейнера, нам, членам совета “В.Ф.А.” неизвестных в 1919–1920 годах” (Белый А. Почему я стал символистом... — С. 110).

⁸² В письме из Берлина 15.1.1922 г. (Лавров А.В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. — Л., 1980. — С. 54).

⁸³ “Помещения тогда раздавались бесплатно. Бесплатно читали доклады и лекции, бесплатно приходили слушать — все желающие” (Н.И. Гаген-Торн, Ук. соч. — С. 90).

⁸⁴ На открытом заседании Вольфила (2.5.1920 г.) на тему “Солнечный Град” (Беседа об Интернационале) (по поводу 300-летия Города Солнца Кампанеллы) Белый положил в основу доклада свой идеал “органического коллективизма” (см.: Лавров А.В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. — М., 1980. — С. 45). Лавров здесь указывает на аналогию Города Солнца с антропософским Гетеанумом и на связь идеи духовного братства с коммунистическим Интернационалом (там же. — С. 44). См. также Долгополов Л.К. Начало знакомств // Андрей Белый. Проблемы творчества. Сост. Ст. Лесневского и Ал. Михайлова. — М., 1988. — С. 84–86.

⁸⁵ “Вольфила охватывала самые различные слои интеллигенции, в ее стенах сталкивались и вступали в дискуссии различные мировоззрения, встречались самые разные люди” (Н.И. Гаген-Торн. Ук. соч. — С. 103).

⁸⁶ Иванов-Разумник об истории “скифства”: “Газета и журнал, в которых работала наша “скифская” группа, — перестали существовать, о третьем сборнике нельзя было и мечтать в виду развала типографического дела и других условий. Дорога печатного слова была закрыта — оставалось обратиться к слову живому. Так зародилась в конце 1918 года идея Вольной Философской Академии” (Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — С. 60).

“НОС” ГОГОЛЯ И РИНОЛОГИЧЕСКИЕ ФАНТАЗИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

С. В. Полякова

В прозе и поэзии Андрея Белого присутствуют многочисленные реминисценции из “Носа” Гоголя. Объясняется это не только отмеченной самим Белым зависимостью от Гоголя “в звуке, образе, цветописи и сюжетных моментах” (М., 309)^{*}, но также особой приверженностью его к ринологии, так что они, эти реминисценции, обусловлены двоякой причиной.

В “Мастерстве Гоголя” Белый, хотя и отводит специальный раздел своим примыканиям к Гоголю, ограничивается только несколькими примерами фразеологических заимствований из “Носа”. Между тем, дело не ограничивается калькированием фраз из этой новеллы, и влияние ее распространяется много шире: Белый в своих произведениях не однажды пересказывает ее сюжет, т.е. повествует об отделении носа от лица владельца и самостоятельном его существовании. Подчас сюжет повторяется в своем полном виде, подчас представлен фрагментарно и может быть воссоздан по методу Кювье лишь на основании какой-нибудь подробности, выдающей контекст, к которому она принадлежит.

Взглянем на эпизоды, где нос отделяется, реально или иллюзорно, от лица своего обладателя. Блестяще анализируя подобные сцены у Гоголя, В.В. Виноградов в своих работах “Этюды о стиле Гоголя” и “Эволюция русского натурализма” обратил внимания на относящийся сюда отрывок из “Мертвых душ”: “Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет: усы у стоящего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе”. (Гоголь, Собр. соч., т. 5, с. 130). Обратимся, однако, к Белому.

* Сочинения Белого цитируются по следующим изданиям: “Петербург” Л., 1981 (П); “Первое свидание”, Петр., 1921 (ПС); “Крещенный китаец” М., 1927 (КК); “Московский чудак”. М., 1927 (МЧ); “Серебряный голубь”. М., МСМХ (С); “На рубеже двух столетий”. М.-Л., 1930; “Ветер с Кавказа”, М., 1928 (В); “Мастерство Гоголя”, М.-Л., 1934 (М); “Москва под ударом”. М., 1927 (МУ); “Маски”. М., 1932 (Ма); “Котик Летаев”, Петр., 1922 (КЛ). Сочинения Гоголя — Собр. соч. М., 1949.

Михаил Сергеевич Соловьев, брат Владимира Соловьева, в глазах Белого — носач, обладатель примечательного носа, настоящий герой ринологической литературы. В портрете Соловьева, даваемом Белым, неоднократно поэтому упоминается его нос. В "Первом свидании" о Соловьеве говорится:

Сутуловатый, малорослый и бледноносый
(с. 20),
В дымки просовывает нос
(с. 21),
И клонит кончик носа снова
В судьбу вопроса рокового
(с. 26),

и наконец:

Потея, в вязаной рубашке,
Со столика приняв поднос,
На столике расставив пашки,
Над столиком поставив нос...
(с. 37).

Образ носача в "Первом свидании" как бы подготавливает гротескную сцену в воспоминаниях, к которой мы подходим. Белого-мальчика при первой встрече с М.С. Соловьевым поразил, как он рассказывает, его нос: "Из саночек вылезает маленький почтенный блондин лет тридцати пяти с длинным и бледным носом" ("На рубеже двух столетий", с. 354). Белый обратил внимание и на то, что, расплачиваясь с извочиком, Соловьев "нос склонил к кошельку" (с. 354). При первом своем посещении дома Соловьева автор опять фиксирует внимание на его носе: "Пошел бледным носом на стол < ... > с нестрогими голубыми глазами, чуть скошенными (нос глядит мимо, а глаз из-под блестящего золотого пенсне дружелюбно косится)..." "...Уселся: уставился носом на пепельницу" (с. 300). Сцена, которую мы имеем в виду, такова: М.С. Соловьев поражает пришедшего к нему Белого-гимназиста фокусом — на его глазах хозяин лишает себя носа: "Вот, Боря, какую я покажу штуку. И, взявшись за нос своей большой и сухой, с выдававшейся горбиною, он нос свой сломал: на всю комнату вдруг раздался хруст его переносицы; я подскочил; он шленительно улыбался и, скосив на меня голубой строгий глаз, протянул мне разжатую руку, а в ней оказались часы; ими-то щелкнул он" (с. 360).

Тяга к теме "Носа" была у Белого так велика, что он испытывал неодолимую потребность вводить ее хотя бы на периферию повествования, хотя бы только намечать. Так, в "Серебряном голубе" появился безымянный, никакой роли в сюжете не играющий и только дважды на всем протяжении романа (с. 142 и 220)

упомянутый безноски, помощник столяра Кудеярова. Он нужен Белому только для того, чтобы присягнуть в верности ринологической теме. Дальнейшая, уже сюжетно-важная разработка темы осуществится в романах “Московский чудак” и “Москва под ударом”; носителем ее будет карлик Людвиг Карлович Кавалькас, по вине Мандро зараженный сифилисом и потому лишившийся носа.

Карлик принужден ходить “с заклеечкой коленкоровой, черной на месте дыры носовой” (МЧ 70) и настоятельно требует у Мандро компенсации за утрату носа: “Но карлик твердил, показавши на место, где не было носа:

— Нос.

— Что?

— А за нос?

Перекладывал ноги и пальцем отщелкивал:

— Я повторяю: заплачено будет.

— Ну да — за услугу: а — нос?

И прибавил он жалобно:

— Носа-то — нет: не вернешь.

Фон Мандро даже весь передернулся.

— Вздор!” (МЧ 71).

Кроме помощника столяра Кудеярова и Кавалькаса, у Белого действуют и другие безноски: пассажир третьего класса, нос которого раздавлен сапогами вступивших ему на лицо военных из первого класса, и некто гуляющий по Невскому проспекту: “Кант серебряный и голубые рейтузы (корнет) и высский худой офицер перетискивались меж шинелью из первого класса через третий; глядь — под сапогами лежит голова — носом, вмятым в подошву” (Ма 86), а также некто, прогуливающийся по Невскому проспекту: “И протекало здесь и отсутствие всякого носа” (П 21).

Е общество безносых или мнимо безносых беловских персонажей ведут еще два отрывка: “Скорее откусишь язык и скорей тебе нос оторвет, как от красного перца, чем промысел этот поймешь” (Ма 18) и “Быть может, как зубы поддельные, носит поддельный он (Мандро. — СП) нос” (МУ 130–131).

В смягченном, шутовском варианте потеря носа гредстает в виде надирания его: “Мне Раиса Ивановна шепчет, что бегаёт вечерами мой Рупрехт (кукла. — СП) по замерзшим носам: надирает носы” (КЛ 201) или хватания за нос: “В.Э. (Мейерхольд — СП) подвел к куклам: пощупал их; дома уже, когда ужинали, он со смехом рассказывал, как он дощупался до бороды; борода оказалась принадлежавшей — пожарному, чуть задремавшему и с изумлением увидевшему, что за бороду дергают. — Думаю — кукла: а он-то вздремнул. Не обиделся б я, если б был В.Э.

схвачен за нос” (В 85).

Сравним с процитированными отрывками слова Прасковьи Осиповны, жены цырульника Ивана Яковлевича из “Носа” Гоголя: — “Где это ты, зверь, отрезал нос?” закричала она с гневом. — “Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся” (Гоголь. Собр. соч., т. 3, с. 43).

В связи с отторжением носа стоит и мотив продевания в нос кольца, являющегося результатом некоей операции, близкой к отрезанию носа.

Впервые о кольце в носу упоминается в романе “Котик Летаев” в форме шутливой угрозы взрослому ребенку, который “позволил себе тяжелую потупь: нарочно гремел по паркету”: “Папа его отчитал:

— Знаете: вы — молодой человек...

— Ученик ремесленной школы...

— И — ай, ай — что вы сделали!

— За такие поступки, вам, сударь мой, в нос проденут кольцо” (КЛ 88).

Маленький Котик Летаев, однако, воспринимает эту угрозу вполне серьезно: “За проступок же — всякий! — огромных размеров кольцо продевается в нос; и тут вспомнилось мне, что поступил еще хуже я: щелкнул во мрак пустых комнат; оттого-то и прибежал Дорианов: мне продеть в нос кольцо и утащить за собою” (там же).

Продевание в нос кольца упоминается и в других произведениях Белого: “...своим носиком пренебрежение оказывала; и перчатку натягивала убегая из дому — с насмешкой; а то начинала шараться, будто за ней, прощевивши кльцом своим нос, негритосом гоняется он” (Ма 220) или “Сюрприз: сервированный стол; ах, — букеты; и бедный “Борис Николаевич”, с медным кольцом в нос продетым, — сконфужен” (В 197). Сюда же относится и отрывок: “Ну, словом, “Борис Николаевич” почувствовал к прыщичку носа большой интерес: стали трогать его; появлялись намерения, в нос вдевать кольцо, протащить по Тифлису; и все от того, что в газете хвалянули; от этого брэнного факта — пошло и пошло; чорт возьми: — “Что Гекуба вам?” “Белого вы не читали, с чего принялись наряжать в кольца, в перья; я ж — не пауас: нос оставьте в покое — чихну: неприятно же будет” (В 193—4). (В обоих примерах из кавказских воспоминаний автор говорит о себе в третьем лице).

Помимо сюжета об отторжении носа от лица к гоголевской новелле восходит и персонификация носа: “Сосредоточенно побежали там лица; тротуары шептались и шаркали; растирались

калошами; плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа" (II 21).

Образцом для этого и следующих трех примеров Белому послужил "Нос": "Скоро начали говорить, будто нос коллежского ассессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту". (Эту группу заимствований отмечает сам Белый в М 304): "О, сколько же розовых, рдяных носов будет рдеть, забегая в переднюю; шаркать ногами, побрякивать, громко сморкаться и спихивать шубы в Дуяшины руки, внося за собой из мороза щекочущий запах горелого" (К К 118). "Отовсюду ныскакивал преназойливый нос. Носы протекали во множестве; нос орлиный и нос петушинный; утиный нос, курий; и так далее, далее...; нос был свернутый набок; и нос был вовсе не свернутый: зеленоватый, зеленый, бледный, белый и красный" (II 253-54). "Отовсюду снова стал понаскакивать обывательский нос: носы протекали во множестве: орлиные, петушинные, курьи, зеленоватые, сизые; и — нос с бородавкой: бессмысленный, торопливый, огромный" (II 322).

В других случаях персонификация сказывается еще нагляднее, и нос наделяется человеческими способностями — умозаключать, глядеть, говорить, вычислить, передвигаться, представлять ученые общества, обижаться, сердиться, созерцать: Кавалев умозаключает горбиною нос (МЧ 84); "Ласково глянул он на Дарьяльского: а еще верней, что на Дарьяльского глянул супротив лица поставленный нос" (С 166); "поглядывал носом дудырчатый" (МЧ 88), "курносо уставиться" (КК 41); "оглядывала черноватой ноздрю" (Ма 265); "и нам виден уже: папин нос, и на нем два очка; и он (нос. — СИ) смотрит оттуда" (КЛ 243); "нос говорил, как конец с бесконечностью, жары выдыхивая" (Ма 237); "настаивает и глазом и носом" (КК 48); "посиживал он, скрипя стулом и уронивши в сукно вычисляющий нос" (МЧ 33); "Общество антропологии и этнографии" было представлено носом Анучина (МУ 65); "нос — забавник" (КК 21); "обиженный нос" (МЧ 180); "рассерженный носик" (КК 102); "голова созерцает туло расставленным носом" (КК 6).

Эти причудливые представления — полноценно нагруженные смыслом осколки знакомого нам ринологического сюжета Гоголя, разные формы маскирования носа, по словам майора Ковалева.

Белый повторил также и мотив спасительного средства от безносья, встречающийся у Гоголя. Сравним отрывок из "Московского чудака": "... у них (у китайской княжны и ее окружения. — СИ) говорили, такое есть средство от носа; помажут — и вырастет" (МЧ 210) — с фразой из "Носа": "Говорят, что

есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос" (ук. соч. с. 54). Рассуждения о возможностях и средствах вернуть нос, утраченный по этой или иной причине, можно найти и в романе "Москва под ударом": "— Коль душа уцелела, так нос еще вырастет, может, с аршин у нее: во какой!" (МУ 84).

К гоголевскому "Носу" восходят также ринологические каламбуры и шутки Белого. Пассажи из этой новеллы: "Вот хорошо! как же мне оставаться без носа?" — сказал Ковалев. "Уж хуже не может быть, как теперь" (с. 60) и "Если разумеете под сим, что я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ..." (с. 62) — отражены во фразах Белого, говорящих о том, как тяжело лишиться носа, и обыграно выражение оставаться с носом: "Еще хуже (выше говорилось об утрате носа. — СП) перед райской дверью при носе (т.е. с носом. — СП) остаться" (МУ 84).

Эти постоянные возвращения к теме "Носа" удивительны. Носы, носы, носы густо заполняют страницы книг Белого. Вот несколько наугад взятых случаев: упоминается горбина носа Соломона Самуиловича Кавалерова (МЧ 83), отмечается, что "подпек бородавки изюмился под носом" (МЧ 24), что у немца бородавка у носа (МЧ 21), что "пыль зафетюлила в сизые, в красные, в очень большие носищи" (МЧ 18), что "лицо же напминало сжатый кулак с носом, кукишем, высунутым между пальцами" (МЧ 19), у одного персонажа "меж щечных бугров, как на карточках, — нос: диковырк! Казалось, что вычихнет" (МЧ 150), у другого нос "как у дятла" (С 44), третий "своим исковыренным носом уныривал прямо под парту" (МЧ 141). И далее: "стиль Белого носом Гоголя проткнут" (М 297), "и важно: в 1926 г. нос Мейерхольда просунулся в Гоголя: важно: такое сование носа явилось воочию: в 1926 г. Гоголя — нос живой — на нас высунут: из Мейерхольда" (М 320), "лицо — проострение берюзоватозеленого носа с оранжевой страшной ноздрей" (Ма 263). Закончим эти примеры шуткой Теклы Матвеевны Феклушиной над мадам Индианец: "вот так нос — ушла в нос!" (МУ 22).

От носов закружится голова, если взглянуть на наиболее ринологически насыщенные романы "Котик Летаев" и "Крещеный китаец". Мы опускаем примеры из них, появляющиеся в иной связи выше и ниже. Итак, в "Крещеном китайце" читаем: "... востреньким, мертвеньким, дохленьким носиком, колпачишкой и щеткою в руке — раскоряке колотится" (89); "... подчиркнул, подпрыгнул и нет его — на балаганном углу; падают лишь снежки на носик!" (89-90); "носик мой упирается в край стола" (97); "Папа водит (по конспектам. — СП) большим носом" (97); "Папа придвинул свой нос и, подпирая очки двумя пальцами, он заерзал лицом..." (107); "звездочка усядется

в локонах, усом уколется в носик: чихну" (110); "А мы папу не слушаем; и нос уткнет в книгу он" (123); "Уже мы — к носорогой портнихе; черная, она выскочит каркнуть нам: — "Ну, и атлас: ну и вкус же у вас!"; "Забодается длинным носом на маму" (127); "плаксиво расплющился носик < ... > и — новый алмазик: у самого носика" (174). Притагаенко курносый (175), городской Горлованов "с двусмысленной рожницей на носу" (177), Афанасий Васильевич Летаев "покажется из темного перехода, выдвинув ястребинный, отточенный нос" (182); "папа курносый" (там же); Афанасий Летаев "зафыркает носом на папу" (183); "над усом торчит красный нос" (202); "виден — мамочке, мне и Афросинье-кухарке: просунутый папин нос... и разговоры подымутся — с тетеи Дотей и бабушкой... — Михаил Васильевич: чудак, эгоист! — не в свои дела сует нос" (205–206); "Сонин папа окончил тут чтение, приподнимая на нас толстый нос, ущемленный пенсне" (235); "Папа мой повздыхает; и вот — убегает обратно: уткнуть нос в очки в свои листики" (244); "шла фигурка с крыльца: в переулоч; длинный нос она прятала в свой барашковый воротник, нахлобучив на лоб свой колпак из барашка: то был клоун Клеся" (248).

