

Ров. А-1169
-459



TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

459

ТВОРЧЕСТВО А. А. БЛОКА
И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК III

Рев. А-1169

-459

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

TARTUSKOGO GOSUDARSTVENNOGO UNIVERSTITETA

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

ALUSTATUD 1893. a.

VIHİK 459 ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г

ТВОРЧЕСТВО А. А. БЛОКА
И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК III

ТАРТУ 1979

Редколлегия: З. Г. Минц (ответственный редактор), Л. И. Тимофеев, Ю. М. Лотман, Д. Е. Максимов, В. И. Беззубов, В. Н. Невердинова, Л. Н. Киселева (секретарь редколлегии).

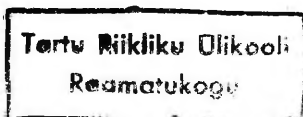
СОДЕРЖАНИЕ

I

Д. Е. Максимов. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания)	3
М. Л. Гаспаров. Рифма Блока	34
В. С. Баевский, А. Д. Кошелев. Поэтика Блока: анаграммы	50

II

З. Г. Минц. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов	76
К. М. Азадовский. Путь Александра Добролюбова	121
С. С. Гречишкни, А. В. Лавров. Андрей Белый и Н. Ф. Федоров	147
С. В. Белов, С. М. Алянский о Мейерхольде и Блоке	165



О МИФОПОЭТИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ В ЛИРИКЕ БЛОКА

(Предварительные замечания)

Д. Е. Максимов

Внемлю сказке древней, древней ...
А. Блок, «Сны»

Статья первая

В работах и суждениях о Блоке современных исследователей (З. Г. Минц, Т. М. Родина, Н. Г. Пустыгина, А. Л. Григорьев, автор этой статьи и др.) все чаще и чаще встречаются слова «миф», «мифологический», «мифологизация». И нужно признать, что вопрос об отношении творчества Блока к мифу, — пока еще только намеченный, — возникает вполне своевременно. Обращение к этому вопросу определяется и стимулируется самой логикой последовательного изучения Блока — с одной стороны, а с другой, — бурно развивающимся во всем мире научным интересом к мифологическим проекциям и «мифотворческому» началу в новой и в современной художественной литературе. Хорошо известны имена зарубежных ученых, работающих в этой области, таких как Н. Фрай, М. Элиаде, Дж. Кэмпбелл, М. Бодкин и др. К тем же проблемам в последнее время начинают подходить и наши советские исследователи: Е. М. Мелетинский, А. Ф. Лосев, В. Н. Топоров, участники недавно вышедшего сборника «Литература и мифология» и др.

Зарубежная литература о современном мифотворчестве огромна. По-видимому, происхождение известной ее части приходится объяснять внешним увлечением модным вопросом — тем, что можно назвать эпидемической мифоманией. Но и в серьезной литературе на эту тему, как это неизбежно бывает при разработке дискуссионных вопросов и столкновении различных мировоззрений и методологий, нередко оказывается спорным не только решение проблем, но и выделение объектов изучения — само право рассматривать те или другие феномены искусства нового вре-

мсни как «мифологические» или «мифопоэтические» явления или исключить их из сферы «мифоподобия». Особенно обращает на себя внимание, — как один из симптоматических фактов, — утверждение тотального мифологизма, распространяющее понятие мифа едва ли не на всю духовную жизнь человечества. Такова, например, позиция Поля Валери в его «Письме о мифах» (1928), в котором, при отсутствии критерия реальной действительности, панмифологизм соединяется, в сущности, с крайним «мифологическим» релятивизмом.

И позиция Валери далеко не уникальна в европейско-американской науке и эссеистике. Весьма далекий от него по мировоззрению и эпохе известный американский критик Малькольм Каули в статье «Три цикла развития мифа в американской литературе» (1962) приходит к выводу о том, что основным делом чуть не всей литературы Соединенных Штатов, включая таких различных авторов, как М. Твен, Ф. Купер, Синклер Льюис, Т. Элиот, Стейнбек, Фолкнер и др., служит созидание универсальных мифов об американской жизни. Каули, конечно, понимает миф в литературе совсем по-иному, чем Валери, видя в «мифе» форму отражения жизни, но и он распространяет понятие мифологии на такое количество объектов, что в результате возникает своего рода мифологизм без берегов или, иначе говоря, миф, в сущности, становится синонимом всякого словесного искусства, которое, если оно имеет право так называться, всегда обобщает, толкует и духовно организует, и в этом смысле творит действительность. С обоими из этих мнений — с каждым по особой причине — трудно согласиться, по крайней мере, без очень существенных поправок.

И, тем не менее, всем этим тенденциям, исходящим от эссеистов, критиков и ученых, художественная литература нашего столетия, а отчасти и предшествующих эпох, дает серьезную опору. Прямая или косвенная ориентация известной и значительной части литературы XX века на древний миф или древние мифопоэтические образцы, как и появление многочисленных произведений, порожденных современным мифотворчеством, — все это не случайно заставляет некоторых критиков считать, что наступила новая мифологическая эра в литературе, пришедшая на смену реализму XIX века. Какой бы мифологизирующий оттенок ни носил этот вывод, некоторые поводы к его появлению существуют. Мифопоэтические построения, как некую почти непрерывную и резко выделенную традицию, мы встречаем, начиная с Р. Вагнера (тексты опер) и Ницше, в западноевропейском и русском символизме, у Йетса, в «Улиссе» Джойса, у Т. Манна, в произведениях Кафки, отчасти у Фолкнера, у Г. Гессе («Игра в бисер»), у французских драматургов XX века (Кокто, Жироду, Ануи), в «Чуме» Камю, у Ионеско и Беккета, в романах Кобо Абэ («Женщина в песках»), Джона Апдайка («Кентавр»),

Г. Г. Маркеса («Сто лет одиночества»), у Андрея Платонова («Чевенгур»), у Пришвина, А. Грина, в «Мастере и Маргарите» Булгакова и у многих, многих других. (В этот перечень зарубежных авторов и их произведений, тяготеющих к «мифологической структуре», входят лишь некоторые, немногие, хорошо известные советскому читателю).

Здесь мы замечаем ориентацию, поскольку она возможна для нового времени, на мифологический тип сознания, на мифологические структурные особенности или на вполне определенные мифологические образцы, взятые прежде всего из древнегреческой или библейско-новозаветной мифологии. Но по содержанию и функции к мифопоэтическим явлениям мы вправе приравнять и произведения классической европейской литературы: «Божественную комедию», «Потерянный и возвращенный рай», «Фауста», мистерии Байрона, «Медный всадник», «Моби Дика» Мелвила и пр. В развитии учений о мифе XIX и XX столетия исключительно большое значение имели взгляды Шеллинга. Шеллинг поставил вопрос о создании новой европейской мифологии, причисляя к «мифологическим личностям» не только Фауста, но и главных героев Шекспира, и Дон-Кихота, и Санчо Панса.¹ Что касается писателей, которых мы привыкли относить к реализму (Достоевский, Гоголь), не говоря уже о Лермонтове, то и в их творчестве легко отыскиваются мифопоэтические начала,² хотя суждения об их «мифологизме», очевидно, следует ограничить. Признавая огромное значение в генезисе литературных произведений мифологических «архетипов» и несущего мифологическое содержание фольклора, мы не можем принять однако концепции панмифологизма. В искусстве приходится сталкиваться не только с «мифом», но и с художественным типом, и грань между этими двумя категориями не следует оставлять без внимания.

Типовые и мифопоэтические образы совпадают как формы обобщения явлений, норм и возможностей жизни, но в то же время отнюдь не допускают их отождествления. Древний миф есть представленная в образах антропоморфная структура, выражающая мировоззрение ее творцов, созданная общенародной фантазией и мыслимая в эпоху ее возникновения как подлинная реальность. Древний миф не противопоставлен историческому мышлению, но подымается над конкретно-исторической сферой и питается преимущественно космогоническими и антропологическими обобщениями. Миф нового времени, иначе говоря, худо-

¹ Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 148.

² Вопрос о мифологическом аспекте у этих трех писателей впервые, хотя и бегло и со своей особой точки зрения, поставлен русскими символическими. Особенно характерен разбор «Бесов» в кн. В. Иванова «Борозды и межи» (1916). О мифологизме у Лермонтова более других писал В. Розанов (««Демон» Лермонтова в окружении древних мифов» (1901), ««Демон» Лермонтова и его древние родичи» (1902) и варианты этих статей).

жественный, поэтический миф, пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому. Художественный миф, в отличие от древнего, широко открыт историческому содержанию, которое может совмещаться в нем с космозмом, универсальным антропологизмом, а иногда и с рудиментарным архаизмом древнего мифа. Но древний и новый миф в равной мере вырастают лишь в соседстве с неизвестным, внося в непознаваемое или хаотическое стройность и осмысленность мирового закона.

Типическое на зрелых этапах его развития в искусстве, в отличие от мифологического, ограничивается созданием эстетических объектов, включенных в историческую и бытовую действительность, а в реалистической литературе нового времени тяготеющих к социальному наполнению и осмыслению. Строительным принципом типических образов, так же как и мифологических, является фантазия, но совсем иной природы, чем фантазия, лежащая в основе мифа, — соотношенная с наличной действительностью, контролируемая ею и обычно (не всегда и не во всех аспектах) сознаваемая автором и читателем как литературная условность (презумпция условности). Вместе с тем космическое может присутствовать и в реалистически ориентированных типических образах, но лишь в качестве дополнительного элемента.

Поэтический миф нового времени — это построенная с помощью авторской фантазии моделирующая «вторая действительность», взятая в метаисторическом плане или превращенная в фантазмагорию, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной истории. С этим связана и символическая природа современного мифа³.

«Мифопоэтическое» и «типическое» не отделяются друг от друга непроходимой стеной. «Ведь в типичном, — пишет Томас Манн, — всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как всякий миф, — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предназначенные ей приметы.»⁴ Томас Манн прав в своем стремлении сблизить категории «мифа» и «типа», и все же мера этого сближения в его суждении несколько преувеличена. Отношение «мифического» и «типического» к историзму и реальности, при всех диалектических совпадениях этих категорий между собой, все же

³ Ср. обоснование символического характера мифа А. Ф. Лосевым: «Всякий миф, — читаем у А. Ф. Лосева, — является символом уже потому, что он мыслит себе общую идею в виде живого существа, а живое существо всегда бесконечно по своим возможностям» (А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 174).

⁴ Т. Манн. Иосиф и его братья (доклад). Соч., т. IX, М., 1960, с. 175.

различно — и об этом не следует забывать. Ко многому из того, что панмифологиисты склонны считать в новой литературе мифологическими образами и ситуациями, целесообразно применять закрепленное традицией наименование «тип», помня, однако, что в типических построениях может проступать иногда метаисторическое содержание, а вместе с ним — древние мотивы и схемы.