Такая же картина в "Крещеном китайце": "нос виснет на ключице" (19); "большой, не прямой, а широкий, гусиный разъедется нос, точно старый насмешник, поставивший руки в широкие боки — ноздрями; и вот-вот-вот он выпрыгнет, точно живая лягушка" (20); "выставив нос из-за двери" (28); "припирается носом к странице" (30); "скрипнула дверь, и оттуда просунулся нос" (32); "припирая свой нос и свои два очка к подбородку Быкаенки" (34); "ковырнет папа носом по воздуху" (34); "Заслонялась руками от носа, которым старался наш папа въехать ей в лицо меж ладонями" (77); "и папа туда, в темноту, убегал, опустив нос в меха; убегала и мама за ним, спустив нос в меха" (102); "... раскидает ладонями он, мне напомнивши жест Саваофа под куполом Храма Спасителя (нос Саваофа был взят Кошелевым с профессора Усова: нос — в три аршина!)" (131); "ковырнет носом в воздухе" (181); "взвинтил он надернутый нос как-то наискось, снизу и вверх, и ноздрил добропыхом" (205).

Носологическими пристрастиями Белого вызвано появление у него таких фамилий, как Носопанова (МУ 125), Доброносос (МЧ 179), Носатин (КЛ 193), Нос (П 59, реальное, впрочем, лицо), таких причудливых сопоставлений, как: "... вид знаменитых ученых на улице, если не тащит их слон на спине, — применение предметов, полезнейших в сфере одной, — бесполезное к сфере, ну, скажем, гулянья: такой точно вид, как, опять-таки скажем, термометра, употребленного при ковырянии носа

орудием расковырянья: термометр — сломается; нос — окровавится колким осколком стекла: ртуть — просыплется; ни — ковыряния носа, ни — температуры! А, впрочем, коль нос ковырять с осторожностью, можно, пожалуй, для этого взять и термометр” (МУ 33); “непонятность — не оттого, что непоняты автор, а оттого, что очки, т.е. специальный прибор для ношения на носу, не ведающий о назначении читатель (как читатель Ломоносова Сумароков) начинает нюхать, а не носить на носу”; Мою прозу надо носить “на носу” (Ма 10). “... чтобы читатель читал меня, став в слуховом фокусе; если он ему чужд, пусть закроет книгу; очки — для глаз, а не для носа; табак для носа, а не для глаз” (Ма 12), а также неожиданных образов типа: “профессор же носом развешивал мненья (МУ 27), “блаженствовал носом” (МУ 28), “широко носу указуя” (КК 122), “доброносо уставясь” (КК 122), “носом стеная” (Ма 308), “многоносое любопытство” (КЛ 41 и 190), “носом пропятившись” (МУ 109), “белоносая пена” (КЛ 166), а также неологизмов — носатится (КК 88), ноздрить (КК 181), метафор — “брат на нос ему сел” (Ма 135), фантастических угроз: “— Я-те кулак-то приляпаю к морде; дугой согну спину; заставлю копать носом хрен; да еще пришью к пятке нос, да еще — взбочь: впререверт, коловертом” (Ма 15). Все это сообщает причудливому стилю Белого еще большую причудливость.

К ПОЭТИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА (грамматика как предмет поэзии)

Ф. Б. Успенский

И глагольных окончаний колокол
Мне вдали указывает путь...

(О. Мандельштам)

Настоящая работа посвящена отдельным примерам “опозитивации” грамматических категорий в преимущественно поздних стихах Мандельштама. На первый взгляд, данная тема служит иллюстрацией к известным тезисам Р. Якобсона о “поэзии грамматики” и “грамматике поэзии”. Однако в работах Якобсона эта концепция носит универсальный характер; грамматический строй, по мнению Якобсона, потенциально служит основой стиха, поэтическая речь лишь особым образом маркирует грамматические формы, наделяет их “сигнификативной способностью”. Между тем, нас интересует, в данной работе, факт обгрызания Мандельштамом грамматических категорий, или, иными словами, факт превращения сугубо лингвистических закономерностей в ядро поэтического образа.

В этом аспекте примечательной оказывается вторая строфа стихотворения “Средь народного шума и спеха...” (Воронеж, февраль 1937 г.):

Я узнал, он узнал, ты узнала —
А теперь куда хочешь влечи:
В говорливые дебри вокзала,
В ожиданье у мощной реки.

Как мы видим, здесь в пределах одной строки дана парадигма спряжения глагола по трем лицам единственного числа. Инвертированный порядок парадигмы объясняется обращением к определенному адресату¹; при этом инвертированная последовательность в парадигме противопоставляет местоимение 2 лица ед. числа (адресат) — местоимениям 1 лица ед. числа и 3 лица ед. числа. Такая противопоставленность адресату обусловлена намерением свести в одном семантическом поле местоимения 1 лица ед. числа и 3 лица ед. числа, что подтверждается в

заключительной строфе стихотворения:

И к нему — в его сердцевину —
Я без пропуска в Кремль вошел,
Разорвав расстояний холстину
Головою повинной тяжел².

На значимость подобной модели для автора указывает стихотворение “Не у меня, не у тебя — у них...”, написанное незадолго до первого (декабрь, 1936 г.):

Не у меня, не у тебя — у них
Вся сила окончаний родовых:
Их воздухом поощ тростник и скважист,
И с благодарностью улитки губ людских
Потянут на себя их дышущую тяжесть.

Грамматическая тема здесь эксплицитно задана упоминанием “родовых окончаний”. Наряду с этим, в пределах строки здесь дается неполное перечисление местоимений ед. числа и употреблено местоимение 3 лица мн. числа. Помимо частных модификаций, принцип построения парадигмы в этом стихотворении является тем же, что и в предыдущем случае, — с той лишь разницей, что в оппозиции оказываются формы 1 и 2 лица ед. числа и форма 3 лица ед. числа (множественное лицо здесь существенно: оно образует противопоставление “я” — “они”)³. Сведение в дальнейшем противопоставленных элементов в рамках одной строки (“И будешь ты наследником их княжеств”) и есть предельное выражение указанной оппозиции.

Скорее всего, мы имеем дело с устойчивой формулой, возрождающейся на разных этапах поэтического текста. В этой связи исключительно показательны факты сознательного акцентирования грамматических категорий в поэзии Мандельштама.

Еще одним примером может служить стихотворение “Бежит волна...”, написанное в июле 1935 г. в Воронеже:

Бежит волна — волной волне хребет лома
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,
И янычарская пучина молодая —
Неуспянная столица волновая —
Кривеет, мечется и роет ров в песке.

Как мы видим, в рамках первой строки выстраивается парадигматическая трехпадежная конструкция, задающая ритм всему стиху. Прием, на первый взгляд, единичный и новаторский для самого Мандельштама. Правда, отметим, что схожую по самому принципу падежного противопоставления строку мы находим в более позднем стихотворении — “Обороняет сон мою донскую сонь...”:

Рабу не быть рабом, рабе не быть рабой!⁴

Но функция этой строки принципиально иная, здесь, скорее, имеет место то, что В.М. Жирмунский в статье “На путях к классицизму” называл — “эпиграмматической формулой”⁵.

Некоторую ясность в трактовку этой строки самим Мандельштамом вносят сохранившиеся дневниковые записи С.Б. Рудакова: “О <сип>”, написал 10-стишие. О море и Стамбуле. Первый стих:

Бежит волна волны волне хребет ломаю.

Я в спор: “волна волны” (что это такое?), хотя сам факт употребления одного слова троекратно в падежном изменении очень интересен <...>. О <сип> на дыбы. <...> Он ушел чинить сапоги и долго один бродил по городу, терзаем сомнениями. К вечеру сделано:

Бежит волна волной волне ломаю...

т.е. нарушена связь “волна волны”, а зависимость с изменением падежа дала смысловую связь между всеми тремя волнами. И натурально и принципиально здорово (вот где слава Хлебникову!)⁶.

Если верить записям С.Б. Рудакова и принять во внимание первый вариант строки — “волна волны волне”⁷, то такого рода конструкция окажется достаточно типичной для Мандельштама. В несколько измененном варианте мы находим ту же модель, состоящую из трех элементов:

А за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем
(“Стихи о Неизвестном солдате”, 3)

и сходную модель в усеченном виде:

Чаша чаш и отчизна отчизне —
Звездным рубчиком шитый чепец —
(“Стихи о Неизвестном солдате”, 6)

Необоримые кремлевские слова
В них оборона обороны...
(“Обороняет сон мою донскую сонь”)⁸.

Подведем итоги. В контексте стиха происходит подчеркнутая “опозтизация” грамматических категорий, что позволяет нам высказать предположение о возможном источнике данного поэтического приема. Приведенные выше модели парадоксальным образом напоминают стереотипную схему примера на склонение или спряжение из школьного учебника или грамматического пособия⁹. Такое объяснение представляется возможным,

если учитывать совершенно, как нам кажется, особый статус самого Мандельштама как языкового носителя. Мы предполагаем, что русский язык мог осмысляться Мандельштамом, в какой-то степени как “чужой язык”¹⁰, поскольку воспитавшая его среда была крайне неопределенна в языковом отношении. Прямое указание на это мы можем найти в “Шуме времени”: “В детстве я совсем не слышал жаргона, лишь потом я наслушался этой пелучей, всегда удивленной и разочарованной, вопросительной речи с резким ударением на полутонах. Речь отца и речь матери — не слиянием ли этих двух речей питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер? Речь матери — ясная и звонкая без малейшей чужестранной примески, несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, — но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное. <...> У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? — Тоже нет. Может, особый курляндский акцент? — Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и Спинозы, причудливый синтаксис талмудиста, искусственная, не всегда договоренная фраза — это было все, что угодно, но не язык, все равно — по-русски или по-немецки”¹¹.

При такой языковой ситуации, принцип отбора материала может особым образом трансформироваться в сознании поэта — некоторые особенности языка, существующие естественным образом в подсознании его носителя, могут актуализироваться в сознании человека, который имеет возможность абстрагироваться от автоматического восприятия “родного языка”. Однако очевидно, что подобная языковая ситуация не столько объясняет, сколько (прямо или косвенно) определяет общую концепцию языка в поэзии Мандельштама. Именно этой концепцией, как нам кажется, и обусловлено появление описанного нами приема. В самом деле, язык в поэзии Мандельштама мыслится как некая онтологическая данность, как стадияльно первичное явление, существующее до опыта”¹².

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться;
Я буквой был, был виноградной строчкой.
Я книгой был, которая вам снится.
(“К немецкой речи”)

Такая трактовка языка тематически сближает процитированный отрывок с программным стихотворением “Ламарк”¹³, где речь идет об обратном движении по ступеням эволюции, о возвраще-

нии к первоначальному состоянию мира:

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

С этой точки зрения обыгрывание грамматических категорий возможно понимать как возвращение к первоосновам языка, а следовательно, и первоосновам бытия. Опоэтизация грамматики, в таком случае, есть анамнезис — припоминание и обращение к первичным, простейшим структурам языка.

Не претендуя на объективность такой трактовки, мы все же решились предложить ее, как одно из возможных объяснений обозначенной выше проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср. вторую строку, построенную по типичной для Мандельштама диалогической модели. Ср. также характерное начало стихотворений: “Замолчи! Ни о чем, никогда, никому...”, “Замолчи! Я не верю уже ничему...” или “Не говори никому, // Все, что ты видел, забудь...”, “Не сравнивай. Живущий несравним...” (примечательно, что в отдельных приведенных здесь примерах адресатом является сам автор). Актуальность для Мандельштама различных способов обращения к адресату легко проиллюстрировать на примере различных вариантов стихов А. Белому. Так, первоначально адресат был обозначен местоимением 2 лица ед. числа:

Голубые глаза и горящая лобная кость
Мировая манила тебя молодящая злость.

Это подчеркивается в заключительном двустишии:

Да не спросят тебя молодые, грядущие — те —
Какого тебе там — в пустоте, в чистоте, — сироте!

В последующих четырех вариантах адресат обозначается 3 лицом ед. числа:

Ему солей трехъярусных растворы (1 вариант);

Он кажется дичился умирая (2 вариант);
Ему кавказские кричали горы (3 вариант);
Он дирижировал кавказскими горами (4 вариант).

Особым образом это подчеркивается в пятом варианте:

Откуда привезли? Кого? Который умер?
Где (именно)? Мне что-то невдомек...
Скажите, говорят, какой-то Гоголь умер?
Не Гоголь, так себе, писатель... гоголек.

.....
Тот самый, что тогда невнятицу устроил, и т.д. и т.п.

² Отметим здесь, что противопоставленность адресату имеет место и в других стихах. Ср., например, "Стихи о Неизвестном солдате" (4):

Неподкупное небо окопное
Небо крупных оптовых смертей
За тобой — от тебя — целокупное —
Я губами несусь в темноте.

³ Ср., например, противопоставление местоимений 1 лица ед. числа и 3 лица ед. числа:

Еще он помнит башмаков износ —
Моих подметок стертые величье,
А я — его: как он разногolos,
Черноволос, с Давид-горой гранича.
(“Гончарами велик остров синий...”)

⁴ Эта строка тем более интересна, т.к. она, возможно, является реминисценцией известного лозунга “Рабы — не мы. Мы — не рабы”, входившего в советские буквари.

⁵ См.: Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 138-142.

⁶ Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. — Париж, 1986. — С. 236.

⁷ Очевидно, что в этом варианте для Мандельштама актуальна именно та последовательность падежей, которая традиционна для нормативной грамматики (именительный — родительный — дательный).

⁸ Ср. аналогичную конструкцию в раннем стихотворении:

И сердце сердца устыдись...

⁹ Разумеется, в нашем рассуждении речь идет не о конкретном источнике, а об инварианте грамматического примера из школьного учебника или пособия. Ср. отдельные строки, имеющие, в этом смысле, некий общий источник:

... На всякое прикосновение отвечала “да” и “нет”.
Так ребенок отвечает:
“Я дам тебе яблоко”, или: “Я не дам тебе яблока”.
(“Нашедший подкову”)

Это было и пелось, синяя,
Много задолго до Одиссея,
До того, как еду и питье
Называли "моя" и "мое".

(“Гончарами велик остров синий...”)

¹⁰ Ср. замечания В. Топорова о понятии “своего” и “чужого” языка: Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем. — Восток — Запад. — М., 1989. — Вып. 4.

¹¹ См.: Мандельштам О. Собр. соч.: В трех томах. — 1971. — Т. 2. — С. 66–67.

¹²

Быть может, прежде губ уже родился шопот
И в бездревесности кружились листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

(“И Шуберт на воде...”)

¹³ Из более ранних стихотворений ср.:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

.....
Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись,

ПЬЕСА В. ПАСТЕРНАКА О ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В. С. Баевский

В газете ЦК партии левых эсеров "Знамя труда" в номере 193 от среды 1 мая (18 апреля) 1918 г. на с. 2 был напечатан "Драматический отрывок" В. Пастернака, помеченный римской цифрой I. Это свидетельствовало о том, что данный отрывок — не единственный. Действительно, в номере 228 той же газеты от воскресенья 16 (3) июня того же года, также на с. 2, был опубликован другой "Драматический отрывок". Этот же второй текст напечатан в "Известиях Пензенского Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов" № 121 (224) за пятницу 21 июня 1918 г. В дальнейшем автор их не перепечатывал, они воспроизведены в посмертных собраниях его стихотворений.

Оба текста написаны пятистопным ямбом без цезуры и без рифмы, с чередованием мужских и женских клаузул. Во втором тексте один стих четырехстопный. Это либо недосмотр автора, либо дефект набора. Стопы недостает в стихе, который распадается на три реплики, где счет стоп несколько затруднен, а вероятность опечатки возрастает. Ритм обоих текстов описан Дж. Бейли¹. Ударность иктов в % равна: I — 87.1; II — 72.6; III — 89.6; IV — 61.7; V — 100. Это так называемый трехвершинный ритм с выделенными первой, третьей и пятой стопами; он характерен для классической традиции. Цезура после 4-го слога сохраняется в 64,7 % стихов: она расшатана, но несколько меньше, чем у современных Пастернаку поэтов. В этом тоже отчетливо проступает ориентация на XIX в. Из материала, собранного Томашевским, Тарановским² и Бейли и охватывающего весь драматический белый стих, предшествующий и современный Пастернаку, стих Пастернака ближе всего к ритму маленьких трагедий Пушкина и переводов Дружинина из Шекспира. Ударность иктов в "Скупом рыцаре" по Тарановскому: I — 85.0; II — 74.9; III — 87.6; IV — 59.6; V — 100. Ударность иктов в "Ричарде III" Шекспира в переводе Дружинина: I — 83.5; III — 74.7; III — 87.1; IV — 58.4; V — 100.0. Отчетливо видна шекспировско-пушкинская традиция, на которую опирается Пастернак. Два "Драматических отрывка" представляют, в сущности, единую маленькую трагедию Пастернака наподобие пушкинских. Сюжет почерпнут из западноевропейской истории, глубоко разработан трагический характер, композиция фрагментарная, вершинная.

К. Барнс высказывает предположение, что отрывки задуманы были как наброски трагедии наподобие “Смерти Дантона” Г. Бюхнера, исторических драм Клейста или Суинберна³. Такую догадку невозможно исключить, но она не кажется нам вероятной. Хотя бы потому, что слишком уж различны по жанру, по стилю и по культурной традиции пьесы, перечисляемые Барнсом.

Действие сцены первой происходит в квартире Леба — комиссара Рейнской армии. Время обозначено: “между 10 и 20 мессидора (29 июня — 8 июля) 1794 г.” Первая из этих дат связана с приездом Сен-Жюста в Париж после замечательной победы при Флерюсе, вторая — с новым отъездом в армию. В действительности Сен-Жюст вернулся в Париж в ночь с 10 на 11 мессидора и, вопреки встречающимся утверждениям, более Париж не покидал.