Явления искусства, о которых идет речь, мы называем мифопоэтическими, поскольку присутствующая в них «мифологическая» фантастика не выдается за подлинную эмпирическую реальность. Но в образах этого искусства, неотделимого от современного ему исторического момента, привлекает внимание отпечаток космологической мысли или «воспоминание» («анамнезис») о древнем мифе, о сумеречных движениях первобытного сознания. Мы ощущаем это в поэме Мильтона и в трагедии об Эмпедокле Гельдерлина, и в творчестве Гофмана, и в «Демоне» Лермонтова, и во многих произведениях XX века. Мифопоэтические образы и сюжеты такого рода поднимаются над локальными отрезками истории, к которым они в какой-то мере приурочены, и становятся, не теряя этих локальных связей, универсальными обобщениями.

Но бывает и другое. Во многих случаях факты искусства, по всем признакам подводимые под категорию «типического», т. е. литературные персонажи, психологические и бытовые ситуации, исторически конкретизированные, приобретают характер универсально-обобщающих праобразов, т. е. являются одновременно и макро- или мета-историческими и в этом смысле мифопоэтическими, хотя и реализованными без помощи мифологической фантазии. Таковы образы Фальстафа, Тартюфа, Хлестакова, Чичикова, Обломова, Передонова, обоих Аблеуховых. Здесь индивидуальное составляет первый план, социально-типическое — второй, мифо-символическое — третий.

Мифологизированные образы и представления культивируются в самых широких литературных сферах XX века — далеко не в одном лишь «модернизме». Критерий оценки этой литературы нужно искать не столько в самом методе мифологизации, сколько в конкретной направленности и эстетическом уровне произведений, построенных на основании этого метода, иначе говоря — в их отношении к истине, включая в нее и истину художественную.

Притяжение писателей к древнему мифу, и вообще к мифологическим формам, зависело от многих разнородных причин. К ним относятся предельно обобщающий характер мифа, его космологичность, необходимая для новых заданных жизнью обобщений, присутствие в окружающем содержании, не поддающегося в его максимальном объеме рационалистическому объяснению и ограниченной в себе типологизации, стремление противопоставить собранность мифа, его «органику», его живое тепло пагубным для

искусства духовной энтропии, отчуждению, разброду, ослаблению естественных связей в индивидуалистическом мире, а также (это — из причин другого рода) — стремление реализовать релятивистские возможности «новой мифологии» (ср. синхронные ей и вполне закономерные элементы «научного релятивизма» в теории Эйнштейна и в квантовой физике). Вместе с тем миф оказался для писателей XX века средством к тому, чтобы преодолеть малый, «локальный» историзм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам. В связи с этим мы имеем право говорить, что мифопоэтическое начало может быть более реальным, чем эмпирическое изображение. В «Мастере и Маргарите», например, иллюзорна изображаемая действительность, быт, а миф несет в себе метаисторическую истину, и в этом, высшем смысле — представительнее и подлиннее действительности, — относится к ней как субстанция к акциденции. Но оборотной стороной предельного расширения или, наоборот, устранения временной перспективы и своеобразия «мифологического» мышления иногда являлось скептическое отношение к историзму и к самой возможности научного и реалистического осмысления действительности. В таких случаях мифотворчество в современной литературе ведет к отрыву от реального мира, к тому, что «писатель-мифотворец», по выражению Роберта Веймана, попадает «за решетку мифологической системы».⁵ И более того, в крайних своих проявлениях мифологизирующая мысль, отрываясь от разума и совести истории в ее поступательном движении, может наполняться и в отдельных случаях наполнялась, — преимущественно вне большого искусства, — антигуманистическим содержанием, доходя в пределе своего падения до мифоложества, изобретения чудовищных фашистских мифов XX века — мифа об «избранной расе» и ее безграничных правах, о непогрешимом вожде, реализующем бессознательную волю нации, о сакральной власти тоталитарного государства и т. п.

2

Сравнительно ранним, но знаменательным периодом в литературном мифотворческом движении следует признать западноевропейский и русский символизм. В культуре русского символизма интерес к «новой мифологии» и широкий поток мифопоэтического творчества был предопределен самой сущностью этой культуры и явился естественным продолжением традиций французских парнасцев и символистов, а также, в особенности, немецких романтиков, сыгравших в истории возрожденного «мифологизма» исключительно значимую, первостепенную роль.

⁵ Роберт Вейман. История литературы и мифология. М., 1975, с. 253.

При этом следует заметить, что агрессививно-реакционное ответвление мифотворчества, в сущности, не проявило себя в русском символизме. Во всяком случае, в мифотворческой эстетике русского символизма, отражавшего, то сильнее, то слабее — в лице своих лучших представителей — рост освободительного движения в России, гуманистическое начало оказалось в значительной мере преобладающим. Впрочем, изучение мифопоэтического аспекта в творчестве русских символистов и, тем более, их теоретических высказываний, относящихся к этому вопросу, только еще начинается.⁶

Толкованием мифологии, первобытного анимизма и магизма занимался еще Вл. Соловьев, виднейший предшественник символистов (см. его статьи: «Мифологический процесс в древнем язычестве», 1873 и «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки», 1890). Но глубоким знатоком древнегреческой мифологии, исследователем и интерпретатором ее в рамках символистской теории стал Вяч. Иванов. Он объявил мифологизацию литературы, «мифотворчество», переход от символа к мифу основной задачей современного искусства, магистральным путем к преодолению декадентского индивидуализма, иллюзионизма и средством приобщения к народной душе. При этом почвой мифа В. Иванов считал религиозно-мистическое сознание, а отличие мифа от родственного ему символа видел в «народности», в динамическом характере мифа, в его «глагольной основе», в его устремленности к сюжетному действию, к событию. Эти теоретические положения В. Иванов развивал, видоизменял, но, в основном, не отступал от них в течение многих лет. Он применял их в анализе и в оценках литературы текущей и удаленной во времени.

Литературно-эстетические позиции Блока и В. Иванова далеко не совпадали, и тем не менее младший поэт уже на перевале от раннего к среднему периоду своего творчества живо интересовался теоретическими концепциями своего старшего современника и отчасти испытал его влияние. По-видимому, больше всего на Блока повлияли мысли В. Иванова о значении и возможной роли мифа в современной литературе, а также его суждения о фольклоре. Недаром в своей статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905) Блок сочувственно изложил многое из того, что написал В. Иванов к этому времени о символе и о мифе, и приветствовал мифотворческий характер поэзии В. Иванова.

⁶ См.: А. Л. Григорьев. Мифы в поэзии и прозе русских символистов. — Сб. «Литература и мифология». Л., 1975; З. Г. Минц и Н. Г. Пустыгина. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов. (Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская литература XX века». Тарту, 1975). См. также в настоящем сборнике статью З. Г. Минц «О некоторых «текстах—мифах» в творчестве русских символистов».

Теоретических высказываний самого Блока о мифе немного. Они дробны, рассеяны по страницам его прозы, писем, дневников, еще меньше их в его записных книжках. Единственное более или менее развернутое рассуждение его о сущности мифа, а вместе с тем и о переходе мифа в религию — в дневниковых записях от 26 июня 1902, которые по времени еще не могли быть связаны с влиянием В. Иванова и, по-видимому, были навеяны мыслями, пришедшими из других источников и переработанными самим поэтом.

Вопрос об этих источниках, о степени самостоятельности суждений Блока, содержащихся в указанных записях, и объеме его знаний в этой области подлежит специальному исследованию.⁷ Но и без этого исследования, из текста записей можно видеть, насколько Блок был увлечен тогда античной мифологией и ее философским толкованием. «Собирая мифологические материалы, — записывает он в дневнике, — давно уже хочу я положить основание мистической философии моего духа» (VII, 48). Здесь, в порядке предварительного подхода к вопросу, отмечу лишь несколько моментов в этих ранних размышлениях Блока о мифологии.

1) По мнению Блока, миф в своей основе субъективен, но, вместе с тем, устремлен к преодолению субъективности, к объективации, к «общему» — определение, которое отражает потенцию, свойственную самому Блоку, возникшую еще в период «Стихов о Прекрасной Даме». «Миф, — пишет об этом Блок, — есть, в сущности своей, мечта о странном — мечта вселенская и мечта личная, так сказать — менее и более субъективная (но никогда не объективная, ибо никакая «мечта» не может быть объективной. Она только больше и меньше объекти<ви>руется, — путем кристаллизации своего содержания во вселенной, его очистки от туманностей одинокого духа)» (VII, 48—49).

2) Блок пытается увидеть в мифологическом процессе несколько стадий развития, отражавших это движение к «общему» — эстетическую («одинокое страдание»), этическую («сострадание, вселенское «нечто»», «симпатия») и их синтез, осуществ-

⁷ Блок, будучи в университете, увлекался лекциями по классической филологии Ф. Ф. Зелинского, слушал филолога-античника В. К. Эрнштедта, курс истории древней философии А. И. Введенского, а также занимался у профессоров-классиков И. И. Холодняка (римская словесность) и Е. М. Придика (греческая словесность). Он читал рекомендованные тексты и пособия, написал четыре реферата о греческих и римских поэтах, пользовался «Словарем классической древности» Фрида Любкера, особенно ценя философский уклон этого словаря (1902, VII, 46; в тексте Словаря, хранящегося в библиотеке Блока, имеется много его пометок), а с 1900 г. приступил к изучению Платона (по-видимому, оно было вскоре прервано). — В упомянутых дневниковых записях Блока от 26 июня заметно влияние В. Соловьева, Достоевского, Мережковского, может быть, В. Розанова; средневековые теологические термины заимствованы из эпилога к «Фаусту» Гете.

вляемый в религии («историческое христианство» Блок парадоксально относит здесь к мифологии, а не к религии — VII, 49).

3) Мифология для молодого Блока «повествует о тайном сочетании здешнего и нездешнего» (VII, 49), как бы открывая путь к «вечной женственности» («Перед нами Невеста — будущая Жена»).

4) Блок понимает «мифологию» расширенно, включая в нее «религиозное искусство» и, тем самым, видя в ней не только явление, связанное с ранними стадиями развития человечества (VII, 49).

Следы дальнейших размышлений Блока о мифе (в собственном значении своем), если не считать его статьи на пограничную тему «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906), повторяю, сравнительно немногочисленны и в зрелый период почти вовсе исчезают. Блока отталкивает символистская терминология, и хотя он не вполне последователен в критическом отношении к ней, его известная запись сохраняет свое симптоматическое значение: «Мое несогласие с Вяч. Ивановым в терминологии и **пафосе** (особенно — последнее). Его термины меня могут оскорблять. **Миф, соборность, варварство**. Почему не сказать проще?» (1907, IX, 96). А вместе с тем, вскоре слушая лекцию В. Иванова, он записывает — уже без всяких оговорок — такие значимые для В. Иванова и для него самого слова: «Миф — объективная правда о сущем» (1908, IX, 104).⁸

В самом деле, считаясь с приведенной выше скептической репликой Блока, мы не должны делать из нее далеко идущих выводов. «Мифопоэтическое начало» в творчестве Блока перестраивалось, но оставалось в силе. Следует отметить в связи с этим замечания Блока о «древних воспоминаниях», возникающих при чтении многих произведений нового времени. Эти замечания невольно ассоциируются с подобными им комментариями и экскурсами В. Иванова и даже с позднейшими, уже не беглыми, как у Блока, а развернутыми и методологически оснащенными попытками К. Г. Юнга и его последователей найти в явлениях европейского искусства их древние «архетипические» эквиваленты.

Молодой Блок в набросках статьи о русской поэзии (1901—1902), как позже и Белый, измерял достоинство и ценность русских поэтов, Тютчева, Фета, Полонского, В. Соловьева, отношением их поэзии к Вечно-женственному, по сути «мифологическому» началу, в котором он видел не только «живую жизнь», но и «древнее» — «чистое от Астарты и Афродиты» (VII, 36). «Стихи Леонида Семенова покоятся, — по мнению Блока, — на фундаменте мифа». «Я обозначаю этим именем, — прибавляет он, — не

⁸ Эта фраза выделена (подчеркнута) Блоком и в тексте его экземпляра книги В. Иванова «По звездам», 1909, с. 278.

книжную сухость, а проникновение в ту область вновь переживаемого язычества, где царствует Весна и Смерть» (= сочетание, характеризующее богиню преисподней, весны и произрастания Персефону). И далее: «От древности мы получили в наследство священные руны и священные переживания и поняли, чем они говорят, о чем поют. Мы узнали, что *здесь* скрывается узел, связующий нас с правдами религии, народа, *истории* <курс. мой. — Д. М.>, указующий страну, куда улетела Дева Астрея» (1905, V, 589—590; Астрея — дочь Зевса и Фемиды, связана с идеей справедливости и с мифом о «золотом веке»; покинув землю, поселилась в небесных сферах).

Круг объектов, в которых, казалось Блоку, он улавливал тайное присутствие их первородных начал, был очень широк. В 1907 году, противопоставляя «огромный талант Островского» «заведомо меньшему» масштабу дарования Сухова-Кобылина, он отмечает, однако, в этом меньшем писателе привлекающую внимание «негаданную» особенность: «В сатирическом фарсе «Смерть Тарелкина» проглядывают *древние черты* <курсив мой. — Д. М.> символической драмы» (V, 169). Классические произведения при перечитывании их вскрывали Блоку глубины времени, от которых становилось, по его признанию, «иногда немного страшно»; «если, — пишет он, — взять сейчас в руки «Фауста», или «Онегина» или «Мертвые души», станет не по себе: древние воспоминания посещают. Может быть, поколения, следующие за ними, испытают то же, перечитывая «Нюрнбергского палача»» (1908, V, 289).⁹

И эта связь искусства нового времени с древней стихией, «страшная» или «страшноватая» при первом ее ощущении, осмыслялась Блоком как противоядие, защищавшее от филистерской цивилизации. «Я утверждаю, — писал он уже после Октябрьской революции <...>, — что чувствую в великом искусстве XIX века действительную опасность для цивилизации. Эти уютные романы Диккенса — очень страшный и взрывчатый материал; мне случалось ощущать при чтении Диккенса ужас, равного которому не внушает и сам Э. По. Во флюберовском «Сентиментальном воспитании» заключено древнее воспоминание, перед которым гуманные основы общежития начинают казаться пустой побрякушкой. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы. В XIX веке оказалось вообще, что искусство способно сделать «как-то скучным разумный возраст чело- века...»» (1919, VI, 108—109; Блок цитирует здесь Гоголя).

⁹ «Нюрнбергский палач» — стихотворение Ф. Сологуба. Стоит заметить, что изображение любовной игры Людмилы и Саша Пыльникова, имеющее существенное значение в структуре «Мелкого беса», Блок возводил к «древней идиллии» (1907, V, 126).

Мотив сомнения в «разумном возрасте», в монополии эмпирического времени, звучит у Блока и в его статье об «Отелло» (1919). Смысл «Отелло», по Блоку, — в мистериальном или, глубже, мифологическом поединке добра и зла: сияющей «несказанной сущности» Дездемоны с антропоморфно-мифологическим злом, с адским началом, реализованным в образе Яго. Таким же стремлением приобщиться к «мифологическому анамнезису» целиком проникнута речь-статья Блока о Врубеле (1910), в которой к мифу («легенде») приравнивается искусство и жизнь этого художника, его до одержимости напряженная и самоуглубленная работа над загадочно-трагическим образом Демона (ср. характеристику отца автогероя в «Возмездии»: «И может быть, в преданьях темных || Его слепой души, впотьмах—|| Хранилась память глаз огромных || И крыл, изломанных в горах...», III, 341).

Здесь же следует сказать, что Блок, ища в литературе тайное, древнее предание, искал нечто подобное и в текущих жизненных впечатлениях. Об этом свидетельствует, например, его зарисовка в «Молниях искусства» погребальной процессии, мелькнувшей на улицах Флоренции: «Все — древний намек на что-то, давнее воспоминание, какой-то манящий обман». Или — в характеристике житейского, правдивого, горького и неряшливого дневника «женщины, которую никто не любил»: «Когда читаешь записки девушки-гимназистки, проведеншей детство в невежественной и захолустной среде, невольно вспоминается Гретхен. Читаешь несколько слов об отношении молодой женщины к собственному ребенку — и вдруг овеет как бы «древний ужас», воспоминание не нашей эры» (1912, 1918, VI, 35). И еще — такая же реакция, но уже от другого — от «тяжести просыпающейся детской чувственности»: «... Чувство было новым, оно было легким и совершенно уносящим куда-то. И однако, в нем был особенный, древний ужас» («Исповедь язычника», 1918, VI, 41). Или в наброске «Ни сны, ни явь» — сонное видение восставших мужиков, сплетенное с образом былинных богатырей в сияющих кольчугах (1921, VI, 171).

Близкое к этому движению лирического сознания Блока мы находим и в известных стихах «Незнакомки», дублированных в позднейшем стихотворении на ту же тему («Там дамы щеголяют модами»):

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,

и, в ином варианте, в стихотворении «Бред»:

Уютны мне черные сны,
В них память свежее моя:
В виденьях седой старины,
Бывалой, знакомой страны (1905, II, 88),

и еще, в стихах об аэроплане («В неуверенном, зыбком полете») скорее «палеонтологическое», чем «культурное»:

Что-то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз (1910, III, 197),

и еще в «Шагах командора» — восклицание, соединяющее европейско-петербургскую легенду с античными представлениями о неумолимой судьбе:

Выходи на битву, старый рок! (1910, 1912, III, 80)

и в стихотворении о разлуке («Превратила все в шутку сначала», 1916), где эпитет «старинное» (дело) относится и к подлинной биографии автогероя, и, вероятно, к поэзии «всех веков» с ее памятью об Орфее, пушкинском пророке, Тангейзере, Данте, с ее древним и живым во все времена «делом»:

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое (III, 219),

и — о России («Скифы»):

Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой! (1918, III, 361)

Притяжение Блока к этой почти лишенной очерченного содержания «умопостигаемой», «диффузной» древности соотносилось с его интересом к народной мифопоэтической архаике — к магическому и отчасти сказочному фольклору. В этом смысле Блок не расходился с другими символистами, живо интересовавшимися реликтовым фольклором и книжной стариной: с Городецким, Бальмонтом, Ремизовым, тем же В. Ивановым и позже — с присоединившимся к символизму Клюевым. В своей лирике Блок соприкасался с этим фольклором значительно меньше, чем названные поэты, но, начиная со «Стихов о Прекрасной Даме» и «Пузырей земли», в известной мере к нему обращался. (О несомненном влиянии на творчество Блока сказки, — в частности, сказочной модальности, — а также песни и в дальнейшем — частушки здесь вопрос не ставится).

Наиболее содержательной и убедительной демонстрацией интереса Блока к магическому фольклору, к так называемой «нижней мифологии» и свидетельством о знаниях его в этой области является статья 1906 г. «Поэзия заговоров и заклинаний.»¹⁰ Указанная статья, насыщенная яркими художественно

¹⁰ Интересно, что эта статья по построению и манере изложения частично перекликается с работой Вл. Соловьева «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки» (1890). — Соч., т. 6, СПб., 1904.

действенными образцами русской магической поэзии, как бы реализует томление Блока по целостному, действительному мировоззрению, которое Блок находил в архаическом первобытно-стихийном сознании народа, еще не тронутого отчуждающей и дробящей человеческую душу цивилизацией (мотив Руссо и романтиков). Считаюсь в этом очерке с такими учеными, как Александр Веселовский, Потебня и Е. В. Аничков (хороший знакомый Блока), Блок вместе с тем не избежал некоторого «лирического воздействия» А. Н. Афанасьева, известного последователя «мифологической школы», автора устаревшей уже тогда, но не потерявшей своего эстетического обаяния и широко известной в свое время книги «Поэтические воззрения славян на природу».¹¹

Эта сфера научно-поэтического творчества Блока, хотя и не совпадает с тематикой мифологических исследований В. Иванова, посвященных древнегреческим культам, но во многом соприкасается с положениями его эстетики. «Что познание — воспоминание, как учит Платон, — писал В. Иванов в статье «Поэт и чернь» («Весы», 1904), — оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности». В принадлежащем ему экземпляре книги В. Иванова «По звездам» Блока отчеркнул это место (с. 40).

Конечно, приведенные и отмеченные выше высказывания Блока — скорее лишь намеки, «проговаривания», и дело не в них самих по себе, а в том большом и принципиальном, что соответствует им в его поэзии. Об этом еще будет сказано, а пока необходимы некоторые предварительные пояснения.

3

Мне думается, проходит то время, когда, определяя своеобразие поэтики блоковского творчества, можно было ограничиться тем, чтобы выдвинуть как главный и решающий признак этого своеобразия канонизацию романсных форм (Ю. Н. Тынянов) или назвать Блока «поэтом метафоры» (В. М. Жирмунский), или считать основой его лирической композиции принцип контраста (Л. И. Тимофеев). Все эти формулы очень важны и в методе Блока многое действительно поясняли и поясняют. Но тем не менее каждая из них требует уточнения и углубления, а их всех вместе недостаточно для характеристики не только поэзии Блока

¹¹ Подробнее — в статье Э. В. Померанцевой. «Александр Блок и фольклор» в сб. «Русский фольклор. Материалы и исследования». Вып. III. М.-Л., 1958.

(это ясно само собой!), но и его поэтики. Можно предположить, что так или почти так думали и те исследователи, которым принадлежат эти концепционные формулы.