Барнс справедливо пишет, что теперь трудно установить, какими источниками пользовался Пастернак. Это жаль, поскольку мы лишены возможности решить, какие отступления от исторической достоверности допущены вслед за материалом, использованным поэтом, а какие допущены из художественных соображений. Мы пользовались при установлении исторической базы пьесы фундаментальным трудом Тьера и обеими французскими монографиями о Сен-Жюсте⁴.

Сцена первая представляет собой большой монолог Сен-Жюста, перебиваемый несколькими репликами Генриетты. Пастернак не объясняет, кто это такая. Ей было восемнадцать лет, и она была сестра Леба. Она и Сен-Жюст полюбили друг друга, дело шло к свадьбе, но Сен-Жюст охладел, когда узнал, что его невеста нюхает табак⁵. При обсуждении доклада Ю.М. Лотман объяснил, что нюхать табак было признаком аристократизма, и Сен-Жюста оттолкнула не привычка его невесты сама по себе, а аристократизм ее поведения. В действительности, согласно источникам, в то время, к которому приурочено действие, Генриетты в Париже не было.

Герой трагедии — Сен-Жюст. Уже в начале своего первого монолога он заглядывает в будущее и утверждает, что революцию ждет суровая переоценка: “Но век пройдет, и этот теплый луч // Как уголь почернеет, и в архивах // Пытливость поднесет свечу к тому, // Что нынче нас сплит, живит и греет, // И то, что нынче ясность мудреца, // Потомству станет бредом сумасшедших”. Вместе с тем, он — человек революции, он жаждет славы (согласно доктрине Робеспьера, любовь к славе — важная добродетель республиканца). А во время революции можно стяжать славу, лишь доказывая людям снова и снова, что ты — “Дамоклов меч Творца”. Это единственное место трагедии, где Сен-Жюст оправдывает свое прозвище, данное ему историей, —

“архангел террора”.

Анализ Пастернака проникает глубоко в характер героя. Сен-Жюст удивляет Генриетту, уверяя, что она с ним всегда там, в армии, даже во время атаки, и далеко не всегда здесь, в Париже, где “тишь и сон”. Он живет только в грозе и буре. В другой обстановке его душа, а вместе с нею и любовь, дремлет, и в этом для него заключается опасность. “Там дело духа стержет дракон // Посредственности и Сен-Жюст Георгий, // А здесь дракон грознее во сто крат, // Но здесь Георгий во сто крат слабее”.

Сен-Жюст ощущает себя Святым Георгием, а этот образ располагается вблизи самой сердцевины художественного мира Пастернака. Он эксплицируется в стихотворении 1944 г. “Ожившая фреска” и в “Докторе Живаго”.

В “Ожившей фреске” со Святым Георгием отождествляет себя тоже военачальник — но совсем в другой, Великой Отечественной войне. Пламя пожаров и развалины домов напоминают ему детство, посещение монастырской часовни, фрески, изображающие чудо Св. Георгия о змие: “Он мать сжимал рукой сыновней, // И от копья архистратига ли, // На темной росписи часовни, // В такие ямы черти прыгали. // И мальчик облакался в латы, // За мать в воображеньи ратуя, // И налетал на супостата // С такой же свастики хвостатой”⁶. Развернув такую картину, объединяющую религиозную традицию, воплощенную в иконописном образе, с детскими переживаниями и впечатлениями войны, поэт приходит к строфе, которую можно назвать стиховой иконой: “А рядом в конном поединке // Сиял над змеем лик Георгия. // И на пруду цвели кувшинки, // И птиц безумствовали оргии”.

От дракона посредственности и Сен-Жюста Георгия в пьесе — к сияющему над змеем лику Георгия в “Ожившей фреске”.

Волки осаждают заметенное снегами Варыкино, Юрий Андреевич полон мыслей о безопасности Лары и Катеньки⁷. Из этих переживаний возникает стихотворение о Св. Георгии, которое пишет доктор. Так, образ Св. Георгия, возникший в связи с революцией конца XVIII в., отозвался в картине революции начала XX в. В романе Пастернака есть стихотворения, которые невозможно связать с каким-либо определенным эпизодом фабулы (например, “Земля”). Есть стихотворения, которые соответствуют определенной ситуации, описывая ее обобщенно, с уклонением от реальных подробностей или их избеганием (например, “Свидание”). “Сказка” же принадлежит к тем немногим стихотворениям, которые прямо относятся к одному определенному месту повествования. Она занимает центральное, стержневое место (тринадцатое среди двадцати пяти текстов части семнад-

цатой — “Стихотворения Юрия Живаго”), чем усиливается значение образа Св. Георгия для всего романа. Юрий Андреевич Живаго соотносится не только с Христом и Гамлетом, но и со Св. Георгием. “И увидел конный, // И приник к копыту, // Голову дракона, // Хвост и чешую”⁸.

В образе Сен-Жюста для Пастернака особенно важно самопожертвование, и это свойство личности Пастернак выделяет при обращении к Св. Георгию. Вместе с тем, самопожертвование — главное, что привлекает Пастернака в революционере и воине. Только жертвенностью и может быть оправдано, с его точки зрения, участие в страшном деле, чреватом челоукоубийством. С особой силой “комплекс Св. Георгия” возрождается в лейтенанте Шмидте; здесь нет упоминания о святом-воине, но есть параллель с Христом: “Напрасно в годы хаоса // Искать конца благого. // Одним — карать и каяться, // Другим — кончать Голгофой”⁹.

В стихотворении 1943 г. “Смерть сапера” Св. Георгий тоже не назван, но прославление самопожертвования выражено с большой силой и, через четверть века, с текстуальными сближениями между маленькой трагедией и батальным стихотворением: “Я так привык сгорать и оставлять // На людях след моих самосожжений!” (“Драматический отрывок. I”); “Жить и сгорать у всех в обычае. // Но жизнь тогда лишь обессмертишь, // Когда ей к свету и величю // Своею жертвой путь прочертишь” (“Смерть сапера”¹⁰).

Возвратимся к первому “Драматическому отрывку”. Если в начале своего монолога Сен-Жюст выражал уверенность, что в будущем революция покажется “бредом сумасшедших”, то в конце он утверждает величие революции. И одновременно говорит об опасности, которую она несет ее участникам: “Как спать, когда родится новый мир, // И дум твоих безмолвие бушует, // То говорят народы меж собой // И в голову твою, как в мяч, играют <...>” На последнем стихе уже лежит тень гильотины.

Действие второе происходит в парижской ратуше и помещено так: “Из ночной сцены с 9-го на 10-е термидора 1974 г.” Часть событий скороговоркой описана в обширной ремарке, а не представлена в драматической форме. Из-за сцены доносится грохот приготовлений к штурму ратуши. “Коффингаль прочел декрет Конвента, прибавив к объявленному вне закона и публику в ложах. Зал ратуши мгновенно пустеет”.

Это — одно из самых напряженных мгновений контрреволюционного переворота. Днем 9 термидора (27 июля) по решению Конвента были арестованы Максимилиан Робеспьер и добровольно присоединившийся к нему брат Огюстен, а также его ближайшие сторонники Сен-Жюст, Леба и Кутон. Однако к вечеру

народ их освободил. Около десяти часов вечера Коффингал в главе вооруженного отряда водворил Робеспьера в ратушу, куда постепенно к часу ночи собрались и остальные руководители якобинцев. Среди присутствующих в ратуше Пастернак называет, в согласии с источниками, еще Анрио — начальника национальной гвардии. Конвент объявил их и их защитников вне закона, после чего защитники разбежались.

Весь текст после начальной ремарки представляет собою диалог Робеспьера и Сен-Жюста. Робеспьер растерян. Это чистый рационалист, в преддверии неизбежной смерти рассудок ему изменяет, мысли разбегаются, он не в состоянии их собрать. Перед смертью он терпит полное банкротство. В противоположность ему, Сен-Жюст и в эти последние часы своей жизни полноценно мыслит и чувствует. С горечью говорит он о терроре, который сопутствовал революции: “<...> и была // История республики собраньем // Предсмертных дней”. Трагические противоречия становятся очевидны. Сен-Жюст навечно связал свое имя с мировым величием революции; навечно связал он свое имя с ее кровавым обликом. “Ты каешься?” — спрашивает его Робеспьер. Сен-Жюст отвечает: “Далек от мысли. Нет. // Но летопись республики есть повесть // Величия предсмертных дней”.

Нам представляется, что противопоставление Сен-Жюста и Робеспьера как мечтателя и фанатика¹¹ ошибочно в первой части. Пастернак создал Сен-Жюста не мечтателем, а деятелем, мыслителем с обостренным историческим сознанием. Значительно точнее следующее за указанным противопоставлением определение Сен-Жюста как человека, которому, в отличие от Робеспьера, близки неполитические стороны жизни, в том числе любовь.

Под текстом сцены второй в “Знамени труда” указано время написания: “Июнь-июль 1917”. Пастернак написал свою маленькую трагедию между Февральской и Октябрьской революцией, в разгар работы над книгой лирики “Сестра моя жизнь”. Книга стихов, посвященная любви и природе, отразила революционный напор жизни. Сам Пастернак вспоминал: « В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. <...> Это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, это чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающейся на глаза, это сказочное настроение попытался я передать в тогда написанной и по личному поводу книге лирики “Сестра моя жизнь”»¹².

Вскоре после выхода “Сестры моей жизни” в свет Брюсов

проницательно отметил революционную суггестивность ее: "У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть, без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни"¹³. О том же писала, уже в эмиграции, Цветаева: "Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех <...> Пастернак не прятался от Революции в те или иные интеллигентские подвалы"¹⁴.

Теперь можно сказать, что "Сестра моя жизнь" опосредованно выразила не только впечатления поэта от русской революции, но и его размышления об опыте революции французской. Критика 20–30-х гг. любила рассуждать о случайности пастернаковских ассоциаций — иногда с восхищением, иногда с недоумением, иногда с раздражением. Поэт с самого начала своего пути провозгласил: "И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд"¹⁵, провоцируя понимание своих стихотворений как записи потока сознания. Нам уже приходилось показывать, что в действительности стихи Пастернака лишь имитируют запись водопада субъективных ассоциаций, между тем как пристальный анализ при достаточно глубоком вхождении в мир поэта почти всегда позволяет выявить логически закономерные пути движения чувства и мысли, направляемых твердой творческой волей¹⁶. Эти пути могут быть самыми разными, определяться мифологемами и фольклорными образами, историко-литературными и историко-культурными фактами, событиями глубоко интимной или общественной жизни. Ряд тем, образов, мотивов, тропов "Сестры моей жизни" становится понятным и закономерным при учете того, что книга писалась одновременно с трагедией из истории Великой французской революции.

В "Лете" описание дождя завершается неожиданным на первый взгляд ассоциативным ходом: "Скорей со сна, чем с крыш; скорей // Забывчивый, чем робкий, — // Топтался дождик у дверей // И пахло винной пробкой. // Так пахла пыль. Так пах бурьян. // И если разобраться, // Так пахли прописи дворян // О равенстве и братстве"¹⁷. Природа воспринимается в ее свежести и первозданности. Отсюда переход: такой же свежести и первозданности полна русская революция февраля 1917 г., в которой реализовались традиции русского дворянского радикализма¹⁸. А отсюда переход к Французской революции как источнику русского дворянского радикализма, дворянской революционности — и в стихотворении Пастернака возникает лозунг Великой французской революции о равенстве и братстве.

Девушка выставила молодого человека. Мир для него по-

мерк. Какие образные ходы возникнут при этом? “Солнце, словно кровь с ножа, // Смыл — и стал необычаен. // Словно преступленья жар // Заливает черным чаем” (с. 90). Солнце, кровь, нож — от традиции футуризма. Например, у Хлебникова (“Крымское”): “О, этот ясный закат, // Своими красными красками кат”¹⁹. У Маяковского (“Облако в штанах”): “Полночь, с ножом мечась, / догнала, / зарезала, — / вон его! / Упал двенадцатый час, / как с плахи голова казненного”²⁰. У самого Пастернака несколько ранее “Сестры моей жизни” (“Я понял жизни цель, и чту...”): “Что самородком рдеет глушь // В зловонной груди красных туч, // И эти тучи — бревна хат, // И фартук мясника — закат”²¹.

Вслед за солнцем, кровью и ножом у Пастернака возник черный чай. Черное как антитеза солнцу, которое смыто, — конечно, не слишком неожиданно; однако оно весьма показательно для Пастернака в это время. В “Марбурге” (редакция “Поверх барьеров”, датированная 10 мая 1916 г.) вслед за днем, когда возлюбленная отказала, наступает ночь с черным ужасом. Маленькая трагедия Пастернака о французской революции завершается (в монологе Сен-Жюста) образом, близким к образу “Сестры моей жизни”: “Но оборот миров, Закат вселенной, черный запад смерти // Стерег ее и нас подстергал...”. Кровавый закат и черная смерть снова связывают пьесу и лирику Пастернака.

Подобных сцеплений значительное количество. В маленькой трагедии естественны слова об ожидании неизбежной смерти: “Не мы одни, нет, все прошли чрез это // Ужасное познание, и у всех // Был предпоследний день и день последний”. Однако близкие мысли неожиданны в книге любовной лирики: “Осень Изжелта сизый бисер нижется. // Ах, как и тебе, прель, мне смерть. // Как приелось жить!” (с. 136). В трагедии естественны уже приводившиеся слова Сен-Жюста: “Я так привык сгорать и оставлять // На людях след своих самосожжений!” Менее уместно, казалось бы, в книге интимной лирики обобщение: “Нашу родину буря сожгла” (56).

А вот перефразированный монолог Сен-Жюста, обнажающий драматизм революции, и утверждающий ее, и восхваляющий жертвенность: “О, бедный *Homo Sapiens!* // Существование — гнет. // Былые годы за пояс // Один такой заткнет. // Все жили в сушь и вироголодь, // В борьбе ожесточась, // И никого не трогало, // Что чудо жизни — с час. <...> Пусть жизнью связи портятся, // Пусть гордость ум вредит, // Но мы умрем со спертостью // Тех розысков в груди” (38, 40).

Приведенные факты показывают, что существенной частью маленькая трагедия инкорпорирана в “Сестре моей жизни”.

Теперь проясняется происхождение тюремно-смертельно-страдальческих ассоциаций, неожиданных в любовных стихах. В светлом, радостном стихотворении "Девочка" читаем: "Кто это — гадает, — глаза мне рюмит // Тюремный людской дремой?" (21). Судьба возлюбленной: "Провальсировать к славе, шутя, полшалок // Закусивши, как муку, и еле дыша" (65). В описании душевной ночи вторгается стих: "С постов спасались бегством стоны" (83). В стихотворении "Еще более душный рассвет" с описанием бессонницы вторгается цепь сравнений совсем из другого ряда: "Рассвет был сер, как спор в кустах, // Как говор арестантов. <...> // В запорошенной тишине, // Емакшей, как шинель <...> // Шли пыльным рынком тучи // Как рекруты, за хутор, поудру. // Врели не час, не век, // Как пленные австрийцы, // Как тихий хрип, / Как хрип: Испить, Сестрица" (84-86). В конце стихотворения, конечно, уже впечатления мировой войны, но они естественно пришлифовываются к ряду ассоциаций, связанных с маленькой трагедией: арест, раны, угроза смерти.

В "Сестре моей жизни" осуществлена установка на отстранение вечных тем любви и природы. Любовное стихотворение "Елене" вызывающе начинается: "Я и непечатным // Словом не побрезговал бы" (111). Как сильные отстраняющие приемы, в стихи вводятся аллюзии на русскую революцию, на мировую войну и, в связи с маленькой трагедией о Сен-Жюсте, — на Великую французскую революцию. Возможно, такого же происхождения некоторые бестиарные образы, как, например, следующие из "Памяти демона" и "Тоски": "Парой крыл намечал, // Где гудеть, где кончаться кошмару" (7); "Рассвет холодную ехидной // Вползает в ямы <...>" (13).

Если помнить, что одновременно с "Сестрой моей жизнью" Пастернак писал драматические сцены, легко объяснить возникновение в стихах театральных ассоциаций: "Ты так играла эту роль! // Я забывал, что сам — суфлер <...>" (34). Особенно показательно, что театральные образы обыкновенно совмещаются с гибельными. Так, в разделе "Развлеченья любимой" стихотворение "Звезды летом" начинается: "Рассказали страшное, // Дали точный адрес. // Отпирают, спрашивают, // Двигаются, как в театре" (49). В следующем стихотворении раздела, "Уроки английского", тема смерти, изображенной в театре и ставшей реальностью, развернута с большой силой: "Когда случилось петь Дездемоне, — // А жить так мало оставалось, // Не по любви, своей звезде она, — // По иве, иве разрыдалась. <...> Когда случилось петь Офелии, — // А жить так мало оставалось, // Всю сушь души взмело и свеяло, // Как в бурю стебли с сеновала" (51-52).

Наш анализ приводит к выводу, что в “Сестре моей жизни” содержатся импрессионистические образы, подсказанные и русской революцией, и французской через посредство маленькой трагедии о Сен-Жюсте. То же самое *mutatis mutandis* надо сказать о маленькой трагедии. С определенной точки зрения она — исследование, “опыт драматического изучения” судеб русской революции с помощью проекции французской истории на русскую. Сен-Жюст погиб в возрасте 27 лет, и столько же было Пастернаку, когда он изображал его гибель. И возраст, и идея жертвенности неожиданно сближают автора и его героя. Пастернак наделяет Сен-Жюста глубоким историческим мышлением. Между тем, во многом пророческой следует признать трагедию молодого драматурга; он сам проявляет недюжинную историческую пронизательность. Как было показано, в его маленькой трагедии отразилось величие и мировое значение революции, предвидение террора на фоне удивительно мирного и бескровного развития событий летом 1917 г., предсказание времен, когда революционные события подвергнутся пристрастной переоценке.