Во всяком случае, говоря о канонизации Блоком романа, следует сказать (пока еще не сказано) о принципах этой канонизации, о том, как преобразуется и во что превращается этот традиционный и не теряющий связи с традицией романс в блоковской поэзии. Тяготение к метафоре в самом деле характерно для стиля Блока, но оно характеризует не его одного, но и многих других поэтов, в особенности романтического и неоромантического склада (ставить вопрос о более ранних периодах литературного развития в данном случае не имеет смысла). Специфичнее для Блока развернутая и «реализованная» метафора, указанная В. М. Жирмунским, но и та и другая не являются общими признаками его лирики и отмечают своим присутствием лишь некоторые из его поэтических структур (прежде всего, цикл «Снежная Маска»). Кроме того, большую часть тех явлений в поэзии Блока (в первую очередь — персонификацию), которые могут восприниматься под знаком «реализованной метафоры», было бы правильнее рассматривать, — идя не от языка, а от содержания, от темы — как одну из форм мифологизации.

Не забывая о роли в поэтике Блока локальной языковой метафоры, следует в первую очередь рассмотреть в его творчестве то явление, которое он сам называл, считая его признаком времени, «метафоричностью мышления» (1919, VI, 142). Эта особенность выражается не столько в отдельных, обособленных феноменах его поэтической речи, сколько в общем ее потоке, превращающем каждый его текст в многоплановое целое, а все тексты — в органическое единство — «одно произведение». К этой особенности имеет отношение и проблема блоковской символики, в которой принцип *символически осмысляемой действительности* преобладает над чисто языковыми способами символизации, создавая возможность органического объединения в зрелой лирике Блока символа и типа. Над этой проблемой, первостепенной по своей важности и живо интересующей исследователей творчества Блока, но недостаточно проясненной, еще придется потрудиться.¹²

Интерпретация Блока как «поэта контрастов» (с нею сопрягается и позднейшая попытка увидеть в его поэтике систему оппозиций), с пользой привлекая внимание к реально существующим свойствам блоковского творчества, дает лишь «предвари-

¹² С обоснованной поправкой к мысли В. М. Жирмунского о том, что Блок — «поэт метафоры», первым выступил Г. А. Гуковский в статье «О стиле Маяковского» («Звезда», 1940, № 7). Эта поправка была поддержана и в книге: Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л., 1974, с. 298.

тельную» характеристику своеобразия этого творчества: ведь существующее в поэзии может и не быть индивидуализирующим ее. «Поэтика контраста» характеризует, как и ориентировка на языковую метафору, многие поэтические системы, и дело, следовательно, не только в том, чтобы открыть ее наличие у Блока, но главным образом в том, чтобы изучить ее специфику в творчестве Блока. Для решения этой задачи уже многое сделано (Л. И. Тимофеевым и З. Г. Минц), и все же она еще не решена.¹³

Указанные здесь три подхода к анализу поэтики Блока представляются мне сыгравшими в истории ее изучения наиболее заметную роль. Они не противоречат друг другу и подлежат дальнейшему развитию и углублению. Разумеется, наряду с ними, должно быть продолжено исследование лексики, семантики, образности, жанров, циклов Блока и его стиха.

И все же этими аспектами изучения поэтики Блока современная наука о литературе не вправе удовлетвориться. Тот постепенно выявляющийся сдвиг, который в условных терминах можно обозначить как расширение понятия «поэтики» включением в него общепринятого ныне понятия «структура», должен отразиться и уже отражается и в этой области. Внесение в литературоведческий анализ категории «структура» полезно прежде всего тем, что открывает возможность охватить не только то, что — опять-таки условно — называют «планом выражения», но и те глубинные строительные принципы, которые организуют содержание словесного искусства, сами являются содержанием, но в какой-то мере поддаются формализации (искусство в целом, в своей духовно-эстетической сущности, конечно, не покрывается категорией структуры). Соответствующим образом то, что обозначали словом «поэтика», значительно углубилось: к «поэтике формы» как бы присоединяется, сливаясь с ней, «поэтика содержания».

Под воздействием этих новых, расширяющих наши возможности установок, теперь в творчестве Блока начинают изучать с большим вниманием, чем прежде, наиболее содержательные аспекты его поэтики, выделяя их как обособленные темы исследования или вводя в синтетическую характеристику. Я имею в виду изучение лирических циклов Блока как целостных структур, его художественного пространства и времени как значимых координат его поэтического мира, структуры его творческого пути, содержательных оппозиций, принципиально важных для формирования его лирической ткани, идейно-поэтических категорий, интегрирующих его поэтическое мировоззрение, и т. д.

¹³ Общие замечания по вопросу о «поэтике контраста» у Блока содержатся в моей книге: «Поэзия и проза Ал. Блока». Л., 1975, с. 297—304. Там высказывается мысль о необходимости исследовать диалектику контрастов в блоковской поэзии, рассматривая их как отражение характерного для поэтической мысли Блока единства противоречий.

К этому ряду тем-аспектов вполне закономерно прибавляется еще одна, разработка которой, на мой взгляд, обещает в будущем значительное обогащение нашего понимания Блока — его художественного мира в целом и его поэтики. Речь идет о мифопоэтических началах в творчестве Блока — теме, отчасти уже затронутой некоторыми из наших исследователей и поставленной в заглавие данной статьи. Тяготение и причастность Блока к мифу определяется, помимо других причин, его неприязнью к отвлеченному логизированию и *конкретностью мышления* как основным свойством его интеллекта и его поэзии.¹⁴

Здесь необходимо еще раз повторить, что мифопоэтическое мышление не является, как таковое, абсолютной противоположностью мышления исторического. Лишь в вульгарно-обывательском понимании миф и мифопоэтическая образность сводятся к произвольному и вневременному фантазированию. Древняя мифология концентрирует и перерабатывает *знание* древнего человека о мире и его нормах, которое представляется первобытному сознанию вполне реальным и объективным. Мифопоэтическая литература нового времени разнородна по своей направленности и ценности. Ее напряженная субъективность, создающая возможность произвола, делает эту литературу способной исказить картину действительности. И вместе с тем эта литература может преломлять содержание действительности в таких фантастических, гротескных, гиперболических образах, которые, противореча *эмпирически* воспринимаемому порядку вещей, воспроизводят их объективно-субъективную, т. е. пропущенную через человеческое восприятие сущность точно и обобщенно — иногда даже более точно и обобщенно, чем это осуществляется средствами эмпирически-ориентированного искусства.

Историзм в мифопоэтическом творчестве нового времени (в широком смысле) и нашего столетия, конечно, не адекватен историзму, лежащему в основе литературно-эмпирических методов. Приметы эпохи сохраняются и в мифопоэтических структурах, но время как бы растягивается в них. Они могут сохранять «злободневность», которая измеряется годами или несколькими десятилетиями. Но большей частью главным в них является не столько эта злободневность, если она вообще сохраняется, а широкие обобщения, выражающие закономерности целой эпохи или человеческой души, перерастающей локальный исторический период. «Локальный историзм» соединяется тогда с историзмом больших временных протяженностей — макроисторизмом. Примеры такого рода, не очень далекие по времени — «Медный всадник», многое

¹⁴ Ср. признание Блока в записной книжке 1905 г.: «Лекции Ф. Ф. Зелинского. То, что Зелинский называет «конкретным мышлением» Горация, — мое» (IX, 71, курс. Блока).

или некоторое у Гоголя, Т. Манна, Кафки, Белого («Петербург») и т. д.

Едва ли не все писавшие о Блоке с полным основанием подчеркивают редкое историческое чутье поэта, способность удивительно чутко и нервно улавливать изменения исторической жизни, определять их масштаб, их направление и поэтически реагировать на них. Эта истина бесспорная, но недостаточная для понимания Блока. Безоговорочная и пафосная вера в нее объясняется не только тем, что она — истина, но и нашим давним, каким-то неподвижным пристрастием к историзму в «локальном» его понимании, а в его пределе — к «микроисторизму». Мы нередко забываем, что «Прикованный Прометей», «Царь Эдип», «Божественная комедия», «Гамлет», «Фауст», «Медный всадник» — произведения, в которых «локальный историзм» в перспективе времени явно уступает место «макроисторизму» и даже, может быть, «метаисторизму».

Если отвлечься от вопроса о масштабах дарования, о силе и яркости обобщения и выдвинуть в качестве соизмерителя отношение той или другой художественной системы к историзму, мы должны будем признать, что целый ряд явлений мифопоэтического искусства XX века не уместается в рамках локально-исторического подхода. К ним принадлежит и поэзия Блока. Творчество Блока, порожденное прежде всего своим временем и в неповторимо-индивидуальном преломлении отражающее свое время, нельзя свести к «локальному историзму». Оно, так же как и другие параллельные ему явления, находится под знаком двойного времени: «локального» и «макроисторического». Это дает себя знать в глубинных контактах творчества Блока с современной ему жизнью России и в его прочных и разносторонних связях с традициями многовековой общечеловеческой культуры: русской и зарубежной, языческой и христианской, средневековой и возрожденческой, новоевропейской и новейшей, модернистской и реалистической. Это проявляется в наличной духовно-эстетической сути творчества Блока — в его протянутости в будущее, в том, что поэзия Блока несет в будущее правду своего времени и, вместе с тем, правду, пришедшую к ней из прошлого.

В тесном взаимодействии с этой макроисторической природой блоковского творчества находится его поэтическая мифология. Подходя к Блоку с этой стороны, мы не можем не признать, что тяготение к мифу и мифологизированной поэзии далеко не определяет всего творчества Блока, что «прямое», *насколько оно возможно*, свободное от мифологизма отражение современной действительности, по крайней мере у зрелого Блока, в конечном счете имеет решающее значение и перевешивает действие мифопоэтической аперцепции. Выявляя мифопоэтические начала и аспекты поэзии Блока, даже раннего, мы должны соблюдать меру, границы и бояться «мифологического перекося». Нам известно, что

Блок трезвее, чем В. Иванов, понимал, насколько удалена от современности древняя мифология, и какие силы требуются для того, чтобы вдохнуть в нее новую жизнь. «Верно, — писал он в рецензии на сборник стихов французского поэта Себастьяна Леконта, — когда-нибудь пламенный миф был рубежом между двумя миропониманиями — и вихрем, увлекшим человечество к открытию тайн. <...> Но вот миф прошел сквозь историю, запылился в ее равнинах и, хотя еще принес нам малую долю ослепительности своей, но сделался книжной сказкой, предметом обсуждения на кафедрах и пыльных страницах <...> Сказки наши — мечта, — да воплотит ее новое дыхание бога!» (1906, V, 612).