При этом Пастернак, независимо от мелких исторических несоответствий, основательно проник в людей и события конца XVIII в. Если у него Сен-Жюст живет как бы на подмостках исторической сцены и самозабвенно проповедует о будущем с таким убеждением, словно оно для него открыто во всех подробностях, то таково было самоощущение и поведение исторического Сен-Жюста. Если герой трагедии Пастернака говорит: “И то, что нынче ясность мудреца, // Потомству станет бредом сумасшедших”, то исторический Сен-Жюст говорил: “Придет когда-нибудь время, когда людей, столь же далеких от наших предрассудков, как мы от предрассудков варваров, охватит изумление перед вандализмом века <...>”²².

Две небольшие драматические сцены выразили пронизательное историческое сознание Пастернака, охватывающее события и Великой французской революции, и русской революции, зрелое понимание хода событий, их перспективы. Не случайно отсюда ведут следы к “Сестре моей жизни”, поэме “Лейтенант Шмидт”, к военной лирике и далее к роману “Доктор Живаго”²³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Bailey J. The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922 // International Journal of Slavic Linguistics & Poetics. — XVI (1973). — P. 146.

² Томашевский Б.В. О стихе. — Л.: Прибой, 1929; Тарановски К. Руски дводелни ритмови. — Београд, 1953.

³ Barnes Ch. Борис Пастернак и революция 1917 года // Boris

- Pasternak. 1890-1960. — Paris: Institut d'études slaves, 1979. — P. 324.
- ⁴ Thiers A. Histoire de la révolution française. — Paris, 1884. — Т. 2.: Fleury Ed. Saint-Just et la Terreur. — Paris, 1852; Hamel E. Histoire de Saint-Just. — Bruxelles, 1860.
- ⁵ Hamel E. Histoire ... — Т. 1. — P. 319.
- ⁶ Пастернак Б. Земной простор: Стихи. — М.: Сов. писатель, 1945. — С. 42-43.
- ⁷ Пастернак Б. Доктор Живаго: Роман. — М.: Книжная палата, 1989. — С. 330-331 (ч. 14, гл. 9).
- ⁸ Пастернак Б. Доктор Живаго... — С. 393.
- ⁹ Пастернак Б. Девятьсот пятый год. — Л.: Издательство писателей, 1932. — С. 91.
- ¹⁰ Пастернак Б. Земной простор... — С. 33.
- ¹¹ Hingley R. Pasternak. — London: Weidenfeld and Nicolson, 1983. — P. 51.
- ¹² Пастернак Б. Воздушные пути. — М.: Советский писатель, 1982. — С. 491-492.
- ¹³ Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. — 1922. — № 7. — С. 57.
- ¹⁴ Цветаева М. Световой ливень // Эпопея. — 1922. — № 3. — С. 13, 25.
- ¹⁵ Лирика. — М.: Лирика, 1913. — С. 42.
- ¹⁶ Баевский В.С. 1) Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака // Известия АН СССР, серия лит. и яз. — 1980. — № 2. 2) Прелиминарии к теме "Марсель Пруст и Борис Пастернак" // Стилистический анализ художественного текста. — Смоленск, 1988.
- ¹⁷ Пастернак Б. Сестра моя жизнь. — М.: изд-во З.И. Гржебина, 1922. — С. 117. Далее ссылки на страницы данного издания приводятся в тексте.
- ¹⁸ Минц З.Г. "Дворянский бунт" и две повести К. Случевского // Тезисы докладов "Великая французская революция и пути русского освободительного движения". — Тарту, 1989. — С. 74.
- ¹⁹ Хлебников В. Творения. — М.: Сов. писатель, 1987. — С. 48.
- ²⁰ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Художественная литература, 1955. — Т. 1. — С. 177.
- ²¹ Пастернак Б. Поверх барьеров. — М.: Центрифуга, 1917. — С. 68.
- ²² Сен-Жюст Л.А. Из речи о суде над королем // Свобода. Равенство. Братство: Великая французская революция. Документы, письма, речи, воспоминания, песни, стихи. — Л.: Детская литература, 1989. — С. 219 (пер. О. Кустовой).
- ²³ Об антитезе Сен-Жюста и Робеспьера в драматических отрывках как преддверии антитезы Антипова-Стрельникова и Юрия Живаго в романе пишет К. Барнс (Vagnes Ch. Борис Пастернак и революция 1917 года // Boris Pasternak. 1890-1960. — Paris: Institut d'études slaves, 1979. — P. 325.

О Т. П. МИЛЮТИНОЙ, ЕЕ ВОСПОМИНАНИЯХ И О ПОЭТЕ ЮРИИ ГАЛЕ

З. Г. Минц

Автор публикуемых ниже воспоминаний — Тамара Павловна Милютина — сейчас уже известна читателям (прежде всего — читателям из Эстонии) как интересный мемуарист со своей темой и своим голосом. Темы продиктованы биографией, историей; решение их, голос, интонация автора — типом духовности.

Т. П. Милютина пишет о себе:

Родилась я в Эстонии, в городе Тарту, в 1911 году.

Мой дедушка — священник Николай Бежаницкий, был убит в числе многих тартуских мирных граждан — 14 января 1919 года — отступавшими красными. Похоронен в Тарту в Успенской церкви.

Моя мать — доктор Клавдия Николаевна Бежаницкая — окончила медицинский факультет Тартуского университета. Ее курс 1911 года был первым, где женщины получили равные с мужчинами права. Была она не только знающим врачом, но еще и любящим своих больных. С 1923 по 1949 год служила врачом и заведующей Тартуского тубдиспансера. В массовую высылку мирного населения из стран Прибалтики — 25 марта 1949 года — моя мать была выслана в Омскую область вместе со взятой ею на иждивение семьей (две девочки, 8 и 16 лет, и их полуслепая тетья) ассистентки академика Н. Вавилова, получившей двадцатилетний срок.

В 19 лет я вышла замуж за Ивана Аркадьевича Лаговского — одного из руководителей Русского Студенческого Христианского Движения. Первые три года моего по-настоящему счастливого десятилетнего замужества я прожила в Париже. Доброжелателями и руководителями Движения были религиозные философы, труды которых теперь начинают печатать в Советском Союзе: о. Сергей Булгаков, Бердяев, Федотов, Вышеславцев, Зеньковский, Флоровский и др.

До 29-ти своих лет я прожила в свободном мире, где можно было думать и говорить, как хотелось, путешествовать, верить людям. Не надо было приспособляться, голосовать против советских, не доверять друг другу, молчать.

Но настал 1940-ой год, и в Эстонии начались аресты. 5-го

августа был арестован Иван Аркадьевич и, как мы узнали только после войны, расстрелян.

4-го июля 1941 года были арестованы мама и я — чудом не погибли. Всех, задержанных в начале июля, свезли в Тартускую тюрьму и 8-го июля расстреляли. Их не могли уже вывезти и не смели отпустить. Теперь печатают списки — 192 человека. Арестовавший меня следователь Данилин был прислан из Москвы для ликвидации остатков организации. Он придумал для себя возможность бегства из Тарту — сопровождение арестованной. Взял меня — я была из реальной “организации”. Так на легковой машине я была доставлена в Таллинн и осталась жива. Маму 5-го утром отпустили.

Этапированная в Сибирь, я отбыла полученные пять лет — год в знаменитой тюрьме Александровский Централ под Иркутском, остальные — в инвалидном лагере Мариинских лагерей. Там я попала в круг настоящей русской интеллигенции. Храню о них восторженную память, не помня о тяготах лагерного быта.

Вернувшись летом 1946 года в Тарту, имела передышку в два с половиной года. Жила дома, работала медрегистратором в тубдиспансере. 14 марта 1949 года снова была арестована. “Мудрейший” увидел, что люди из лагерей возвращаются живыми, и было отдано распоряжение брать вернувшихся и оформлять их на бессрочную высылку. Через полгода тюремного заключения, следствия и этапов я оказалась на Ангаре, в Богучанском районе Красноярского края на лесоповале. Через полгода удалось перебраться в районный центр. Работала на кирпичном заводе, устроенном ссыльными. Вышла замуж за полюбившего меня человека такой же судьбы, как и я: 8 лет Колымы и бессрочная ссылка. Так я стала Милютиной. Мама была в ссылке в Омской области. В 1957-ом году вся семья вернулась в Эстонию. У меня два сына — мое счастье¹.

В этой удивительной, но как бы и “типовой” для 1930–50-х годов автобиографии два ряда событий безусловно должны в первую очередь привлечь внимание историков. Это — деятельность И.А. Лаговского (первого мужа мемуаристки) и Т.П. Милютиной в РСХД (1930–1933 в Париже, 1934–1940 — в Тарту) и встречи с русской интеллигенцией на “архипелаге Гулаг”. Но и те стороны жизни и воспоминаний Милютиной, которые имеют как бы личный или “местный” (краеведческий) интерес, на самом деле прямо и широко распахивают ворота из “малой истории” в трагическую Историю века. Это, конечно, справедливо и для многих других воспоминаний такого рода, однако все, что пишет Т.М. Милютина, отличается особым глубинным чувством слитости “малой” и “большой” истории.

Публикуемые в настоящем томе воспоминания о Ю. Гале —

часть широко задуманной и пока еще не завершенной мемуарной книги.

Работа Т.П. Милютиной над воспоминаниями началась в 1960-х годах, возможно, под некоторым воздействием проходившей в Тартуском университете в мае 1962 года конференции, посвященной изучению творчества А.А. Блока. На этой конференции присутствовала приехавшая из Таллина (тогдашнего своего места жительства) Т.П. Милютина. В прочтенных докладах звучали (в то время достаточно редко упоминавшиеся в положительном контексте) хорошо известные Тамаре Павловне имена Н. Вердяева, о. Сергия Булгакова и других философов первой половины XX века — парижских учителей молодежи из РСХД. Это (как и предложение о сотрудничестве от редколлегии готовившегося в то время первого “Блоковского сборника”, который позже, в 1964 году, вышел в Тарту) было одним из первых стимулов если не к работе над воспоминаниями, то, по крайней мере, — к обдумыванию их цели и общего плана.

Известная советская переводчица Р.Я. Райт-Ковалева в конце 1960 — начале 1970-х годов собирала материалы к биографии Б. Вильде — организатора французского движения Сопротивления. Детство и юность Б. Вильде прошли в Эстонии, что и привело Р. Райт в Тарту (к доц. В. Адамсу, З.Н. Альбрехт и др.), Таллинн (к Т.П. Милютиной), а также в Ригу (к Б. Плюханову) и др. города Прибалтики. Для книги о Б. Вильде Т.П. Милютина написала воспоминания о нем, о Матери Марии (Е.Ю. Кузьминой-Караваевой) и об одном из эпизодов деятельности РСХД (организация бесплатной столовой для русских эмигрантов в Париже). Отрывки из этих воспоминаний Р. Райт ввела в журнальный вариант своей документальной повести². Расширенный вариант полученных от Т.П. Милютиной материалов вошел в отдельное издание книги³. Это были выдержки из главы “Три года в Париже” — первая опубликованная часть задуманных мемуаров.

Во время своих странствий по лагерям Т.П. Милютина познакомилась и сблизилась с заключенной-врачом В. Эльберфельд; после освобождения из лагеря В. Эльберфельд с помощью матери Тамары Павловны, К.Н. Вежаницкой, переехала на жительство в Тарту, где скончалась от туберкулеза осенью 1948 года. Старшая дочь Эльберфельд, Урсула, проходя свои “круги”, рассказала своему мужу, прозаику П. Негретову, о судьбе Т.П. Милютиной, и Негретов, работая над книгой воспоминаний о Воркутинских лагерях (в годы, когда о ее публикации в СССР нельзя было и помыслить), обратился к Милютиной с просьбой написать автобиографию. Эта автобиография (как бы развернутый план будущих воспоминаний) была включена П. Негретовым

в его богатую историческими материалами книгу "Все дороги ведут на Воркуту"⁴. Так был опубликован еще один текст, непосредственно примыкающий к задуманным мемуарам.

С конца 1980-х годов "лед тронулся": вышла в свет глава "Второе странствие"⁵, а также небольшое предисловие Т.П. Милютиной к воспоминаниям С.В. Радевича о лекторе польского языка Тартуского университета Эржи Каплинском⁶. Важная для будущей книги глава "Три года в русском Париже" принята к публикации в X выпуске "Блоковского сборника"⁷.

В 1990 году статьи о Т.П. Милютиной стали появляться в эстонской прессе⁸ (до этого ее имя упоминалось в СССР лишь в связи с воспоминаниями о Матери Марии)⁹. В газетных статьях отмечается широта жизненных впечатлений, отразившихся в биографии Т. Милютиной, а также необычайная, с точки зрения авторов, позиция мемуаристики: умение "сохранить душу свою в чистоте и незлобивости после всего, что уготовила ей судьба", высокая этичность жизненных принципов и поведения, глубочайшая интеллигентность, душевная молодость и открытость¹⁰. Как человек, знакомый с Тamarой Павловой, не могу не согласиться с впечатлением, например, журналистки Н. Маанди. Но надо сказать и о другом.

Разумеется, все, что поразило Н. Маанди в воспоминаниях Милютиной и разговорах с ней, — это ее черты глубоко индивидуальные, непосредственно явленные. И, в этом смысле, они и вправду, если не удивительны, то — в нашем сегодняшнем обществе — достаточно редки¹¹. Но — что сама Т.П. Милютина постоянно подчеркивает — все это типичные черты того мира, в котором и в традициях которого выросла Милютина. Это — традиции христианства и гуманистическое наследие русской культуры XIX — начала XX веков.

Вопрос о соотношении христианства и гуманизма новейшего времени не решается однозначно. В частности, и Н. Бердяев, и С. Булгаков, и др. участники сборника "Вехи" (1909) достаточно определенно противопоставляли христианский дух русского народа и гуманистические основы мирозозерцания русской интеллигенции XIX века. Однако Т.П. Милютина — носительница тех представлений, с позиции которых русская культура и русское искусство XIX века не отделимы от христианства.

Современный советский историк не располагает еще достаточно широкими данными для серьезного и объективного анализа деятельности РСХД. Упомянем лишь о том, что к 1920–30-м годам воззрения бывших "вехистов" на русскую культуру пережили существенную эволюцию. Для молодых же активистов РСХД, действовавших в условиях эмиграции (к их числу относились И. Лаговский и Т. Милютина), два эти великие начала

духовности изначально сливались. Для Т.П. Милютиной и по сей день одна из самых существенных задач РСХД понимается как культурное просвещение. В своих воспоминаниях она постоянно, расшифровывая аббревиатуру, останавливается на слове “студенческое” (Движение): “Слово “студенческое” в названии Движения вовсе не означает, что членами его могут быть только студенты. Смысл названия в том, что человек должен учиться всю жизнь. Поэтому в Движение вливался, кто хотел”. Задачи сохранения национальной культуры и православие Милютиной не разделяются: “Движение было образовано с тем, чтобы как-то сохранить лицо русской молодежи, оградить ее от политической экзальтации и не дать отойти от русской культуры”¹². Во главу всего ставилась православная церковь”¹³. Да и в жизни Тамары Павловны Милютиной эта слитность безусловно и символически отразилась единством поведения и судеб деда священника Николая Бежаницкого, спасшего в 1906 году от расстрела несколько человек, приговоренных к смерти царским правительством, и ее матери, врача-фтизиатра, спасавшей жизнь десяткам людей — сначала во время гитлеровской оккупации, а затем — и в послевоенные годы.

В практической деятельности Тамары Павловны Милютиной и ее друзей из РСХД вопрос о противостоянии христианства и “интеллигенции” никогда не мог встать и по той простой практической причине, что жизнь постоянно толкала их к целостному решению проблем эмиграции. Приобщению к церкви и к духу русской культуры как целям Движения соответствовали православная благотворительность, нравственное воспитание и образование как средства их достижения. Именно все это вместе было условием выживания русских “в рассеянии”. Отсюда и “влюбленность” в лагерную интеллигенцию, пронизывающая мемуары Милютиной. Беглые упоминания В.Ф. Переверзева, краткие выразительные характеристики С.Г. Спасской, М.Л. Кривинской (подруги старшей дочери В.Г. Короленко) и др. принадлежат к важным страницам той части ее мемуаров, которая публикуется ниже.

Сказанное полностью применимо и к главному сюжету публикуемых воспоминаний — к истории Юрия Галя. Как и ряд других глав из задуманной книги “Люди моей жизни”, рассказ о Ю. Гале имеет не только исторический — так больно откликающийся в нас сегодня! — интерес. Воспоминания возвращают жизнь стихотворениям Юрия Галя. Галь, умерший в 26 лет, но уже значительно раньше вырванный из жизни пленом, лагерем и смертельной болезнью, “запоем” писавший стихи, но не увидевший ни одной их строки напечатанной, — безусловно Поэт. Более того: о его лирике можно, к счастью, говорить не только

как о нереализованных возможностях одаренного юноши, но и как о чем-то воплотившемся, о том, что стало, в чудовищных условиях туберкулезного барака сталинских лагерей, творческой реальностью. (В возвращении нам таких “запечатленных” реальностей нашей культуры и состоит — вполне осознанная — цель воспоминаний Милютиной).

Конечно, о масштабах творческих возможностей Юрия Галя судить пока, по многим причинам, очень трудно. Бесполезно “вычислять”, каковы были бы повороты его так рано оборвавшегося пути, или гадать о том, кем стал бы юноша, сложились его судьба иначе: поэтом, искусствоведем (ср. указание Т.П. Милютиной на его занятия в Эрмитаже: по-видимому, в школьном кружке) или человеком какой-то иной профессии, пишущим (или писавшим в молодости) стихи. Несомненны лишь его одаренность, ориентация на мир большой русской поэзии, яркое своеобразие темы и свободное владение техникой стиха.