Мы знаем, что творчество таких символистов, как В. Иванов, Брюсов, ранний Городецкий, С. Соловьев, А. Кондратьев, было насыщено мифологическими реминисценциями значительно больше, чем лирика Блока. Известно, что Блок был дальше, чем многие другие поэты его времени, от традиционной, «условно-археологической»¹⁵ или модернизированной «антологической» поэзии, что он, в отличие от Брюсова и В. Иванова, даже от Манделштама, в зрелую пору почти не упоминал в стихах своих имен древнегреческих, римских, библейских или каких-либо иных богов, героев или пророков. Он не воспроизводил также, за редкими исключениями (стихотв. «Эхо», «Вспомнил я старую сказку»), сюжетов античной классической мифологии и относящихся к ним мотивов, даже в тех свободных формах, подчиненных авторским концепциям, которые мы встречаем в драматургии В. Иванова и Анненского. Лишь в редких случаях, под влиянием вагнеровских опер, Блок пользовался образами древнегерманского мифологического эпоса и, вероятно, не без воздействия поэзии Брюсова, несколько раз обращался — без углубления в нее — к египетской древности («Сфинкс», «Жрец», «Клеопатра», «Рамзес»)¹⁶.

Соприкосновение поэзии Блока с русской сказкой и связанными с нею мифологическими реликтами, а также с уже упоми-

¹⁵ Термин И. Анненского — см. предисловие к его кн.: Меланиппа — философ. СПб., 1901, с. VI.

¹⁶ В дополнение к этим замечаниям следует сказать, что в ранних стихотворениях Блока, не введенных им в свой канонический текст, упомянут, в отличие от этого текста, ряд античных имен: Юнона, Юпитер, Афина, Эрос, Андромаха, Гектор, Ахилл, Эреб, кроме того, Дельфийский храм, библейский Самсон, а в соседстве с ними — условно-поэтический славянский Лель. Отсутствие этих и подобных им имен в печатных сборниках Блока не случайно. Его юношеское увлечение эллинской культурой и вообще античностью не отразилось в его поэтике органически, что, впрочем, вполне соответствует его собственному признанию в позднем дневниковом комментарии к его ранней лирике. «Странное стихотворение <...> — писал он тогда о своем стихотворении «В полночь глухую рожденная» (1900), — где признается, что Она победила морозом эллинское солнце во мне (которого не было)» (1918, VII, 343; курсив мой — Д. М.).

навшейся выше «низшей мифологией», еще бытовавшей тогда в народном обиходе, подлежит особому рассмотрению, которое целесообразно соединить с анализом «мифа о России» в творчестве Блока. Однако и без специального исследования, в предварительном порядке, на основании нашего общего представления о блоковской поэзии, мы вправе думать, что эта сказочная традиция, действительно повлиявшая на Блока своим содержанием и, по-видимому, методом, не имела в его творчестве определяющего значения.¹⁷

И все же, говоря о том, что соприкосновения Блока с отдельными национальными мифологическими системами не были интенсивными, что он был далек от мифологизма «антологического типа» и почти не прибегал к вольным импровизациям на традиционно-мифологические сюжеты, мы вместе с тем не отрицаем наличия в его поэтическом сознании глубинных, мифологических по своему происхождению начал. Но эти начала нам следует искать не столько в их дифференцированных проявлениях, в реминисценциях и национально окрашенных мифологемах, сколько в их обобщенном, диффузном бытии, в затаившейся в поэзии Блока мысли о живой связи современного сознания с его первоосновами — с древними представлениями о «судьбе», «строе», «космосе» и о «тьме», «хаосе», «бездне».¹⁸ И эта мифопоэтическая стихия в творчестве Блока не отрывает его от своей эпохи, от той локально-исторической и биографической основы, без которых оно не могло бы существовать, но способствует тому, что «переходящее» в поэтическом мире Блока связывается с культурной памятью человечества, становится «непереходящим» или, выражаясь точнее, макроисторическим.

Мифопоэтическое начало в блоковской поэзии мы можем рассматривать в трех его аспектах, тесно связанных между собой:

1. Присутствующие в творчестве Блока (явно или потенциально) и переживаемые им как реальность мифологические

¹⁷ Краткий обзор относящихся к этой теме мотивов в поэзии Блока см. в статье А. Л. Григорьева. «Мифы в поэзии и прозе русских символистов». Сб. «Литература и мифология». Л., 1975, с. 69.

¹⁸ Затронутый здесь сложный вопрос о связи мифопоэтического аспекта блоковской поэзии в целом с ее национальной окраской уместно рассмотреть в дальнейшем. Ограничиваясь пока «Стихами о Прекрасной Даме», о которых речь пойдет в данной статье, можно сказать, что сдержанность Блока, как автора этих стихов, в использовании русского «национального колорита» отнюдь не означает отсутствия в них этого колорита. В поэзии первого тома Блока содержится немало примет «русского национального стиля» и, тем более, образов русской природы. Следует добавить, что и в жизненном, вне-литературном восприятии Блоком личности реальной вдохновительницы его ранней лирики, Любови Дмитриевны, имел значение ее национальный облик. «Это все — после, теория, не наше настоящее, — писал Блок своей невесте, имея в виду «мистическую сторону» своего отношения к ней. — Настоящее все вокруг Тебя, живой и прекрасной русской девушки». (Письмо от 15 декабря 1902 /на почт. шт./; ЦГАЛИ).

представления-концепции, связанные с древними (обычно подновленными) мифологическими, религиозными, философскими системами и отчасти с фольклором. Сюда относятся фрагменты денационализированных библейско-христианских концепций или эллинской мифологии, такие понятия, как «Душа мира», «София», «дионисизм», «демон», или такие мифопоэтические категории, как «музыка» в онтологическом смысле (= перестроенная пифагорейская мифологема; сам Блок видел в ней «*мифологическую* глубину» — VIII, 53, подчеркнуто Блоком) и т. д. Здесь уместно поставить вопрос о возможности соотнести эволюцию Блока-поэта, его духовный путь с библейско-христианской антропотеогонической схемой развития человечества (ср. гегелевскую триаду): «рай» (теза), «грехопадение» (антитеза), «искупление». (Последняя фаза, как и «синтез» по Гегелю, осталась чуждой Блоку, не осуществимой в пределах его трагедийно-романтического мировоззрения, далекого от христианской догматики и морали).

2. Принятые и переработанные Блоком образы и сюжеты из литературы и искусства нового времени, которые, в результате своей обобщающей силы, были возведены традицией в ранг мифопоэтических символов (лермонтовско-врубелевский Демон, Гамлет, Офелия, дантовский ад, Кармен, мифологические герои вагнеровских опер, персонажи комедии дель арте и пр.). Бесспорно, многие из этих образов сопровождалась в восприятии Блока тем, что он называл «древним воспоминанием», во всяком случае они осмыслялись им как универсальные, сверхисторические. (Ср. предшествующие Блоку опыты художественной реконструкции и применения русскими писателями (особенно И. С. Тургеневым) «парадигматических» мифообразов европейской литературы: Гамлет, леди Макбет, Дон-Кихота, Фауста, Дон-Жуана, Люцифера).

3. Собственные мифотворческие построения Блока и элементы *мифотворческой поэтики, выделяющиеся в его художественной системе, как особый феномен*, реализованный не только в ее мифопоэтических зонах, но, частично, и в других сферах его творчества. В этой плоскости обращают на себя внимание исключительно характерные для Блока сюжеты фантастически-условные, «книжные», легендарные, сказочные по своему типу и образы таинственных существ, знаменующих те или иные лирические реальности в его поэзии, представленные в ней как олицетворения свойств и переживаний его лирического «я» или сил, находящихся вне его личности. Эти сюжеты и антропоморфные образы фантастических персонажей нередко возникали у Блока в процессе импрессионистической метафоризации, как проявление мифопорождающей способности языка («Ты из шопота слов родилась» — I, 365), но особенно часто рождалась «из темы»,

отдающей их языку. В том и другом случае они выходили из недр гротескно преобразованной городской повседневности или из мира природы и были художественно выявлены в сказочном или полусказочном времени и пространстве (Примеры: двойники всех видов, сказочная царевна, чудовища, змеи, карлики, чертенята; стихотворения: «День поблек, изящный и невинный», «Петр», «Поединок», «Обман», «Легенда», «Невидимка», «Забывшие Тебя», «Как свершилось, как случилось», оба «Демона», «Вспомнил я старую сказку», цикл «Снежная маска», «Ночная фиалка», ранняя драматургия, мифологизирующая субстантивизация прилагательных и причастных форм типа «И смеющийся, и нежный || Закрывает мне лицо...» или мифологизирующие олицетворения: «Высоко бегут по карнизам || Улыбки, сказки и сны» (I, 232) и мн. др.).¹⁹

4

Предпосылкой древнего мифа служило анимистическое или, употребляя иную, менее точную, но зато обобщающую терминологию, «органическое» понимание мира. «Органика» молодого Блока (термином пользуюсь условно) складывалась на почве индивидуального блоковского мировосприятия с его стихийным поэтическим идеализмом, в котором преломлялись элементы философии Платона и В. Соловьева. «Все полно богов», — определяет Блок, повторяя Фалеса, свое мироощущение того времени (VIII, 26). «Платоновское», взятое Блоком непосредственно у Платона и, позже, в соловьевских переработках, несомненно имело большое значение в формировании мифопоэтических тяготений Блока. Известный знаток Платона А. Ф. Лосев называет платоновскую философию «диалектикой мифологии». ²⁰ «М. Элиаде <видный американский мифолог. — Д. М.> прав, говоря о платоновской структуре всякой мифологии, — пишет в книге о мифе Е. М. Мелетинский, — действительно, все эмпирическое рассматривается мифологическим мышлением как «тени» неких вечных оснований», и вполне справедливо прибавляет, что сама платоновская концепция (речь идет прежде всего об анамнезисе) «восходит к мифологической традиции». ²¹

Философия Платона и поэзия В. Соловьева (позже и его учение), как мы знаем, способствовали оформлению основного мифа

¹⁹ Автор не останавливается здесь на характеристике мифотворческой поэтики Блока, в частности, на соотношении в его лирике мифа и символа, считая целесообразным поставить эту тему во второй статье на материале поэтического творчества Блока зрелой поры.

²⁰ А. Лосев. Платон. — Философская энциклопедия. Т. 4, М., 1967, с. 268.

²¹ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 177.

Блока, «мономифа» о Душе мира, Вечной женственности, Мировом эросе (в платоновском смысле). Об исключительном значении этого мифа для Блока (главным образом, молодого, хотя и не только — молодого), как и для других «младших символистов», говорить не приходится, оно известно. Хорошо известно и то, что этот мономиф лег в основу первого лирического сборника Блока, а в другом, критическом преломлении, — стал ядром его ранней драматической трилогии, поэмы «Ночная фиалка» и многих стихотворений второго тома.