Общие суждения о творчестве Ю. Галя также затруднены: в настоящее время мы не располагаем ни автографами, ни даже всеми дошедшими списками его стихотворений (из писем к Т.П. Милютиной и из сборника, составленного его матерью¹⁴); ряд приводимых в публикуемых воспоминаниях стихов не датированы, списки иногда кажутся в некоторых местах дефектными и т.д. Наконец, существенным препятствием к анализу стихотворений молодого поэта является отсутствие ближайшего фона, на котором выступает или с которым сливается его творчество: лагерная поэзия не только не изучена, но пока и не собрана сколь-либо систематически. А без этого многие черты поэзии и поэтики Юрия Галя в принципе не могут быть поняты и оценены. Например (о чем не раз будет упомянуто в настоящей статье), Ю. Галь открыто ориентируется на традиции русской поэзии XIX — начала XX века. Что это? Подражательность начинающего художника, еще не нашего своего, индивидуального и нового языка, или осознанное “отступление” к традиции XIX в., от поэзии 1920–30-х годов? Черта это только Галя, определенной группы лагерных поэтов или всего лагерного искусства? Ответить на этот (и на ряд других, не менее важных вопросов) сегодня еще нет возможности. Но попытаться сказать, хотя бы в самых общих чертах, о Гале-лирике можно уже сейчас.

Стихотворения, вошедшие в воспоминания Т. Милютиной, отчетливо членятся на четыре группы, три из которых довольно надежно датированы и позволяют проследить движение поэтической мысли Юрия Галя. Тексты одной (по-видимому, ранней группы) датируются предположительно. Это:

I. Два стихотворения о Ленинграде, написанные, скорее всего, перед войной или же в Таллинне или Германии в 1941–1944

годах;

II. Стихотворения, адресованные жене Ю. Галя Ирине Борман (1943–44);

III. Стихи, созданные в инвалидном лагере Баим (I-ая половина 1946) и посвященные Т.П. Милютиной;

IV. Предсмертные лагерные стихотворения, отправлявшиеся из Баима Т. Милютиной в Тарту, в том числе — навеянные чувством к Н. Гормизе (осень — зима 1946–1947)¹⁵.

В воспоминаниях Т. Милютиной наиболее полно представлены стихотворения Ю. Галя, написанные в 1946–1947 годах в инвалидном лагере Баим (Мариинские лагеря). Тексты их восходят к рукописной книжке Ю. Галя, посвященной Т. Милютиной и вывезенной ею из лагеря при освобождении (подробнее см. с.137), а также к письмам Ю. Галя, присланным им Милютиной. Более ранние стихотворения получены Милютиной от Ю. Галя в лагере, а также от его матери (см. с. 143).

Стихотворения Юрия Галя 1946–47 годов — это отнюдь не просто “правдивое отображение” лагерной атмосферы (тем более — быта) или систематический дневник высокой “лагерной любви”. Это — подлинная лирика, и самое поразительное в ней, что “лагерной темы” здесь почти нет. Одно стихотворение об инвалидном лагере Баиме (“Я видел городок царевича Гвидона...”), изредка мелькающие разрозненные приметы окружающего мира (ср. мимолетную, слегка ироническую зарисовку “Когда иду конбазы мимо, вдоль водокачки прохожу...”) и красной нитью проходящие мечты о свободе (тоже решенные не как специфически лагерная тема) — вот все, что позволяет непосредственно связать созданное Ю. Галем с той реальностью, из которой родились его стихи. Такая как бы исключенность поэзии из лагерного мира — принципиальная позиция Галя. Она — сразу скажем — не имеет ничего общего с “бегством от действительности”, как любила определять русская критика XIX века, а за ней — и советская критика — любые не открыто тематические связи искусства и жизни. Правда, сам Юрий Галь полемически определяет свою позицию (как это нередко случается в автохарактеристиках) именно таким категоричным, но не вполне точным образом:

Быть гражданином мне нельзя,
Не быть поэтом — невозможно.

Однако на самом деле отношение лирики Галя к лагерному миру и к действительности вообще значительно сложнее. Это ярко видно из его долагерных стихов о Ленинграде.

Юрий Галь, никак не связанный (по крайней мере, в дошедших до нас произведениях) с официальной советской поэзией, а также (видимо, по тем же причинам) — с русским и со-

ветским авангардом и поставангардом, испытал очень заметное воздействие традиций акмеизма,¹⁶ особенно в его петроградско-ленинградском “изводе”. И в сонете “Мой город! Вечность! Молодость моя!...”, и в стихотворении “Пейзажи Добиньи, вам холодно под ветром...” Ленинград — и поэтическая тема, и высокий идеал — “мир искусства”, и сдержанно, но глубоко эмоциональный, ностальгический образ юности. Ленинград ощущается как “акмеистический” мир, где реальность (не только музейные собрания, архитектурные ансамбли, но и сады, парки, Нева) — это создание Творца-Художника (“лист — мастытым метром / Написанный”), а произведения искусства — алые “вещи”.

Сама по себе такая художественная ориентация ленинградского юноши 1930-х годов любопытна, но отнюдь не уникальна: акмеизм оставался еще живой традицией, несмотря на начавшуюся травлю направления¹⁷. Необычно другое — смысл, который приобретают эти стихи при чтении их в лагере Ваим.

“Мирискуснические” акмеистические стилизации 1910-х годов — шла ли речь о лирико-ироническом претворении реальности в игру и искусство (М. Кузмин) или о “неоромантическом” противоборстве красоты и героизма будничности и серости (Н. Гумилев) — выростали из почвы “милой жизни”; трагизм и эсхатологизм ранними акмеистами принципиально отвергались. Стихи Галя (даже ранее созданные, но читающиеся или переписанные в Ваиме) в плане их реального бытования — все же лагерная поэзия. Их пафос — внутреннее духовное противостояние реальности плена, лагеря, смертельной болезни. В “ленинградских” стихах реальность Ваима “отменяется” миром искусства, красоты, неоклассической гармонии.

Известные нам стихотворения 1943–44 гг. (возможно, эта группа текстов сохранилась наименее полно) посвящены, как уже говорилось, И. Борман, жене Юрия Галя. “Неоклассические” интонации сменяются лирическими и отчасти повествовательно-“дневниковыми” (что будет постепенно усиливаться). Любовь, горечь плена и болезнь появляются в лирике Галя почти одновременно, и, пожалуй, именно в эти годы “страшный мир” прямо входит в его поэзию, открыто противопоставляясь высокому в жизни. Вот, например, о рождении любви:

... Бессмертная жизнь. Для меня в этом зале
Невольню воскрес Ленинград.
Я верую чуду, что вновь мои руки
Свободны от тяжких оков (хурсив и разрядка мои. — З.М.).

Стихотворения следующей группы (февраль-октябрь 1946), в основном, навеяны встречами с Тamarой Павловной Таговской (Милутиной). В этой, наиболее многочисленной (из имеющихся в нашем распоряжении) группе стихов отчетливо видна направ-

ленность пути поэта. “Неоклассическое” спокойствие и относительная эмоциональная ровность лирики 1943–44 годов сменяются страстным лиризмом, голос звучит глубоко, порой — трагично¹⁸. Но, как бы ни менялся эмоциональный и образный строй лирики Ю. Галя, в одном он как поэт остается до конца верен себе: он и любит, и страдает, и переходит от веры к отчаянию, и болеет, и умирает не как раб, а как Поэт. Он знает, что стихи его созданы “на гноище презренных этих мест”, но само это “гноище” в поэзию Галя не допускается — ни в бытовых зарисовках, ни в образе лирического я, ни — что особенно характерно — в малейших черточках поэтического языка. И вместе с тем, стихотворения Юрия Галя 1946–47 годов — конечно же, лагерная поэзия. Их пафос, творческая сила, их родившая, — противостояние реальности лагеря, смертельной болезни.

Юрий Галь не “борется” с лагерем привычным для русской поэзии словом “гражданской лирики”: само “гражданское” для него, как видим из уже цитированного стихотворения “Здесь я укрыт и от властей...”, — синоним “лагерного” — позорного или насильственного.

Но если в стихотворениях о Ленинграде пространству лагеря противопоставит внешнее пространство свободы и красоты (композиционный “ход”, гораздо более привычный для русской лирики, рожденной тюрьмой или каторгой, — ср., например, мир детства в творчестве П. Якубовича и, вообще, народническую поэзию), то в 1946–47 годах соотношение поэтического и реального мира гораздо неожиданней. Муза Галя не выходит за ограду лагеря Баим. И именно здесь, в смертельном воздухе “рабства” и туберкулезного барака, муза его находит высочайшие ценности бытия. Ибо ценности эти — духовные:

Живу в аду, живу в бреду, у любопытных на виду
.....
Но мне воздвигнуть удалось воображаемую ось —
И от земли до самых звезд мне не закрыт свободный рост.

Творческая сила Поэта позволяет увидеть здесь, “на земле” Баима, высшие духовные ценности, подлинную реальность и отказать не только “изображать”, но и видеть **мнимые** реальности лагерной жизни.

Как уже говорилось, в стихотворениях баимского периода заметно воздействие лирики позднего Блока. Но, в отличие от стихов о Ленинграде, тут нет прямого вхождения в мир поэтических учителей. Прежде всего — Галя далек универсальный символизм блоковского образа. Точнее говоря, творчество его, глубоко религиозное, конечно, подразумевает христианское — как и “платоновско-романтическое” — “двоемие”. Оно особенно чувствуется в его интимной лирике. Однако стихотворе-

ниям Ю. Галя чужда сложная, “эзотерическая” система намеков, “загадок”, цитатных отсылок к сложно соотнесенным литературным, христианским, философским и др. источникам. Слово его прямо называет увиденное и переживаемое. В этом смысле оно ориентировано на Блока именно 1910-х годов и — сквозь эту поэтическую призму увиденную — пушкинскую (в широком смысле слова) традицию лирики XIX века.

Но “блоковское” влияние все же ощутимо. Как прямое (расчитанное на читательское опознание) обращение к поэзии Блока оно проявляется в “закавыченной” цитате (“Как и жить, и плакать без тебя”), в многочисленных интонационных и тематических реминисценциях (“... отголосок / Незапамятных сердцу времен” и др.). В прямой связи с блоковской традицией — сакрализация любви и образа лирической героини в ее соотнесенности с лирическим “я” (“Прости мне дерзкое вторженье // В твою заветную страну”, “Все вижу в светлом ореоле // Твою главу, твои крыла”). Очевидна родственность Блоку и образу Родины. Но наиболее глубокое родство открывается в самых широких и порой трудно определимых областях: в эмоциональном настрое (открытость и сила чувства, всплывки трагического мироощущения), в соединении “дневниковости” “Стихов о Прекрасной Даме” и лирической “исповедательности” позднего Блока, в тематических пристрастиях и т.д. Одновременно, как уже говорилось, стихотворениям Галя, первоначально более связанным с поэзией XX века (несмотря на всегдашнюю приверженность его к классическому стиху), теперь открывается лирика прошлого века. Стих, композиция, поэтический синтаксис и лексика (“... потому, что я тебя люблю”, “моей любви, моей печали”, “твои, любовь, я узнаю приметы” и т.д., и т.п.) укоренены в традициях “пушкинской школы”.

Смысловым и эмоциональным центром лирики Юрия Галя 1946–47 гг., безусловно, является глубокое религиозное чувство. По-видимому, религиозность была постоянной (или давней) чертой Галя-человека. Но для его творчества (как можно судить по имеющимся в нашем распоряжении текстам) она становится особенно важной именно в годы Баима (думаю — в значительной мере под впечатлением духовного облика Тамары Павловны Лаговской и встреч и разговоров с ней). Бог в стихах Галя — мера истины и добра. Потому и стихи свои он понимает как

... Заговор с Богом
За лучший, за равный с другими удел.

Стихотворения Галя, отражающие его религиозный настрой, также — на фоне магистральных путей русской лирики — выявляют и связь с традицией, и самобытность поэта. Они не связаны с какими-либо четкими религиозно-философскими концепциями

и соответствующей поэтической мифологией (как это свойственно, например, Вл. Соловьеву и младосимволистам); чужды Галю и исторические концепции, проблематика единства религиозных и русских национальных начал (славянофилы, Ф. Тютчев, “неославянофильство” Вяч. Иванова и т.д.). Чувство Бога неотделимо от “дневниковости” и психологизма стихотворений Юрия Галя. И выражается оно не в поэтических медитациях или в насыщении текста историко-религиозными образами, цитатами, аллюзиями или символами. Религиозное чувство здесь — это неизменное и живое ощущение Богоприсутствия и Богопокорности. Иов на гноище и русский интеллигент, лирический “я” поэзии Галя в зародыше гасит в себе богоборческие настроения. настроения эти сразу же трансформируются в исповедальное признание собственных несовершенств — несовершенства веры и воли (“Нет, мы не те, не те, не те!..”).

Вера определяет новый поэтический настрой всей лирики — религиозное примирение с жизнью (“Когда фортуна отвернется, приблизится далекий Бог...”). И хотя лирика Галя не чужда порой, как уже говорилось, и горестных сомнений и жалоб, важнейший водораздел между ним и Блоком как “учителем” проходит именно здесь. Мир Баима, полностью отвергаемый как социальная организация, как бытовая повседневность, принимается как блаженная участь нищего:

... Глубь такая распадется, что отнятых стыдишься крох.
И, кажется, свободней дышишь, когда подумаешь, что ты
Освобожден и от излишеств, и от излишней суеты¹⁹.

Богоприятие окрашивает и картины Сибири, в который опознается Родина — высокая любовь:

... С самого начала дух польни
Обнял, одурманил, полонил.
Родина, безвестная доньяне —
Раньше я не так тебя любил
(“Звезды молоком меня поили...”)

Оно вводит в мир авторского “я” и ранее отсутствовавшую примиренно звучащую тему “других”, “людей” (“Я не один в моей беде, здесь люди те же, что везде”).

Но особенно заметны богоприятие, богопокорность в любовной лирике Ю. Галя 1946–47 годов. “Цикл” стихотворений, посвященных Т.П. Лаговской (Милютинной), начинается с написанного 7.II.1946 года “А сегодня мне сон приснился...” (с. 125). Это — яркий всплеск эмоций, объединенных чувствами радости и зимней природы, зарождающейся любви и ощущения “воскресших сил”.

В дальнейшем, однако, “сюжет” этой группы стихотворе-

ний развивается по двум линиям. Поэт “бунтует” против неразделенности своего чувства (“Ты виновата в том, что я тебя люблю...”, “В тебе одной такая благодать...”, “Не мои обиды, а изъяны...” и др.; ср. особенно стихи лета 1946 года и позднейшие, послышавшиеся Ю. Галем Т.М. Лаговской в Тарту). Но рядом с этими настроениями и порой побеждая их, в лирике Галя растут другие — принятие и этой судьбы, радость и такого — неразделенного (еще не разделяемого?) чувства (“Ведь совсем неважно — быть любимым // Или нелюбимым — лишь бы быть”, “А я теперь с бессонницей дружу...”, “От сна очнется на мгновенье...” и др.). Одновременно углубляется и образ “ты”: литературная, в духе традиции раннего Влока, сакрализация женского персонажа (“Все вижу в светлом ореоле / Твою главу, твои крыла”) сменяется психологически тонким портретом “сестры во Христе”; любовь и вера сливаются.

Последний этап творчества Юрия Галя — стихотворения 2-й половины 1946–1947 годов. Это — стихи умирающего. Не только темой становятся мысли о неизбежной смерти. Жизнь во все сужающемся круге впечатлений и самонаблюдений, одиночество, болезнь побеждают поэзию: образно-эмоциональный мир лирики Галя становится уже, настроения и мотивы нередко повторяются: “дневниковость” в стихах уже не сочетается с построением “воображаемой оси” от Байма к звездам... Эмоциональный всплеск в лирике 1947 года отразил чувство Галя к медсестре Н. Гормизе (с. 141–143), но и в этих стихах в антитезе “любовь и смерть” теперь побеждает смерть (“Все вздор, какое там люблю, / Когда костлявыми руками я воздух с жадностью ловлю”). И лишь в самых последних предсмертных стихах голос Ю. Галя порой обретает прежнюю силу (“Ты, только Ты, как неотступны мысли...”). 8 ноября 1948 года Ю. Галь умер.

Стихи Ю. Галя — не только трагический дневник, память черных лет нашей истории. Как я пыталась показать, в них есть и большее.

В определенных ситуациях искусство неотрывно от реальности. Это ситуации, когда есть не только жизненно важная потребность резкого изменения действительности, но и исторические условия, создающие возможность этого. Тогда “искусство совести” обращается к миру, лежащему вне литературы, и с наибольшей силой чаще всего выражается в прозе (предельно — в очерке).

Но есть крайние, экстремальные ситуации, когда надежда на изменение мира гаснет и остается надежда только на сохранение своей “живой души”. Тогда литература отбрасывает все внешнее, не дающее больше почвы ни для каких надежд, и обращается к миру духовному. Здесь точкой опоры становится

лирика, причем в таких ситуациях не писатель выбирает язык, а язык как бы диктуется писателю. В условиях лагеря эти два направления отразились в очерковой прозе В. Шаламова и в той жежде противопоставить действительности лирику, которая звучит в юношеских, порой еще недостаточно самостоятельных стихах Юрия Галя.

Эту вторую тенденцию остро почувствовал Б. Слуцкий ("Когда русская проза ушла в лагерь..."). Но сам Слуцкий был человеком и поэтом другого мира. В первые годы после смерти Сталина его питало не безграничное отчаяние, а отчаянная надежда, и поэтому его стих был нарочито прозаичен. Стихия прозы широко разлита и в "лагерной" поэзии А. Галича, трагические песни которого сюжетны, "эпичны", исполнены языковых характеристик — "чужих слов".

Ситуация безнадежности рождала другие пути. Еще не собран, не оценен и не обдуман вопрос о лагерном фольклоре урков (особенно — о роли в нем импровизированных рассказов на основе когда-то прочитанных или кем-то пересказанных книг). Здесь бросается в глаза полное отрицание окружающего, принявшее формы вульгаризированного романтизма. Насколько можно судить, в фольклоре этом господствовало тяготение к "красивой поэзии"²⁰, типологически частично родственное творчеству молодого Горького.

Однако на литературной карте сталинских лагерей было еще одно царство: оно не искало правды в борьбе с лагерным миром, но и не изображало противопоставленный ему мир как мир "красивой" романтической лжи. Это была поэзия души, поднимающая глаза к небу. Юношеская, еще не успевшая созреть поэзия Юрия Галя отмечена именно таким противостоянием. Даже если не говорить об искренности — неизменном спутнике подлинно поэтического мироощущения, — в стихотворениях Галя, прочно укорененных в русской поэтической традиции, есть и неповторимо свое. Это — с подлинной силой выраженное в его лучших произведениях переживание любви как веры и слияние этих, нередко противопоставляющихся, начал. Жажда любви у Галя — не поиск счастья: ситуация безнадежности задана заранее (оторванностью от дома — в стихах, посвященных жене; безответностью чувства в "милютинском цикле" или пониманием необратимости смерти в лирике 1947 года). Это — порыв к приобщению — жизни, Богу, "другому человеку". И здесь голос Галя достигает такой подлинности и силы, которая заставляет забыть о тех или иных поэтических "незрелостях" или о его порой слишком большой зависимости от традиции. По сути дела, весь арсенал поэтических средств устремлен к единственной цели — заставить читающего поверить поэту: войти в его

мир, прорваться сквозь все препоны, разделяющие людей в пространстве и во времени. Иногда говорят, что истинный вопль отчаяния заставляет забывать о “художественных недостатках” произведения. Надо было бы сказать иначе: истинный вопль отчаяния в определенных ситуациях и есть вершина искусства.

Литература создает своего читателя, и читатель лагерной поэзии не может оценивать ее теми мерками, какими оценивается искусство, создаваемое в неэкстремальных условиях. Н.Г. Чернышевский, сидя в крепости, писал, что он не знает, как оценит его творчество “эстетический читатель”: он с ним “давно не виделся”. Эти слова можно было бы отнести за счет поэтической нечуткости их автора или понять как продолжение начатой “на воле” борьбы с “самоценным искусством”. Но слова: “Когда в глазах такие трагедии, думать ли о собачьей комедии нашей литературы”, — принадлежит Пушкину, а презрительное: “Остальное — литература”, столь часто повторяемое А. Блоком, — “эстету” Полю Верлену.

Стихотворения Юрия Галя (как и других лагерных поэтов) должны быть со всей тщательностью собраны и возвращены жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из частного собрания Т.П. Милютиной.

² Райт Р. Человек из Музея человека. — Звезда. — 1976. — № 6. — С. 24–29.

³ Райт Р. То же. — М.: СП. 1982. — С. 91–110.

⁴ Негретов П. Все дороги ведут на Воркуту. — Нью-Йорк, 1985. — С. 150–168 (гл. X. Тамара Павловна Милютина). Перепеч.: Милютина Т. Автобиография. — Вестник РСХД. — Париж, 1988. — № 152. — С. 182–192.

⁵ Милютина Тамара. Второе странствие. — Таллинн, 1990. — № 1. — С. 116–123.

⁶ Miljutina Tamara. Üks valge laik Tartu Ülikooli lähim nevikust. — Edasi. — 1989. — 28. nov. (Nr. 272). Перепеч. на русск. яз.: Радуга. — 1990. — № 4. — С. 75–76.

⁷ В печати.

⁸ См.: Маанди Н. От Парижа до Гулага. — Сог. Эстония. — 1990. — 18 февраля (там же опубликован еще небольшой отрывок из воспоминания Т.П. Милютиной — “Сибирская добрая фея”); Милютина Т. Рассказ о жизни (в записи Кузнецова Андрея). — “Мастерская” (газ.) Таллинн. — 1990. — Февраль-апрель.

⁹ Ссылку на еще не опубликованные в то время записи Т. Милютиной о Е.Ю. Кузьминой-Караваевой см.: Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л.: СП., 1975. — С. 507. См. также: Сытова А.С. Неизвестные портреты поэтессы Е.Ю. Кузьминой-Караваевой // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. — Л.:

Наука, 1980. — С. 322 (сноска 17).

¹⁰ См.: Маанди Н. Ук. соч.

¹¹ По-видимому, Н. Маанди осознанно подчеркивает полную несовместимость взглядов и поступков людей “из мира Тамары Павловны” и “сегодняшнего человека”, создавая образ “наивного интервьюера”, не понимающего “логики” и “пользы” этического поведения. Ср.: “Муж Тамары Павловны мог спастись: когда за ним пришли (в 1940 году. — З.М.), его дома не было — семья находилась на даче под Валга. Возвратившись с дачи и узнав, что за ним приходили, Иван Аркадьевич Лаговский сам пришел в НКВД. Зачем?”

— Хм?! (Вот тут я впервые услышала от Тамары Павловны это “хм”, имеющее сотни оттенков. В данном случае оно выражало беспредельное изумление).

Как вы не понимаете — мы же честные люди. И если за нами приходили... <...> К тому же он был религиозным человеком и не пытался уклоняться от испытаний. И потом так делали тогда и другие” (Маанди Н. Ук. соч.)

¹² Рассказывая о своей трехлетней жизни “не в раздираемом политической разногласиями эмигрантском Париже, а в Париже замечательном” — Париже культуры, мемуаристка поясняет, что в ее “студенчество” она “очень много бывала на выставках, на лекциях, на концертах”. Это же и в “семь счастливых лет” в Эстонии: “Каждое лето был съезд Движения, зимой продолжалась работа: кружки молодежные, воскресные школы, семинары...”

¹³ Милюткина Т. Рассказ о жизни. — “Мастерская”. — Таллинн. — 1990. — № 2, февраль. — С. 6.

¹⁴ В настоящее время в частном собрании Т.П. Милюткиной хранится 360 стихотворений и одна поэма Юрия Галя — впечатляющее доказательство его творческой активности в 1942–47 годах. По сохраняющимся в этом же собрании подсчетам матери Галя, число написанных им за последние пять лет жизни стихотворений несколько больше:

1942 г. — 5 стихотворений
1943 г. — 63 стихотворения
1944 г. — 117 стихотворений
1945 г. — 36 стихотворений
1946 г. — 85 стихотворений
1946–47 гг. — 56 стихотворений

Итого: 362 стихотворения

Большинство не вошедших в воспоминания Т.П. Милюткиной стихотворений Галя в настоящее время готовятся к публикации, однако в предлагаемой статье они еще не могли быть использованы.

¹⁵ По некоторым данным можно предположить, что общий корпус всего написанного Ю. Галем дает примерно ту же картину движения его лирики.

¹⁶ Ср. свидетельство Т.П. Милюткиной о прекрасном знании Галем стихов О. Мандельштама (с. 124).

¹⁷ Ср. особенно: Волков А. Поэзия русского империализма. — М., 1935.

¹⁸ Прибегнув к весьма условной типологической параллели, можно сказать, что Галь проходит путь “ускоренного развития”, повторяющий общий смысл эволюции А. Ахматовой, Г. Иванова и ряда др. акмеистов, доживших до “страшного мира” 1930–40-х годов — движение к традициям символизма, к трагической лирике, хранящей память о поздней поэзии Ал. Блока.

¹⁹ Ср. свидетельство о жизненной позиции Галя: “Ни на что не жаловался, даже на ужасающие условия туберкулезного барака” (с. 124).

²⁰ Ср. в одной из таких песен:

Вот окончится срок приговора,
Я с лесами, полями прощусь
И на поезде, в мягком вагоне,
Я к тебе, дорогая, примчусь.

В. Высоцкий — поэт “больной совести”, лирик, изнутри описывавший “лагерную ситуацию”, однако реально не переживший ее, — мог изображать выход на волю трагически (“Растопи ты мне баньку по-черному...”), но в фольклоре урков этот момент рисуется, как правило, в блеске дешевой красоты.

ЮРИЙ ГАЛЬ
(Из воспоминаний.)
ЛЮДИ МОЕЙ ЖИЗНИ. СЫНОВЬЯМ)

Сорок пятый год. Пережита была радость окончания войны и разочарование от того, что это не принесло никаких перемен для заключенных. Последний год моего пятилетнего срока. Труднейшие первые годы — Александровский централ и Тайшет — постепенно забывались. Я была в Кемеровской области, в инвалидном лагере Мариинских лагерей — Баиме. В конце 44-го года перестала быть сиротой — мы с мамой¹ нашли друг друга, началась переписка, книги, посылки... Я увлеченно работала медсестрой в лагерной больнице, восхищалась людьми — у большинства испытания начались в 37–38 годах, у некоторых же с 25-го года и — даже — со ссылок в царское время. Много было и послевоенных жертв.

В одно осеннее утро Сергей Иванович² вбежал в дежурку больницы и сказал: “Тамара, я привел к вам мальчика, который во время немецкой оккупации бывал в вашем доме!” Сбежав по лестнице, я увидела очень тоненького, бледного юношу в длинном темном пальто.

У Юры в Ленинграде была мама, где-то в ссылке отец, имевший уже другую семью. Юра с нежностью говорил о неизвестной ему сестре. Туберкулезом он болел давно и имел полное право быть освобожденным от мобилизации, но не воспользовался этим. Под Пушкином его отряд, состоящий из таких же юнцов, как и он, — попал в плен.

Немцы переместили пленных в Эстонию, предоставив им некоторую свободу. Должны были отмечаться в комендатуре. Юра, как туберкулезный, был послан на лечение в тартуский санаторий. Жадно читавший, искал возможности получать книги. Кто-то из больных ему сказал, что книги он свободно получит у доктора Вежаницкой и будет еще и накормлен.

“Ну, как мама, очень ли ей плохо?” — тревожно спрашивала я. Юра, пожав плечами, сказал, что дом всегда был полон молодежью и что он уходил накормленный, с книгой для чтения и тяжестью в кармане — туда был положен сверток с едой. Подлечившийся к окрепший, был возвращен в Таллинн, стал как-то работать.

Юра, как губка впитавший в себя драгоценное Ленинграда, прекрасно знавший архитектуру и живопись (занятия в Эрмитаже), писавший стихи — в Таллинне перезнакомился с поэта-

ми, стал мужем очень своеобразной, умной, пишущей стихи — Ирины Константиновны Борман³ — ИрБор, как она тогда под-писывалась. Но когда немцы стали отступать, понимая, что его русские немедленно арестуют, — он уехал в Германию, очень скоро ужаснулся своему поступку, спрятался, дождался прихода русских. Его хотели расстрелять сразу же, но произошла какая-то благословенная заминка. Его подержали в тюрьме, дали десять лет и отправили этапом в Сибирь, в инвалидный лагерь Маринских лагерей, куда соединяли туберкулезников, — в Ваим.

Я не могла дождаться конца рабочего дня, чтобы рассказать своим друзьям об этом чуде — двадцатичетырехлетнем ленинградце, который, попав в плен, оказался в Эстонии, бывал в нашем доме, знает мою маму, а в Таллинне — моих знакомых. Но мой восторженный рассказ произвел совершенно обратное действие. Человек, побывавший в немецком плену, не погибший, а живший какое-то время интересной и полной жизнью, — был для них неприемлем. Огорчена я была очень. Рассказывала, как умею, начитан, какой искренний, наконец — какой больной и слабый! Ничего не помогало. А я ведь назначила на следующий день встречу в бараке. Не могла же я сказать Юре, что им гнушаются! Положилась на его очарование, задержалась на работе, а когда с опозданием вошла в барак — Юра и Соня Спасская⁴ сидели на краешке нижних нар и наперебой, наизусть читали стихи Мандельштама, а Мария Леопольдовна⁵ ласково на них смотрела.

У Юры была переписка с женой и с матерью — Серафимой Александровной Пискаревой. Обе присылали ему посылки. От работы он был освобожден по болезни. Был в самом тесном общении с Марией Леопольдовной и Соней Спасской — он был для них достойным собеседником — я только слушала. У Сергея Ивановича безотказно получал чтение. Ни на что не жаловался — даже на ужасающие условия туберкулезного барака. Постепенно снова начал писать стихи.

Вот о нашем Ваиме:

Я видел городок царевича Гвидона.
Его назвали — лагерная зона.
Как остров на море. Кругом снега,
В лазурном небе тонут берега.
Или обитель иноков в лесу,
И я подвижничество там несю.
Иль крепость древнерусская! И надо
Сдержат многострадальную осаду?
Ужели я хотел сюда попасть,
Чтоб Бога потерять и в рабство впасть?!

29.I.1946

И о себе в Баиме:

Когда иду конбазы мимо, вдоль водокачки прохожу —
Я знаю неопровержимо, что я свое еще скажу!
А чуть стемнеет, засыпаю, без сил, усталый от всего —
И безысходно понимаю, как его мало, своего...

4.II.46

7-го февраля Юра вызвал меня из больницы и передал листочек с написанным стихотворением. Сказал, что к нему начинает возвращаться жизнь, что он на снегу написал стихи, успел сбегать в барак — не затоптали — и вот записал и принес мне.

А сегодня мне сон приснился.
Вышел — места себе не найду.
Лишь холодной водой умылся
На от солнца искрящемся льду.
Это бродит вино молодое,
До сих пор, с незапамятных лет,
Это небо опять голубое,
Это воздух весенний и свет.
Каждый день что-нибудь да приносит:
Чаще сон, а сегодня не сон...
Птичья бестолочь, как отголосок
Незапамятных сердцу времен.

7.II.46

Стихотворение я дала прочесть нашей сестре-хозяйке Ксении Васильевне (биолог, член первой студенческой коммуны). Та сказала: “Это ведь объяснение в любви”. — “Ну что вы, — возмутилась я. — К кому бы! Просто он возвращается к жизни”.

Воскресшие силы явились залогом,
Что я не оставлен в великой беде.
Не тайная связь — это заговор с Богом
За лучший, за равный с другими удел.

22.II.46

*

Свет мягкий, тихий — это сверху.
Далёко слышны голоса.
Мир на душе — и это сверху.
Нам отворились небеса.
Так на причастьи. Это сверху.
Так зарождается любовь.
Молочный свет. И это сверху.
Господня милость вновь и вновь.

15.II.46

*

Звезды молоком меня поили,
Горьким хлебом черная земля,
А мечты, как овцы, уходили
На ночь в Елисейские поля.
С самого начала дух польни
Обнял, одурманил, полонил.
Родина, безвестная донья —
Раньше я не так тебя любил.

22.II.46

Софья Львовна Дейч — сестра 15-го барака — была самой правоверной и нестигаемой. Горячо спорила. Сергей Иванович называл ее Орлеанская Дева — и всячески по-доброму поддразнивал. Однажды в споре с Юрой она произнесла слово гражданственность и привела известные строки Некрасова: “Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан”. Юра, сидевший нахмуренно, поднял на нее глаза и стал говорить только что возникшие в его мыслях стихи:

Здесь я укрыт и от властей
И от завистливого взора,
И от гражданского позора —
Быть гражданином наших дней.
Моя свободная стезя
И здесь все так же непреложна.
Быть гражданином мне нельзя.
Не быть поэтом — невозможно.

Юра очень любил свою жену, гордился ею и имел основание: Ирина была человеком особенным, вот уж ничего не было в ней от трафарета! Всегда все свое, неожиданное и оригинальное.

Познакомился он с Ириной Борман в Таллинне весной 43-го года на праздновании рождения в семье общих знакомых. На следующий день они были вдвоем на концерте в зале “Эстония”.

Вечер без лжи. Ничего не солгали
Ни улыбка, ни голос, ни взгляд!
Бессмертная жизнь. Для меня в этом зале
Невольно воскрес Ленинград.
Я верую чуду, что вновь мои руки
Свободны от тяжких оков.
Но больше не буду. Утихните, звуки
Еще не рожденных стихов.

2.III.43

*

Ключики от сердца и от двери
И великий ритуал жены ---
Лишь по безотчетному доверью
Сразу же мне были вручены.

Без меня квартира пустовала.
Я ее собою наполнял.
Ты меня как должное встречала.
Ты входила — я тебя встречал.

*

Такая Ты — дана таксму мне!
И это не в бреду и не во сне.
За что мне столько! Или это в долг?
Чтоб разум креп, чтоб голос не умолк?
Такую я Тебя не заслужил.
Но неужели пожалею сил?
Я даже не слышал, что есть такие:
Такие здешние и вместе с тем святые.

31.X.43

И уже в разлуке, в Германии:

Я никого не разлюбил.
Тебя ли разлюблю, Ирина?
И нежностью наполовину
Тебя ли я ожесточил?
Когда я возвращусь домой,
Подругой будет не другая.
Одна на свете есть такая —
И это Ты. И я с Тобой!
Но попаду ли я домой...

20.IX.44

*

Попеняй меня. Болею и не делом занят.
Ты теперь еще милее — и жена и няня.
Ты теперь еще нужней — без тебя застыну.
Ты теперь еще нежней — как к родному сыну.
Подойди же, попеняй, попеняй построже.
Мне поможет воркотня — нежность не поможет.

27.XII.44

*

Теряет лепестки жасмин. Сад в белых лепестках.
От романтических годин есть что-то в этих днях.
В твоих руках жасмина гроздь. Сегодня мы грустны.
Мы не одни, сегодня гость, он грустен, как и мы.
На старенькой скамье сидит, в руке сжимая трость.
О дружбе юных говорит наш старомодный гость.
Не дружат так, как дружит он, не любят так, как мы —
Наш гость — он музам посвящен и мы посвящены.
Непосвященным не понять, как дивно наизусть
Стихи старинные читать в жасминовую грусть.

Не говоря уже о том, но что нам до того —
Как дивно нам любить вдвоем друг друга и его.

(Гость у Ирины Борман и Юры — Юрий Павлович Иваск — поэт и литературовед. Стихотворение написано в Байме 4.XII.1945 года. — Относится к лету 1943 года).

29 марта 1946 года Юре исполнялось 25 лет. Мне очень хотелось его порадовать, празднично отметить день его рождения.