Конечно, сводить происхождение и наполнение «Стихов о Прекрасной Даме», как и блоковской поэзии в целом, исключительно к мифу нет оснований (об этом уже говорилось). И все же нельзя отрицать, что мифологема, пережитая и усвоенная молодым Блоком, оформила, санкционировала и в известной мере сакрализовала доступное ему в то время конкретно-реальное содержание жизни, как она есть, которое он находил в себе и в окружающем.

Жизненные, культурные, исторические корни, питавшие раннее творчество Блока, находятся в поле нашего зрения, о них много писалось, и мне вполне достаточно лишь кратко о них напомнить и выстроить соответствующие им явления в один ряд. К ним относится та атмосфера предчувствий и надежд, которые сопровождали вступление России в зону бурного XX века, сулившего «неслыханные перемены, невиданные мятежи» и, в дальней перспективе, манящего — каждого с различной степенью определенности, в том числе и Блока — возможностью материализации древней, направленной первоначально в прошлое мечты-мифа о «золотом веке». Сюда относится и растущая в душе молодого поэта, откликавшейся на эти предчувствия, неудержимая жажда жизни, с одной стороны, а с другой, — возникающее представление, пока еще смутное, о тех препятствиях, которые мешали реализации этой жизненной потенции и вызывали мысль о необходимости их преодолеть — представление о враждебном окружении, индивидуалистической замкнутости и обреченности на одиночество. Сюда относится и событие, ставшее тогда центром душевного и духовного бытия Блока и прямым, непосредственным импульсом к его мифотворчеству — его рыцарская, долгая, многотрудная, горькая и просветляющая любовь, которая, казалось, выводила его из круга одиноких созерцаний, снимала мучившие его сомнения, заставляла противоречия русской жизни и связывала с мировым целым (в те годы Блок как поэт еще не различал в нем людей, тем более их социальных связей).

Понять смысл этой романтической любви Блока, убедиться в том, что она сама по себе, в своих источниках не представляла собой какое-то необычное, раритетное, эзотерическое явление,

что она, в сущности, не выходила за рамки общепонятных, общечеловеческих закономерностей, могут косвенным образом помочь еще наивные, но искренние и многоговорящие строки в письме Блока 1898 г. к его первой возлюбленной К. М. Садовской: «Любовь не имеет границ, она может разлиться очень широко и охватить весь мир для тех, кто любит; и тогда счастье их будет вечно, жизнь лишена сомнений и холодного рассуждения. А это самое главное, потому что в жизни и без того много горя...»²²

Некую углубленную и расширенную аналогию к этим словам мы встречаем у Л. Толстого в «Войне и мире». Л. Толстой рассказывает о состоянии Пьера Безухова после его встречи с Наташей: Пьер «почувствовал, что для него открылось что-то новое, — вечно мучивший его вопрос о тщете и безумности всего земного перестал представляться ему. Этот страшный вопрос: зачем? к чему?, который прежде представлялся ему в середине всякого занятия, теперь заменился для него не другим вопросом и не ответом на прежний вопрос, а представлением *ее* <...> все сомнения его исчезали, не потому, что она отвечала на вопросы, которые представлялись ему, но потому, что представление о ней переносило его мгновенно в другую, светлую область душевной деятельности, в которой не могло быть правого или виноватого, в область красоты и любви, для которой стоило жить».²³

Прекрасная Дама Блока — это прежде всего творчески воспринимаемый и создаваемый им *образ жизни* в ее лирическом обобщении и духовной просветленности. Все сферы переживаний «личного» и «общего» («охватить весь мир»), возможно, существовали бы в поэтическом сознании молодого Блока раздельно, если бы он «по-соловьевски», но, конечно, вполне стихийно и органично, не синтезировал их иррациональным мифом о «Прекрасной Даме», который, помимо объединяемого им содержания, вносил в это содержание и «нечто от себя», совпадающее с каким-то не поддающимся анализу феноменом духовной жизни поэта, — может быть именно с тем, что он называл на своем языке «древним воспоминанием».

Смысл суггестивного образного представления о Прекрасной Даме раскрывается не только в содержании сборника Блока, но и под воздействием тех культурных ассоциаций, которые окружали его стихи и проникали в его книгу, обогащая написанное не записанным в стихах, но присутствующим в культуре эпохи.

Тексты стихотворений Блока 1901—1902 годов наполнены эмблематическими формулами (своего рода антономасиями) Прекрасной Дамы: «Ты», «Царевна», «Царица», «Закатная Таинственная Дева», «Голубая царица земли», «Заря», «Купина»,

²² «Блоковский сборник», II, 1972, с. 318 (публикация Л. В. Жаравиной).

²³ Л. Н. Толстой. «Война и мир», т. III, ч. I, гл. XIX.

«Вечная Жена»,²⁴ «Непостижимая», «Солнце, месяц и звезды в косе»,²⁵ и прочее: «Ласковая, милая, || Вечно молодая», «Молодая, золотая, || Ярким солнцем залитая», «Молодая с золотой косою, || С ясной, открытой душою». Но Ее образ (слово «образ» применял к Ней и сам Блок — 1918, I, 560) складывается не менее ощутимо и в самих ситуациях стихотворений, которые ведут к появлению все той же «женственной тени» (выражение В. Соловьева), возникавшей в душе созерцающего лирического героя и в том, что он созерцает: земная женщина, земля, небо, мир. Вместе с тем культурно-мифологическая традиция со всеми относящимися к ней мифологическими представлениями и концепциями, идущими из глубокой древности и доходящими до В. Соловьева, подкрепляет фактуру блоковского текста, вырастая не только изнутри этого текста, но, как уже говорилось, спускаясь к нему извне, присоединяясь к нему — в восприятии читателей. Или — без борьбы с текстом (валентность тексту) или сталкиваясь с текстом и деформируясь в нем, или сосуществуя с ним параллельно и взаимозависимо. Так в результате этого взаимодействия текста и нетекста и образуется, колеблясь и мерцая, основной, почти незримый символ книги — «женственная тень», Душа мира или связанная с ней светлая, божественная ипостась — София.²⁶

Иррациональная природа мифа о Прекрасной Даме, в той форме, в какой он переживался Блоком, очевидна. «Небесное умом неизмеримо» (1901, I, 91), «Завета нет, хоть тайна здесь лежит» (1901, I, 111), — говорится об этом в первой книге Блока. Но о том же свидетельствует, в подтверждение этих и подобных строк, и, конечно, нашего обобщенного восприятия лирики молодого Блока, его письмо к А. Белому от 18 июня 1903 г. — едва ли не самое развернутое исповедальное признание его на эту

²⁴ Купина — пылающий терновый куст, в котором бог являлся Моисею (Исход, III, 2). «Вечная Жена», — по-видимому, «жена, облеченная в солнце», о которой говорится в «Апокалипсисе» (XII, 1); библейская купина иногда трактуется как символ Девы Марии.

²⁵ Эту формулу Блок, очевидно, заимствовал, несколько изменив ее, из пушкинского описания Царевны-Лебедь в «Сказке о царе Салтане», а также из программного для Блока стихотворения Полонского «Царь-девица». М. К. Азадовский считает, что этот образ восходит к западноевропейскому фольклору, в частности, находит его в сказках Гриммов (М. Азадовский. Источники «Сказок» Пушкина. — В его кн.: Литература и фольклор. Л., 1938, с. 95).

²⁶ У В. Соловьева в «Чтениях о богочеловечестве» (1877—1881) Душа мира и София, в сущности, сближались, почти сливались в единое понятие, тогда как в более поздний период он считал нужным их различать, видя в Душе мира не только светлое начало, как в Софии, но и хаотическую стихию. Учение о Софии и Душе мира В. Соловьев наиболее полно развивает в книге, напечатанной в 1889 г. на французском языке в Париже: «La Russie et l'église universelle» (Ее русский перевод вышел в Москве в 1911 г. под названием «Россия и вселенская церковь»). Этой книги Блок, по-видимому, не читал.

заповедную для него тему. В письме Блок указывает многие очень важные аспекты его переживания и понимания Прекрасной Дамы, пишет о Ней как о «Душе мира», но к теоретизированию в этой области относится скептически и сообщает даже, что чувствует ее «чаще всего» как настроение, т. е. иррационально.²⁷

Лишь однажды, позднее, в предисловии к лирическим драмам, пытаясь рационализировать весь этот комплекс, превратить его из онтологического мифа в значащий символ, Блок назвал Ее «жизнью, прекрасной, свободной и светлой» (1907, VI, 434) — определение, которое, хотя и не может исчерпать содержания мифа, имеет для нас большое значение, приближая мировосприятие Блока того времени к общепринятым и общепонятным категориям гуманистического сознания. Очевидно, эта рационалистическая конкретизация Блоком своей иррациональной мифологии не расходилась с его прежним стремлением осмыслить эту мифологию в духе апокалиптического вещания о «конце мира» (=«мирового процесса» — согласно позднейшей поправке, сделанной Блоком) — того финала, который является одновременно и разрушением, и обновлением существующего. Рядом с этой блоковской расшифровкой мифологической символики его первой книги предлагались и другие: «заклинание часа», «гармония», «строй», «красота» (которая, по Достоевскому, «спасет мир»), «синтез», и т. д. — формулы, в свою очередь, не противоречащие блоковской, относительно правомерные, пригодные для логических операций, но такие же приблизительные, принципиально неполные, как и содержание фразы Блока о «жизни прекрасной, свободной и светлой» (=отголоски мифологии о «золотом веке», проецируемой Блоком в будущее).

Так или иначе, следы древнего мифа, сложного, разветвленного, принимающего в различных культурах, начиная с древнеиндийской («Веды»), в разные времена различные формы и прошедшего длинный ряд превращений, несомненно различимы в нижних, глубинных слоях содержания первой книги Блока. Непосредственно переживаемое являлось для Блока одновременно и древним заветом:

Или великое свершилось,
И ты хранишь завет времен
И, озаренная, укрылась
От дуновения племен?
Но я, покорствуя заране,
Знай, сохраню святой завет...

(27 августа 1901, I, 123)

²⁷ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 35.

В этот «завет времен», сохранившийся в потоке сменявших друг друга национальных культур, вошел и рыцарский ритуал служения даме, отразившийся в поэзии трубадуров и миннезанга. Однако рыцарский мифологизированный ритуал, проникнув в содержание и сказавшийся в заглавии первой книги Блока, не сыграл в ней ведущей роли. (Он широко развернулся лишь в «Розе и Кресте»). Вместе с тем Блок, поэзия которого в то время еще соприкасалась с церковно-христианской традицией, нарушая эту общую линию, приравнял звон колокола (в стихотв. «В городе колокол бился»), а значит и христианство, к «зову иноверца» и противопоставил этому *позднему* «зову» или «мечте» (слово «поздний» Блок употребляет здесь дважды!) более древнюю и значимую для него истину:

Ты лишь Одна сохранила
Древнюю Тайну свою.

(15 сентября 1902, I, 218)

При этом Блок не случайно связывал Прекрасную Даму, — сопровождая эту параллель большими оговорками, — с Афродитой и Астартой (освобожденной от чувственности — VII, 36). Кроме того, одно из своих стихотворений он озаглавил словом «София» (по-гречески), хотя и не отказывался от мысли о соотносительности той, к которой он обращал местоимение «Ты», — с Девой Марией (письмо Белому от 18 июня 1903, ср.: VII, 62) и даже, в варианте стихотворения «Царица смотрела заставки» (14 декабря 1902), прямо называл Ее, Царевну, «Богородицей с золотыми косами».²⁸ Если согласиться с предположением П. А. Флоренского, высказанным в недавно опубликованном конспекте его лекции «О Блоке», что в идее библейской Софии содержатся предпосылки (буквально: она — «вершина ветхозаветных предчувствий») евангельской девы Марии, то эти гадания Блока будут выглядеть менее произвольными, чем они могут

²⁸ Указанный вариант содержится в тексте этого стихотворения, приложенном к письму Блока к Л. Д. Менделеевой от 16 декабря 1902 г. (дата на почт. шт.; ЦГАЛИ). Кстати сказать, на основании лереписки Блока с невестой видно, что реальный прототип Царицы в этом стихотворении — З. Н. Гиппиус, Царевна же — Любовь Дмитриевна. Стихотворение в целом, как известно, является свободной интерпретацией средневекового духовного стиха о «Голубиной книге», восходящего в Евангелию, Апокалипсису (гл. 5), апокрифам, народным легендам и, в конечном счете, к древней этимологической мифологии. Обнажившееся здесь сочетание биографического источника (Любовь Дмитриевна — З. Н. Гиппиус, их потенциальное соперничество, «ревность» Л. Д.) и ориентации на двухслойный «архитипический» образец (духовный стих и его древние корни) соответствует одной из характерных для Блока схем мифотворческого процесса.

показаться без углубления в генетическую преемственность сопоставляемых мифологических представлений.^{28а}

Из «Последней части философской поэмы» Блока (11 февраля 1901) следует, что к перечню божеств, имеющих отношение к Прекрасной Даме, молодой Блок присоединял еще двух творящих и созидających богов, «детищем» которых, по Блоку, Она является: Афины и Эроса — мудрость и сердце (о том же — в ретроспективной дневниковой записи 1918 г. — VII, 347). Заключительная строфа такого же «гностического» стихотворения «Мы истомились в безмерности» (1902) и особенно эпиграф к нему из «Апокалипсиса» показывают, что Блок, гадательно ища «архетипы» Прекрасной Дамы, готов был отождествить Ее и с мечтой о «небесном Иерусалиме», сходящем с неба, «как невеста, украшенная для мужа», и обновляющем землю (XXI, 1—2). Однако рефлектирование такого рода, даже в то время, не говоря уже о последующем, видимо, не удовлетворяло Блока, и, печатая позже некоторые из своих ранних ненапечатанных стихотворений, эти два и подобное им, «Софию» (1900), он не опубликовал.

Все же ореол древности был столь значим для Блока и настолько связан с «образом» его мечты и даже с личностью той, в ком он видел реальное воплощение этой мечты, что и в последующие годы, когда Она, казалось ему, «в поля отошла без возврата», Блок остался верен этому восприятию. «Для меня с новой силой необходим Вл. Соловьев, — писал он своей жене в 1908 г. — <...> Мое знание очень углубляется. Мое знание о тебе — с особенной силой. В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропях времен — приблизительно на тех дорожках, где случайный народ ставил на горных подъемах <...> изображения богов <...> Следующие предки твои непосредственно касаются астральных областей.» (VIII, 231).

Но активно действующие ассоциации с древними мифологическими представлениями возникают у читателей Блока и приобретают значение литературного факта, конечно, независимо от его «приватных» признаний, которых читатель может и не знать. Молодой Блок, страстно увлекаясь «софианской» лирикой В. Соловьева и относясь к его теоретическим трактатам сдержанно, а иногда и скептически, все же штудировал его мистические сочинения (со многими отметками на полях) и не мог не считаться с его размышлениями о Мировой душе и Софии-премудрости.

^{28а} Сходные мысли, изложенные со ссылками на теологические высказывания различных эпох и, разумеется, без всякого упоминания о Блоке, мы находим в основном трактате П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины» (М., 1914) в специально посвященной вопросу о Софии главе 11-ой (с. 351, 356, 358, 384, 388, 389). — Понятно, что в эту главу, ориентированную (хотя и не вполне последовательно) на ортодоксальное православие, понятие «мировой души» не вводится.

Эти древние мифологемы жили в сознании Блока и работали в его поэзии.²⁹

Можно не сомневаться в том, что бегло обозначенные здесь философско-мифологические и мифопоэтические концепции и ассоциации, относящиеся к «соловьевским темам», вошли в художественное сознание Блока лишь фрагментарно. Они были в значительной мере освобождены им от теоретической обработки, которой подверг их В. Соловьев, сильно урезаны и ретушированы. Характерно, например, умолчание Блока об исходном для каждого «софианца» антропоморфном архетипе Софии в библейских «Притчах Соломоновых» (гл. 8), на которые ссылался В. Соловьев, и в «Книге премудрости Соломона». И все же эта «древняя санкция» присутствовала в первом томе Блока, а отчасти — в иных формах, ослабленная — и в его последующем творчестве. В отличие от обеих упомянутых соломоновых книг, Блок, — судя по стихотворению «Царица смотрела заставки» и многим другим, перекрывающим смысл более раннего стихотворения «София», — отнюдь не выделял в созданном им «образе» таких выдвигаемых Библией атрибутов Софии, как «божественная мудрость» (это — не только атрибут, но и «субстанция»), как «строительное начало» (она, по Библии, — «художница всего») ³⁰ и человеколюбие. Но, с другой стороны, он «стихийно» сближался с Соломоном, который видел в Ней духа «святого <...>, тонкого <...>, светлого, чистого, ясного <...>, беспечального», восхищался Ее красотой и целомудрием, находил в Ней «веселие и радость» и, конечно, признавал Ее бессмертной. Все эти атри-

²⁹ Между прочим, связь с мифологическими представлениями можно обнаружить и в мыслях В. Соловьева о мировом развитии, явно соприкасающихся с идеей андрогинизма. Очерченный В. Соловьевым мировой теогонический процесс, который, согласно концепции философа, заключается в растущем сближении и в грядущем соединении небесного, мужского начала (бог — Первое абсолютное) с женским, пребывающим в природе и в человечестве (Душа мира, София — Второе абсолютное), аналогичен этиологическим мифам о космическом браке неба и земли. «Земля и небо, — пишет Е. М. Мелетинский, характеризуя эти мифы, — почти повсеместно осмысляются как женское и мужское начала, как супружеская пара, стоящая в начале теогонического или теокосмогонического процесса. В маорийском варианте полинезийской мифологии — это Ранги и Папа, в египетской (гелиопольской) — Геб и Нут, в греческой (гесиодовской) — Уран и Гея, в древнеиндийской — Дьяус и Притхиви и т. д.» (Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа, сс. 207—208).

³⁰ Вопрос о «строительном начале», заложенном в древней мифологеме о Софии, ставится С. С. Аверинцевым в его весьма интересной статье «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской» (сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972). Концепция Софии очень убедительно связывается в этой статье с идеей градостроительства (Богиня мудрости Афина — «мать городов»; первопрестольные храмы Софии в Византии, Киеве, Новгороде, Полоцке воздвигнуты в этих городах в период их расцвета). — «Строительные начала» в образе Прекрасной Дамы Блока не проявляются прямо, но их эквивалент, идея обновления, преображения жизни (ср. проповедь теургизма) в ранней блоковской лирике, бесспорно, намечается.

буты соломоновой Софии и, между прочим, сравнение Ее в «Книге премудрости» с невестой, заставляя различать в Ней «женственное начало», которое позже, в системе христианского мировоззрения, достигло еще бóльшей отчетливости, сконцентрировавшись в образе Девы Марии — воплощения любви и милосердия. Понятно, что эта наполненная жизнью «вечная женственность» христианизированного «образа» Софии в любых его реализациях имела для Блока главное значение.³¹

Молодой Блок писал о теперешнем, о непосредственно данном ему, о том, что переживали на сегодняшний день он сам и близкие ему современники, но от этого современного содержания протягивались нити не только к ближайшему и близкому прошлому, к русской поэзии XIX века, к Шеллингу и к немецкому романтизму, к Гете с его призывом к «вечно-женственному», но также и к Данте с его культом Беатриче, и к Возрождению, к средним векам, к трубадурам и миннезингерам и к той отдаленнейшей старине, о которой говорилось выше.

О лирике молодого Блока можно было бы сказать его же словами, относящимися к произведениям других авторов, что в ней затаено «древнее воспоминание». И это «древнее воспоминание», этот «мифологический опыт» заключали в себе чувство бесконечного, заложенное в мифе, разум мифа, развивавшегося на своей почве, от стадии к стадии, в основном, — по восходящей линии, к гуманизации, к постепенному прояснению правды о человеке и человечности. Древний миф был связан с породившей его действительностью и в то же время подымался над нею, внося в прозаическую обыденность перспективу мировой жизни, сознание сопричастности ей и доступные народам, создавшим мифы, представления о свободе (стихийной, иногда необузданной), мудрости, красоте и справедливости (без морализма). И для понимания блоковской поэзии, которая, как уже не раз отмечалось, отнюдь не сводится к мифу, нужно принять во внимание ее соприкосновение с мифом. Сохраняя связь с текущим моментом жизни (в каких бы преломлениях этот момент ни осмыслялся молодым Блоком), Блок открывал свою поэзию не только содержанию этого момента, но и духовным ценностям, накопленным человечеством с давно прошедших времен.

Борис Пастернак в 1946 году в черновых заметках о первом томе Блока, отмечая с отрицательным знаком присутствие в стихах этого тома символистских схем, признавал вместе с тем, что блоковская «концепция» Прекрасной Дамы была «реалистически уместна, без нее действительность тех лет и мест (Петер-

³¹ Об антропологической закономерности, т. е. человеческой оправданности в системе христианской религии образа Марии как «восполняющего существа» и необходимого «логического звена» см. у Л. Фейербаха («Сущность христианства», гл. 7). «Любовь, — считает Фейербах, — сама по себе женственна по происхождению и по существу».