Заранее, через вольных, был куплен кофе. В совершенно пустых сибирских магазинах лежали эти зеленые, никому не известные и дорого стоящие зерна. Голодное население покупало их, клало в кастрюлю, заливало водой, солило и бесконечно варило. “Чертовы бобы, — возмущенно говорили люди, — ни вкуса, ни мягкости!”

Кофе варили очень весело в землянке дезинфектора Левушки Жмиевского. Это был молодой польский коммунист, тоже писавший стихи и друживший с Юрой. Про Левушку говорили, что, находясь — как дезинфектор — постоянно в бане среди голых людей, он совершенно потерял представление о разнице между одетостью и раздетостью, не видел, что человек гол! Я в этом, увы, убедилась сама. Однажды наша секция барака мылась, и мы с Марией Леопольдовной стояли в очереди за второй (давали только две!) шайкой воды. Вдали, среди пара, возник вошедший в баню Левушка. Оглядываясь и ища что-то, он увидел наши лица. Я предусмотрительно спряталась за спину Марии Леопольдовны, а та закрылась, как щитом, присланным из дому огромным тазом. Левушка, работая локтями, радостно пробирался к нам. Он очень любил и чтил Марию Леопольдовну и — сияя — обратился к ней с речью по поводу того, что очередную книгу прочел, но со многим не согласен. Мария Леопольдовна спокойно сказала, что обсуждение этого правильнее было бы отложить до более благоприятной обстановки. Тут Левушка очнулся, покраснел, закрыл лицо руками, стал пятиться от нас, толкая рассерженных женщин. Вечером приходил в барак просить прощенья.

Ранним утром 29-го марта, до работы, я вошла в темный коридор туберкулезного барака. Попросила какого-то паренька вызвать Юру Галю. Он открыл одну из дверей и выкрикнул имя. Гул, стоящий в накуренном до синевы и загроможденном двухэтажными нарами помещении, на секунду стих — и ко мне вышел Юра. Он, как и все остальные, был одет, как на улице, — в бараке было холодно. “Юра, — сказала я, — я пришла тебя поздравить”. “Спасибо, — ответил он, — меня уже успеи поздравить начальник”. И он снял шапку со своей только что наголо обритой головы! Вот бедняга! За зиму у него уже хорошо отросли волосы.

Празднование рождения состоялось в Левушкиной землянке. Жил он в ней с другим дезинфектором, который деликатно ушел. Пройти в жилое помещение надо было через склад дезинфицирующих средств и — после ошеломляющего запаха — воздух в заднем помещении казался чистым. Соня Спаская была в больнице, а Мария Леопольдовна сильно простужена. Накануне она сопровождала в Маргоспиталь больных на консультацию и страшно замерзла. Софье Львовне и мне, бросившимся ее раздевать, растирать и поить горячим чаем, она сказала, что никогда бы не поверила, что можно так страстно мечтать о лагерном бараке! Тяжело кашлявшая, она послала меня сказать Юре словами газетного объявления об обмене квартир: “Меняю одну в 60 на две по тридцать”. “Никаких по тридцать, — вскричали Юра и Левушка, накрывавшие праздничный стол, — одну в шестьдесят!” Пришлось закутать Марию Леопольдовну и вести сквозь метель. Юра выложил на стол всю полученную посылку, благоухало кофе, заглушая хлорамин.

Главными гостями были Мария Леопольдовна и Валериян Федорович Переверзев ⁶. Я впервые слышала его голос и умную речь. Обычно же только видела его одинокую фигуру, шагающую по лагерю в любую погоду. В 1900-проклятые годы он был обвинен не то в идеализме, не то в формализме в литературоведении. Появился даже термин “переверзевщина”, и было немало жертв.

Мария Леопольдовна и Юра были для Переверзева достойными собеседниками, а Левушка и я получали удовольствие, слушая их.

Потом Юра читал свои стихи. Мы пропустили отбой и шли в наши бараки, скрытые метелью, держа друг друга под руку, смеясь и разговаривая, как будто это был вовсе не лагерь.

Дважды Юра выступал на лагерных концертах. Наша компания в полном составе была в зале.

В первый раз это было просто превосходно. Среди других номеров была разыграна сценка, написанная Юрой. В ней было два действующих лица, не менявших своей наружности и игравших самих себя. Юра — новичок, попавший в лагерь, — и блатарь в картузе и начищенных сапогах. Оба лежали на полу, и проснувшийся Юра жалобно говорил, что у него разбились очки. “Эка беда, — утешал его блатарь, — пройдешь комиссовку и — порядок!” — “Как это комиссовку?” — “А это так: сидят этикие вольняшечки-врачи и говорят тебе: “Имя, фамилия — дышите. Статья, срок — не дышите. Повернитесь спиной, спускайте штаны”. Посмотрят на твою... и пропишут — труд слепого!” Смеху было много. Комиссовки действительно проходили подобным образом — по съеденности ягодичных

мышц определялась степень инвалидности.

Второй раз был просто ужасен.

Чтение Юрой своих стихов было после какой-то смешной сценки. Слушатели ожидали если не веселое, то, во всяком случае, любовное. К началу первого стихотворения еще прислушивались, но конец его уже потонул в гуле разговоров, смеха, возгласов и окриков.

Мой город! Вечность! Молодость моя!
Гранит Невы. Холодный шпиль Трезини.
Какая ширь, какая четкость линий,
Все в серебре! И где его края?
Бессонная воздушная струя
Прошелестит в развенчанной вершине.
Решетку Фельтена покрыл мохнатый иней,
Под снегом полукруглая скамья.
От Летнего до самого Сената
Иди, иди, целебный воздух пей.
Усталая душа опять богата —
Не будет ни раздумий, ни скорбей.
Останется багровый свет заката
И ляг к реке спадающих цепей.

Зал шумел. Все было непонятно и ненужно. А Юра, совершенно потерявшийся Юра, продолжал:

Пейзажи Добиньи — вам холодно под ветром,
Вам надо бы музей, ценителей, почет.
А этот налетит — и лист — маститым мэтром
Написанный — еще зеленым рвет.
Опять порыв, опять порыв неотразимый.
Он беспощаден, вестник снежных орд.
А там томительные северные зимы —
И вы превращены в посредственный офорт.

Мы протолкались к Юре. Он был совершенно раздавлен и все повторял, что никогда больше, никогда не будет свои стихи читать. И не читал.

Здоровье Юры разрушалось на наших глазах, но вернувшись к жизни его поэтическая душа нуждалась в увлеченности тут же, рядом. И он выдумал меня. Никого более подходящего не было: я, считавшаяся молодой, и то была тридцати четырех лет! А остальные... Я пыталась разочаровать его, сблизить, но это его огорчало. Уже в то время голос его начинал хрипеть — процесс переходил на горло. Мы все понимали его обреченность. Я перестала протестовать и была просто осыпана стихами.

Живу в аду, живу в бреде, у любопытных на виду.
Звено к звену, звено к звену, в метафизическом глену.

За цепью цепь, за цепью цепь больших и маленьких судеб.
И как тут сохранить лицо, когда вокруг тебя кольцо?

Но мне воздвигнуть удалось воображаемую ось —
И от земли до самых звезд мне не закрыт свободный рост.
Я не один в моей беде — здесь люди те же, что везде.
И среди них одна — тиха, чужда соблазна и греха.

*

Ты виновата в том, что я тебя люблю,
А мне любить нельзя и я любовью слабну,
Из дома вон бегу, когда гуляю, зябну,
Среди людей скучаю и дремлю.
И нежности моей к тебе не превозмогу,
И нежности моей нет выхода прямого —
И нерожденным умирает слово.
Ты виновата в том, что мне нельзя помочь.

В апреле одно стихотворение следовало за другим.

Любовь съедает, как недуг.
Жизнь вся дана, как обещанье.
А самый совершенный звук
Запечатлен в твоём молчанье.

6.IV.46

*

В тебе одной такая благодать,
Загадочность и холод в каждом слове.
А может быть, тут нечего гадать —
Мне одному твоё бесстрашие внове.
И тайный смысл в твоих словах ловлю,
И то, что не найду его, я знаю.
Но потому, что я тебя люблю,
Напрасных поисков не оставляю.

6.IV.46

*

Мы воздушные замки строим, а фантазия так слаба!
Все равно не придумать лучше, чем придумает нам судьба.
А воздушные поцелуи — непосильный для сердца груз.
Без того спеленали тело столько тайных и явных уз.
Точно карточный домик вижу — стены шаткие — это я.
Как же надо теперь дышать мне, чтоб не рухнула жизнь моя?

9.IV.46

Беседовали мы обычно втроем: Соня Спасская, Юра и я.
Соня была интереснейшим собеседником — умным и горячим.
А Юре хотелось тишины и вдумчивости — и родилась неспра-

ведливейшая эпитафия, которую, к счастью, Соня никогда не слышала:

Старая дузня из Козьмы Пруtkова
Губит вдохновеенье, убивает слово.
Подожди, Тамара, поздно или рано —
От дузни старой я тебя достану.

Май в Сибири — волшебный, совершенно безоблачный, с рвущимися из земли силами жизни. Юра облюбовал разрушенное крылечко прачечной (вход был с другого конца). Вокруг уже пробивалась трава, протоптанные дороги были шагах в десяти — для лагеря это уже уединение. Назвал эти гнилые бревнышки “у Ариши”, хотя прачками в Байме были вовсе не “Ариши”, а мужчины-китайцы.

Я приходила к “Арише” после конца работы. Освещенный заходящим солнцем Юра сразу начинал рассказывать мне обо всем, о чем ему думалось в течение дня, прерывая это стихами.

За все минувшие года моей любви, моей печали —
Должно быть, новая звезда уже сияет в моей дали.

1 мая 46

*

Для всех ты в незаметной роли,
А мне ты ангелом была.
Все вижу в светлом ореоле
Твою главу, твои крыла.
Когда мое вдруг поле зренья
Пересекаешь ты, легка —
Люблю следить издадека
Твое летящее движенье.

2.I.46

*

Жизнь протекает в малом круге,
Да и тот, гляди, сойдет на нет.
И неосновательны потуги
По себе оставить некий след.
Лишь одна единая награда —
Знать, что жизнь по-своему прожил,
Что и вновь, когда бы было надо,
Ты бы все ошибки повторил.

7.V.46

*

Когда фортуна отвернется, приблизится далекий Бог.

И глубь такая распахнется, что отнятых стыдишься крох.
И, кажется, свободней дышишь, когда подумаешь, что ты
Освобожден и от излишеств, и от излишней суеты.

9.V.46

*

Предустановленной черты
Моя любовь не нарушала,
Но электрическое "Ты"
Само по жилам пробежало.

12.V.46

*

Девочка, мир светлый ей в удел!
Огонек без чада и нагарда.
Девочка есть и в тебе, Тамара,
Только я ее не разглядел.
Я ее сыщу и раздобуду
И тебе ее не усутплю.
С нею скарб дорожный разделю,
С нею сам светлей и чище буду.

14.V.46

*

Не мои обиды, а изъязны
Твоего и моего нутра
Говорят, что нежность — гость незванный,
Что любить друг друга не пора.
Не секрет, что чувству дать свободу
Безрассудно — может подрасти.
Твоему спокойствию в угоду
Должен я сказать ему — прости.
Но признайся, разве во сто крат
Не было б чудесней и уместней
Произвольное прозвание "брат"
Заменить заслуженным "ровесник"!
Самая минутная подруга —
Нам сейчас остаться друг без друга
Все равно что потерять себя.
"Как и жить и плакать без тебя".

14-16.V.46

*

Ведь совсем неважно — быть любимым
Или нелюбимым — лишь бы быть.
Все, что я считал неповторимым,
Хоть в какой-то мере повторить.

Счастье меня рано утомило.
Слава Богу, отдых был мне дан.
Вновь любви и дуновение мило,
Вновь теряю разум не по дням.
Только знак привязанности скрытой
Не куплю ценою жизни всей —
Явится рожденье Афродиты
Тайной силою своих вещей.

19.V.46

*

А я теперь с бессонницей дружу.
Твоя, любовь, я узнаю приметы,
Твоя, любовь, уроки я твержу
И заговариваюсь сам с собой до света.
Великодушно не кляню клопов,
Ликую, бодрствую в постели —
Внимая зову твоему, любовь,
И отзыву в моем бессонном теле.

22.V.46

*

Прости мне дерзкое вторжение
В твою заветную страну.
Как я ни дик — на разрушение
Твоих святых не посягну.
И, отступая в беспорядке
До опрокинутых границ,
Теряю из моей тетрадки
В твоей земле пять-шесть страниц.
Какая их постигнет участь?
Какой они оставят след?
Но за себя стыдись и мучась,
Я не стыжусь за этот бред.

31.V.46

*

Как ключевой воды напиться,
Иду увидеться с тобой.
Вовеки в сердце не затмится
Мой ежедневный водопад.
Ты даже взглядом не подаришь
И бровью ты не поведешь,
Но будто в колокол ударишь
И бросишь в сладостную дрожь.

1.VI.46

*

Любить — равняется тиранить, и ревновать, и не щадить,
Но можно ли большее рвануть, чем спасением любить?

1. VI. 46

*

Ты моей сестрою быть хотела,
Я сопротивлялся до поры —
Разве так любятся на тело,
На руки своей родной сестры?
А теперь я столь благоговек
Пред тобой. Ты столь на высоте,
Что тебя и попросить не смею
Быть моей сестрою во Христе.

1. VI. 46

В начале июня с Юрой стало твориться что-то странное. Чувствовалась какая-то душевная мука. Он ждал свидания с матерью, которая должна была поехать в командировку. Она была бухгалтер-ревизор какого-то предприятия, имевшего филиалы в Сибири. Собиралась сделать отклонение от своего маршрута и повидать сына. Разрешения на свидание у нее не было.

Благодаря цензуре, все наши “вдохи” и “выдохи” были известны начальству. Третий отдел — он, кажется, при всех правительствах — третий — стал вызывать Юру, настаивая, чтобы он стал осведомителем, и грозя не дать свидания с матерью. Юра скрывал от всех свою беду, так как каждый раз подписывал бумагу, что за разглашение получит дополнительный срок. Наконец не выдержал и признался Соне Спасской. Та взяла его крепко за плечи и сказала властно и спокойно: “Вы выпрямитесь, перестанете бояться, будете вот так прямо смотреть в глаза и скажете, что никогда никакими осведомителем не станете, чего бы вам это ни стоило”.

Юра так и сделал, и от него отстали. Мне рассказывали, что после свидания с матерью Юра — весь светящийся — вошел в наш барак, подошел к сидевшей за столом Соне Спасской и, к удивлению старушек, крепко и нежно ее поцеловал. С тех пор они стали не только собеседниками, но и друзьями.

У меня шел последний месяц перед освобождением: четвертого июля кончился мой пятилетний срок. Правда, я ушла только 16-го — задержанная на две недели.

Июньские стихи полны раздумий:

Нет, мы не те, не те, не те —
Таковыми ли мы были прежде!
А всё взываем вверх к мечте
Навстречу подлинной надежде.
А всё доверчиво вторим

Чуть слышному благому звуку,
Пред избавлением своим
Прощая миру нашу муку.
О, как безропотно душа —
Живет и любит и страдает,
В своей темнице хороша
И знает Бога и не знает.

2. VI.46

*

Молюсь и верю, как умею, но никого так не люблю,
Как легкую мою Психею — простую душевную мою,
Когда, чужда земной тревоги, она летит невесть куда,
С живым свидетельством о Боге не расставаясь никогда.

2. VI.46

*

А я боялся, как напасти, возникновенья этой страсти.
И не моя вина, поверь, что кончилась борьба теперь.
Я мог бороться с злым началом — в тебе блеск не того огня.
Твое сиянье означало свет новой эры для меня.

6. VI.46

[О СЕБЕ]

От сна очнется на мгновенье,
С улыбкой вспомнит, что влюблен,
И вновь, хранимый Провиденьем,
В глубокий погрузится сон.

*

Не пророк в своей отчизне, уничтожен, умерщвлен —
По какой-то новой жизни все еще томится он.

*

Это мне стеречь пустое небо
С гноища презренных этих мест,
Без надежд и без хулы на небо
Крест неся, как добровольный крест.

19. VI.46

РАЗЛУКА

Пойми, я сам еще не знаю,
Что я с тобой навек теряю
Какая не пустая связь
Меж нами вот — сбормалась,
Какой магический магнит
Уже нас вместе не пронзит.

Всё впереди. Вся боль разлуки,
Вся пустота моих ночей,
Пустые дни, пустые руки,
И тень твоя среди теней.
Подходит неизбежный день —
Мне остается только тень.

20.VI.46

*

У любви своя археология. Торс ее как воссоздам? Вопрос?
Перебитые так грубо ноги я, два крыла, и кисти рук, и нос!
Линии ее пытливо щупаю и какой ни назову ее —
Строгой, робкой, хрупкой, дерзкой, глупою — как воображение
мос.

Жалостливая, бесчеловечная, беззащитна и чиста, горда,
И обезображенная — вечная. И слепая — видит свет всегда.

23.VI.46

*

Любить, так на высоких нотах,
Так гибель каркая себе,
Не соблазняясь на длиннотах,
Ничем не жертвуя судьбе.
Без сожаленья, без заботы,
Любить, так очертя главу —
Пускай жизнь после сводит счеты
И мир предстанет наяву.

28.VI.46

*

Не скоро потухает разум,
Не скоро истлевает прах.
И задохнулся я не сразу —
Но люди выдумали страх...

В июле Юра был занят перепиской стихов в крошечную книжечку. Почерк у него был бисерный, на страничку помещалось стихотворение. Книжечку я должна была вывезти из лагеря.

Кончив срок, я жила две недели за зоной, в деревне, продолжая работать в больнице. Каждый вечер после работы Юра провожал меня до вахты.

13-ым июля помечены три горестных стихотворения:

Круг родных и близких ўже, ўже,
Не поправить и не изменить.
Разве я просил, чтоб было хуже,
Путеводную теряя нить?
Старость наша — тоже сиротинство.

Никому нет дела до сирот.
Это метит Бог своих любимцев
И дорожный посох подает.
От людей не скрять мое уродство.
Слеп один Господь на вышине:
Сиротянство, горькое сиротство
Только лишь и разглядел во мне.

*

В ней различаю я черты
Той заповедной простоты,
Какая и была и есть
Для всех в аду благая весть.
При ней я вижу наяву,
Зачем я здесь в аду живу.
Все то, чего другой народ
Еще не скоро разберет.

*

Мелькают дни или стоят —
Все тот же ад, все тот же смрад.
И если эта жизнь течет,
Как знать — назад или вперед?
Встречаемся мы или нет,
Ее щадит мой черный бред.
И слово трудное “люблю”
Из уст ее на тороплю.

В день моего окончательного ухода — 16 июля 1946 года — Юра меня не провожал. Потом, из письма, я узнала, что он лежал в траве у “Аришиного” крыльца. В письме было три стихотворения, помеченных 16–17 июля.

Далёко от жилья, в березвяке,

Под голубым шатром, когда всего так много,

В траве, теряя сам себя и Бога — отдался весь земле в одном броске.

*

Над Сибирью раскатились грозы.
За грозой радуги встают.
Слезы и мучительные грезы
Дольше всех в душе моей живут.
Бед моих давно не замечаю,
Не хочу и думать про беду.
Только в небе молнии считаю
И раската грома страстно жду.
Дождь так дождь. На солнце засверкала
Радуга, дуга, моя душа.

Вышла из груди и в небе встала —
Тело раскололось не дыша.
Вот и всё. Захочется заплакать
И не соберешь ни сил, ни слез.
Гнет Господень, тучи, лужи, слякоть
И смятение живучих грез.

*

Прощанье наше было не прощаньем
И не прощаньем в вечность перейдет,
А самым сокровенным обещаьем
Великих незаслуженных щедрот.

Я жила уже в Тарту, в умном и уютном маминном доме. От Юры приходили письма со стихами. Письма были тоскливыми, все больше и больше в них чувствовалась болезнь.

Земная бедная любовь, или моя зубная боль,
Иль бремя косной немоты, или паренье — ты и ты...
И звезды августа твои, и маки алые — твои,
Воренье рифм и тишины, мой бессонницы и сны,
Мое пространство и простор, непостоянство и раздор,
Все тяготение мое, недоумение мое...

2. VIII.46

*

Ты путеводная звезда.
Ты проводник в сухой пустыне.
Всегда? О, если бы всегда!
Не ты — твоё благое имя.
Оно звучит, звенит, зовет
И рвется на высоких нотах.
Не ты, не ласточки полет,
А устремление полета.
Какая распростерлась даль,
Какие распростерлись годы —
Такие вместятся едва ль
Под нашим дольным небосводом.

4. VIII.46

Юра был недоволен моими ответами, считал их редкими и равнодушными.

Так железо гремит на крыше,
Так на ветре скрипят флюгера,
Так любовь в моем сердце дышит —
Тень сегодня,
Ангел вчера.
Та любовь, от какой лихорадит,
От какой не дождешься добра,

От какой не обещана радость —
Тень сегодня,
Ангел вчера.
Та любовь, что в разбитом сердце
Вьет гнездо себе. Та любовь,
Что должна разрешиться смертью
И со смертью
Начаться вновь.

17.VIII.46

*

Я вижу вечности глаза пустые,
Когда моя любовь летит к твоей
Через поля космической России
И возвращается, не встретясь с ней.
И в жизни, когда письма отправляю,
Всё кажется — они придут назад
С лиловыми чернилами по краю —
Для почты неизвестен адресат.

20.VIII.46

Сентябрьские стихи были еще более горестными. В ответ на мои внушения и нравоучения Юра прислал мне стихотворение, написанное им жене:

*

Таква Ты — такому мне дана.
Такую я зову Тебя — жена.
Но есть другая... как ее назвать?
Какую требуется доказать?
Пусть женихами Ты окружена,
Ты Пенелопа дома и одна.
Но есть другая... Где ее искать?
Какую требуется доказать?
Ей только бы сводить меня с ума —
Ни ласкового слова, ни письма...
Жива ль она? И чем она жива?
И знятны ль для нее мои слова?
Наверняка одно сказать могу —
Она живет в моем больном мозгу.
Когда мой ум вернется вновь ко мне,
И я вернусь к Тебе, к моей жене.

6.IX.46

*

Два сердца живут в одном мире,
Но бьются они не впопад:
Счастливое — в райской квартире,
Разбитое — свергнуто в ад.

Счастливого — дышит на воле,
Разбитое — ноет во мгле.
Два сердца, две разные доли,
Но путь их один на земле.
И вот, кто найдет объясненье?
Порою в сердцах зазвучат:
В разбитом — свободное пенье,
В счастливом — тоска и разлад.

12 сентября 1946 года исполнилось два года Юриного заключения. Впереди — 8 лет! Подумать даже страшно!

Одна зима, как ночь одна, а после — новая весна...
Расколется на речке лед, Христос Воскресе — весть придет.
Немного молодой травы, немного золотой листвы.
И снова снег засыплет нас — и так по кругу восемь раз!
12.X.46

*

Что стих рождается из звезд, беспомощности и стыда —
Об этом поздно узнаешь, но не забудешь никогда.
Что “боль” рифмуется с “любовь”, что лишний пот со лба — судьба!
Об этом поздно узнаешь всей мукой своего горба.
Еще поздней узнаешь ты, когда уж не вернуть назад,
Что эти звезды, горб, любовь — прекрасней всех земных наград.
X. 1946

*

Тюрьма моя мне не тюрьма,
Я знаю — не сойду с ума,
Какая б ни сгустилась тьма,
Не испугает смерть сама.
Но если долго нет письма...

Здоровье Юры катастрофически ухудшалось, он попал в туберкулезный стационар, и тут в его жизни появилась Надя Гормизе! Милая Надя — да будет она благословенна — сестра туберкулезного стационара.

Об этом последнем времени его жизни говорят стихи, присылавшиеся в письмах. Их много. Я приведу только относящиеся к Наде.

Твоя рука в моей руке. Ни слова у тебя, ни слога...
Но на едином языке мы в нашем сердце славим Бога.
Люблю я бедственный обряд — присесть к постели взять за руку
И чувствовать, что ту же муку твои уста в себе таят.

*

Больное сердце жить устало.
Стучит в груди: пора, пора!
А жизнь: стыдись, ты прожил мало,
Вот новый дар тебе — сестра.
И я безумный и холодный
Потворствую — и чудо... Вновь
Мне точит сердце червь голодный —
Скупая, поздняя любовь.
Как ласку новую приемлю
Сестры бесхитростную речь.
И странно: я ль в сырую землю
Еще вчера готов был лечь?
Да, что бы там ни лепетало
Мне сердце бедное мое —
Еще ни разу не бывало,
Чтоб жизнь не взяла бы свое.

*

Игра далёко завела, она игрой и не была.
Я удивляться только мог — и первый шаг уж был далек.
Не знаю я, чем ты взяла,
Как угол мой ты обжила,
Как в плоть мою вошла и в кровь,
(Я не сказал — любовь)...

*

Когда тебе изменят силы — измены прочие не в счет.
А мужество — сознайся милой, что жизнь ведь вспять не потечет.
— “Люблю, что встанет между нами?” Всё вздор, какое там люблю,
Когда костлявыми руками я воздух с жадностью ловлю.

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ

“Кроме любви твоей и смерти
Не вижу в жизни я путей.
Тень смерти налегла на сердце,
Не жить мне без любви твоей,
Без ласк твоих, без поцелуя,
Без слова терпкого “люблю” —
До вечера не доживу я,
О хлебе я тебя молю”.
Ты отвечала без смущенья:
“Тебе нужна любовь — возьми!
Меня смешит твое мученье.
Люби, как любят меж людьми”.

Надя освобождалась 1-го сентября 1947 года. Этим числом

датировано стихотворенье, посвященное ей:

НАДЕЖДЕ

Ты — женщина. Ты грела и светила
Все это лето с солнцем наравне.
Ты уезжаешь. Никакая сила
Уже не возвратит тебя ко мне.
И я пишу, как будто издали.
Глаза сухи. Я плакать был бы рад.
Последние слова, последний взгляд —
И снова одиночество без срока.
Ты — женщина. Всё в имени твоём:
Моя тоска, надежда, безнадежность,
Пропавший дар, невыстроенный дом,
Мечтательность и скованная нежность.

*

Не узаконенная злоба — за око око, кровь за кровь.
Не бредни о любви до гроба. И все ж пред гробом есть любовь.
И там же, где болел и чах ты, томим бессмысленной судьбой,
Был час один у самой вахты, который все затмил собой.

*

Господи, Твой промысел чудесен!
Я люблю. Любовь Тобой дана.
Господи, Тебе не надо песен —
Жизнь моя и так Тебе видна.
Только бы в таком же вот доверьи,
Как перед Тобою бормочу,
Подойти и к заповедной двери —
Больше ничего я не хочу.

Юра умер 8 ноября 1947 года.

Сергей Иванович добился разрешения похоронить Юру одетым и в гробу (в столярке сделали). Сам его одевал и укладывал. Прислал, через вольных, две телеграммы — матери и мне.

* * *

8 ноября 1967 года, в двадцатилетие Юриной кончины, его мать — Серафима Александровна Пискарева — собрала у себя знавших и любивших Юру. Я получила в подарок четвертый экземпляр перепечатанных ею Юриных стихотворений. Туда вошли и баймские стихи из книжечки, которую я вывезла из лагеря, и стихи из писем. Когда, прощаясь, Юра дарил эту книжечку, — он взял с меня слово, что я никому ее не отдам. Книжечка

начиналась посвящением:

Не вместе родились, не вместе мы росли
И будем не вместе, моя Сибирячка!
И все же ты будешь моею землячкой
По новому небу и новой земли.

Мы прожили в вечности вписанный май!
Вот память о нем. Как пройдет половодье,
Ты в тусклом сиянии и в трудном бесплодии
Веселое сердце мое угадай.

Если бы я сдержала слово — баймских стихов бы не было: и драгоценная книжечка, и ни с чем не сравнимые Юрины письма пропали 14 марта 1949, когда был долгий и беспощадный обыск, окончившийся моим вторым арестом.

Нарушила я слово почти сразу по приезде из лагеря, послав книжечку Ирине Константиновне Борман, от которой получила недоумевающее письмо: почему я не прислаю стихи — не может быть, что я ничего не привезла. Книжечка скоро вернулась. Умная Ирина правильно все поняла: каждый в лагерях спасался от отчаяния как мог, укрываясь в спасительные наваждения. Ирина знала, что образ ее никогда не тускнел для Юры, и что лучшее, что написано им, — навеяно и посвящено ей.

Если пишу — то о звездах,
Для слов любви всегда другая,
Ты остаешься на задах,
Как будто ты не дорогая.
Какое дело мне до звезд
И до другой? И, все же, дело!
А наш союз так свят и прост —
Что нет ни рифмы, ни предела.

*

Ветер ласковый, солнце ласковое,
На окраине пустеет трамвай.
Острова расписаны золотыми красками,
Рыбаки у свай.
Из города вырвался как — неведомо,
В счастливую первобытность впал.
Мне от прошлого заповеданный
Прибрежный вал.
Помню, все казалось, и ты явишься
В этом парке — неповторимо простой.
И донные ты мне этой минутой нравишься
Непережитой...

И последнее, предсмертное...

Ты, только Ты — как неотступны мысли,

Все рвусь к Тебе — хладая и скорбя.
Пусть мы разлуки нашей не исчислим —
Все рвусь к Тебе — хладая и скорбя...
Ты, снова Ты теперь уже навеки,
Цари в уединении моем,
Да так, чтоб горечь слёз ожгла мне веки
Своим всеочищающим огнем.
Летят часы, ничто не содрогнется
В ничем ненарушимой тишине.
Пусть это никогда не доведется —
Все кажется, что Ты войдешь ко мне.

* * *

Стихи умершего в лагерях двадцатипятилетнего Юрия Владимировича Галя (1921–1947) — совершенно правдивы. Это жизнь его души в безжалостных условиях середины XX века.

Несколько стихотворений помещены в альманахи ⁷, издававшиеся в середине пятидесятых годов за границей, но ни одно не было напечатано на Родине.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Доктор **Клавдия Николаевна Бежаницкая (1889–1979)**. Родилась в Эстонии. Дочь священника. Окончила медицинский факультет Тартуского университета (первый выпуск полноправных женщин-врачей, 1911 г.). В 1923 году начала в Тарту противотуберкулезную работу и была в течение 26-ти лет заведующей тубдиспансера до 25 марта 1949 года, когда была выслана в Сибирь. Всего проработала врачом 48 лет.

² **Сергей Иванович Абрамов (1901–1955)**. Окончил Плехановский институт. Работник торгпредства в Лондоне и Берлине. Арестован в Москве 16.XI.1938 г. Год избиений в Лефортово. За упорный отказ клеветать на других и на себя — 15 лет лагерей и 5 лет ссылки. Покончил с собой 16 января 1955 года (в ссылке, Красноярский край, село Межово).

³ **Ирина Константиновна Борман (1901–1985)**. Поэт. Входила в Таллинский Цех поэтов, дружила с Игорем Северяниным, Юрием Иваском, жила интересами литературы и искусства, вокруг было много друзей. В житейском плане — инструктор по физиотерапии и массажу в Таллиннской республиканской больнице. О ней: статьи А. Левина и Ю. Шумакова ("Радуга", 1989, № 5).

⁴ **Софья Гитманова Спасская (1901–1962)**. "Софья Гитмановна Каплун — студентка скульптурного факультета Академии художеств, член Вольной философской ассоциации, устроительница лекций в 1920–21 годах. Жена поэта С.Д. Спасского" ("Наше наследие", 1988,

№ 6 — из комментария к запискам Павла Лукницкого). Арестована в 1938 году. Получила 8 лет по статье 58-8 (террор) — обвинилась в попытке взорвать памятник Урицкому. (Такого памятника в Ленинграде не было, кроме того, Урицкий — ее дядя).

Скульптор. В лагере, в 1942 году, категорически отказалась лепить бюст Сталина. В 1949 году вторично арестована и сослана в Красноярский край.

⁵ **Мария Леопольдовна Кривинская (1887—1969)**. Родилась в Полтаве. Подруга старшей дочери В.Г. Короленко — Софьи Владимировны. Последовательница идей писателя и участница его начинаний. 1907 — медсестрой на холеру, 1911 — на голод в Самарскую губернию. 1914—16 — в лазарете, устроенном в Полтаве. Весь 1915 — столовая для детей, чьи отцы были мобилизованы на фронт. 1916 — в комитете помощи еврейскому населению. 1917 — в Смольном, в финансовом отделе. 1918 — секретарь общества “Культура и Свобода”. С 1919 до 1924 — член правления “Лиги спасения детей” (председатель — В.Г. Короленко). В 1924 — арест за принадлежность к партии меньшевиков и высылка на три года в Марийскую область. В 1937 г. — арест, получила 5 лет, фактически была в лагерях 9 лет. В 1946 г. освобождена по ходатайству С.В. Короленко и возвращена в Полтаву. Помогала С.В. в революционной работе. С 1954 по 1957 ухаживала за тяжело больной С.В. и после ее смерти продолжала приводить в порядок архив, издала две книжки Софьи Владимировны: “Десять лет в провинции”, 1966, и “Книга об отце”, 1968.

⁶ **Переверзев Валериан Федорович (1882—1966)**, сов. литературовед. “Тр. о Н.В. Гоголе, Ф.М. Достоевском, др.-рус. литературе. Вульгарно-социологические ошибки П. были подвергнуты критике (конец 20-х — нач. 30-х гг.)” (Однотомная Сов. Энциклопедия, 1984).

А я-то думала, что гонения на этого умного и достойного ученого начались в 37-м году, и — гуляя по дорожкам инвалидного лагеря в 46-м году — он кончал свой десятилетний срок. А оказалось, почти двадцатилетний!!! И все это так приятно и безобидно названо: “Ошибки были подвергнуты критике”.

⁷ Антология “На Западе”, Нью-Йорк, изд-во Чехова, 1953, под ред. Ю.П. Иваска — шесть стихотворений.

Альманах “Опыты” — под ред. Р.Н. Гринберга и Ю.П. Иваска — два стихотворения.

(Сведения получены от Л.А. Мнухина).

СОДЕРЖАНИЕ

О дальнейшем направлении "Блоковских сборников"	3
Л.Л. Пильд. К проблеме эстетической позиции В.Г. Короленко (типология художественных методов и психологические типы)	6
И.Ю. Кукушкина. О цитатности в сборниках Ф. Сологуба "Родине" и "Пламенный круг"	23
Д.М. Магомедова. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве)	39
И.Д. Шевеленко. Марина Цветаева в 1911-1913 годах: формирование авторского самосознания	50
Рената фон Майдель. О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России	67
С.В. Полякова "Нос" Гоголя и ринологические фантазии Андрея Белого	82
Ф.Б. Успенский. К поэтике О. Мандельштама (грамматика как предмет поэзии)	90
В.С. Баевский. Пьеса В. Пастернака о Великой французской революции	97
З.Г. Мянц. О Т.П. Милютиной, ее воспоминаниях и о поэте Юрии Гале	107
Тамара Милютина. Юрий Галь (Из воспоминаний. Люди моей жизни. Сыновьям)	123

Ученые записки Тартуского университета.
Выпуск 917.
БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК XI.
На русском языке.
Тартуский университет.
ЭР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.
Ответственный редактор Л.Н. Киселева.
Корректор Н. Скорोजенко.
Подписано к печати 14.12.1990.
Формат 60х90/16.
Бумага писчая.
Шрифт: Роман. Ротапринт.
Учетно-издательских листов 9,85. Печальных листов 9,25.
Тираж 700.
Заказ 871.
Цена 3 руб.
Типография ТУ, ЭР, 202400, г. Тарту, ул. Тийги, 76.