бург, может быть, «шахматовские места». — Д. М.) остались бы без выражения».³² Мне думается, что некоторое преувеличение, содержащееся, по-видимому, в этом суждении Пастернака, не слишком значительно. Миф о Прекрасной Даме явился необходимым звеном и положительным фактором в эволюции Блока. Он помог формированию поэтической личности Блока во всей ее высокой человеческой чистоте. В мифологеме о Прекрасной Даме осуществлялось слияние различных сфер жизненного и творческого сознания Блока, и этот синтез, тогда еще отвлеченный, иррациональный, уже заключал в себе ту духовную просветленность, женственно-смягченную человечность и страстное желание обновления жизни, т. е. те черты, которые изменялись с течением времени, но всегда оставались глубочайшими основаниями поэзии Блока на всем протяжении его пути.

Об «однострунности» «Стихов о Прекрасной Даме» (эпитет принадлежит самому Блоку — I, 559), об их безлюдности и замкнутости писали едва ли не все исследователи Блока. В этом отношении В. Соловьев в своих теоретических построениях, соединяя идею Мировой души не только с природой и любовью, как это делал Блок в своей первой книге, но и с концепцией человечества, был шире молодого Блока. Можно прибавить к этому, вспомнив о блоковском разделении стадий мифологического процесса на эстетическую и этическую (см. выше стр. 10), что его ранняя поэзия еще не прониклась в полной мере той этической энергией, связанной с идеей сострадания, о которой писал Блок в названных заметках. Не случайно он признавался Белому все в том же письме от 18 июня 1903 г., что свет, исходящий от его «Лучезарной подруги», «не добрый и не злой, а более», и в этом смысле представление о Ней, объединившее лирику его первой книги, не совпадает с той еще не стершейся к началу века гранью народного этического сознания, которая была явлена образом заступницы, милосердной матери, «ходящей по мукам».

Миф о Прекрасной Даме, сыграв свою роль в блоковской поэзии 1900—1902 годов и подчинив ее себе, очень скоро превратился в препятствие на пути ее дальнейшего развития, ведущего Блока к широкому охвату исторической действительности и к последовательно отрицанию буржуазного миропорядка.

В поэзии Блока возникла новая ситуация с новой поэтической фактурой и новой лирической атмосферой. «Прежде я думал о Ней чаще, чем теперь, — читаем в упомянутом письме Блока к Белому. — Теперь все меньше и все безрезультатнее». Стремительная эволюция, пережитая Блоком и охватившая все его творчество, коснулась в первую очередь мифа о Прекрасной Даме. Этот миф, как таковой, вместе с причастным к нему «ска-

³² Борис Пастернак. К характеристике Блока. — «Блоковский сборник», II. Тарту, 1972, с. 452.

зочным мистицизмом» (Блок) потерял в поэзии Блока свою интенсивность. Но, идя к новому, Блок не отказывался от прошлого. Не случайно в статье об Ибсене он писал, что «вера и воля» Ибсена и «всякого художника XIX века», — а значит и его самого, — «покоится в лоне вечно-женственного» — символическое понятие, в которое входила для Блока (это ясно из той же статьи) и мысль о родине (1908, V, 313, 314).

Мифологема Блока о Прекрасной Даме, вобрав в себя опыт его личной и исторической жизни, глубоко изменившись, сбросив свои сказочные оболочки, сохранилась в его творчестве в своих онтологических и лирических проекциях. Но эта мифологема, пройдя сквозь строй бурной и требовательной эпохи, переработанная Блоком с помощью реалистических и иронических реактивов, приблизилась в ее обновленных формах к тем границам, за которыми поэтическая мифология превращается в поэтическую типологию. Этот процесс обозначился у Блока тем более определенно, что рядом с основным мифом в его поэзии росли и крепились новые мифологемы, а также еще не явленные в ней до того времени творческие сферы, открытые скорее типическому, чем мифическому. Нарастающее сближение этих категорий: мифа и типа — сближение, постепенно превращавшееся в слияние, и явилось одним из основных признаков зрелой поэзии Блока. Оно послужило тем основанием, которое давало возможность Блоку совмещать в его поэтическом творчестве историческую перспективность с перерастающим «локальный историзм», но не уводящим от него широким мифопоэтическим мышлением.

РИФМА БЛОКА

М. Л. Гаспаров

1. Исключительно важная роль поэзии Блока в истории русской рифмы общепризнана после работ В. М. Жирмунского «Поэзия Александра Блока» (1921) и «Рифма, ее история и теория» (1923). Блок стоит на одном из двух главнейших переломов в истории русской рифмы. Классическая русская рифма 1730—1830-х гг. была точной; в 1840—1890-х гг. все прочнее утверждается рифма приблизительная (с несовпадением гласных); с 1900-х гг., благодаря Блоку и символистам, утверждается рифма неточная (с несовпадением согласных). Такова схема, намеченная В. М. Жирмунским, и во всем основном она остается непоколебленной¹.

Схема ясна, но неясны многие подробности. Что подготовило неточную рифму Блока? В каких отношениях приблизительная рифма была предшественницей неточной? Где тот количественный порог, после которого неточная рифма в системе рифмовки становится из исключения правилом? Что общего и различного между неточной рифмой у Блока и у других символистов? Что принято и что отвергнуто в опыте Блока последующим развитием русской неточной рифмы? Эти четыре вопроса пока не имеют ответа. Попыткой дать на них хотя бы частичный ответ и является это сообщение.

Такой ответ возможен лишь на основе систематического исследования рифмы с помощью подсчетов. До сих пор рифма изучалась с цифрами в руках гораздо менее усердно, чем метрика

¹ Д. Самойлов в своей недавней работе (Книга о русской рифме. М., 1973) продвигает материал, исследованный В. М. Жирмунским, в более широкие рамки: народная русская рифма была неточной, на ее фоне в XVIII—XIX вв. утверждается точная рифма, исследованная Жирмунским, — точная, но постепенно теряющая эту точность; в результате такой эволюции в XX в. русская рифма возвращается к своей исходной «нормальной неточности». Это — очень ценное переосмысление концепции В. М. Жирмунского в свете поэтического опыта 1920—1960-х гг.; но в самой этой концепции оно ничего не отменяет, за исключением некоторых гипотетических прогнозов, оправдавшихся лишь частично (В. М. Жирмунский, с. 222; Д. Самойлов, с. 12).

и ритмика. В. М. Жирмунский делал подсчеты, но не решался положиться на них, и поэтому оставил свои цифры неопубликованными², а все последующие опыты подсчета были достаточно разрозненны и случайны. Поэтому об употребительности различных видов рифм у различных поэтов мы могли говорить лишь в выраженных «есть — нет», «много — мало», но не могли говорить: «на столько-то больше — на столько-то меньше». Понадобились новые подсчеты. Нами подсчитан процент точных, неточных, приблизительных и йотированных рифм по большим выборкам из 120 поэтов от Кантемира до Маяковского (всего около 160 000 рифм). Подсчеты делались отдельно для женских, мужских закрытых и мужских открытых рифм; дактилические рифмы пока не исследованы и в настоящем разборе не освещаются. На этом материале и основываются все дальнейшие сопоставления и выводы.

2. Напомним основные понятия, с которыми приходится иметь дело в русской рифме. Нормой в русской классике XVIII—XIX вв. считается точная рифма — полное фонетическое тождество рифмующихся окончаний: «моленье — виденье», «любовь — кровь», «звезда — всегда».

Отступлениями от этой нормы в женской рифме являются рифмы: 1) приблизительные — с нетождеством безударных гласных в рифмующих окончаниях (фонетическое нетождество, «моленью — виденье», или даже только графическое, «моленья — виденье»); 2) йотированные — с нетождеством конечного йота («молений — колени»); 3) неточные — с нетождеством согласных («молениям — виденье», «вечер — встречи» и пр.).

Отступлениями от этой нормы в мужской рифме являются только рифмы неточные: в закрытой мужской рифме, — напр., «любовь — богов», в открытой, — напр., «звезда — мечта» или (в XX в.) «звезда — страдал».

Некоторые фонетические несоответствия при этом, по-видимому, представляют собой традиционно дозволенные орфоэпические варианты: «пронеслося — вопроса», «друг — дух»; они к неточным рифмам не причислялись, их интерес лежит в области истории русского языка, а не русского стиха.

2а. Почему в русской рифме исторически выделились именно такие типы дозволенных и недозволенных соответствий? Почему русские поэты, твердо державшиеся установки на фонетическую точность, тем не менее, допускали йотированные рифмы с их

² «Не придавая значения подсчетам, я предпочел бы представить собранный материал целиком <...> Ограничиваюсь примерами <...>, приводя цифры там, где необходимо иллюстрировать показательные контрасты в эволюции рифмы <...> Цифра как таковая, ее абсолютная величина (даже приведенная к известному коэффициенту встречаемости) не представляет никакого интереса для исследователя рифмы; поэтому я не придаю большого значения отдельным пропускам и просчетам» (В. М. Жирмунский, с. 309).

откровенной фонетической неточностью? Почему, хорошо понимая разницу между буквой и звуком и с самого начала позволяя себе рифмы «любИть — бЫть» и «леД — бьЕт», они, тем не менее, упорно сопротивлялись приблизительным рифмам типа «догдА — сладкО»?

Ответ на эти вопросы открывается только при взгляде на иностранные образцы, которыми располагали первые русские стихотворцы. Что одинаковые ударные гласные звуки могут выражаться разными буквами, они знали и по французским рифмам «*plaire — tège*», и по немецким «*Ehre — wäге*»; что звонкий согласный оглушается и может рифмоваться с глухим, они знали по немецким рифмам типа «*Sand — bekannt*». Но ни йота на

Таблица 1

Рифмы Блока: йотированные (j), приблизительные (≈), неточные (≠)

	женские				муж. закрытые		муж. открытые		дактилические			гипердактил	нерег. сложен.
	Всего	j	≈	≠	Всего	≠	Всего	≠	Всего	≈	≠		
1898—1900	189	6+ 0	40	8	124	—	99	3	13	6	1	—	—
1901—1902	481	22+19	94	9	277	—	308	2	38	16	2	—	1
1902—1903	227	3+ 5	59	10	152	1	134	3	27	5	3	1	1
1904	236	10+13	57	4	153	1	131	1	3	—	—	—	1
1905	213	12+ 7	54	7	139	2	157	6	29	7	8	—	5
1906	211	5+ 5	51	10	129	—	193	1	39	8	6	—	—
1907	348	14+12	62	41	199	7	177	3	29	5	8	1	5
1908	183	5+ 5	36	8	114	1	99	2	7	—	2	—	—
1909	226	15+ 9	47	11	152	—	115	3	4	1	2	—	—
1910—1911	127	5+ 7	22	7	71	2	63	1	24	5	1	—	—
1912	152	3+ 4	32	5	96	—	56	—	5	1	—	—	—
1913	98	3+ 0	16	5	93	—	65	—	11	2	—	—	—
1914	167	13+ 8	39	10	116	—	106	—	1	—	—	—	—
1915—1916	93	5+ 3	20	7	56	—	65	—	2	—	—	—	—

То же, в процентах:

1898—1900	3,2	21,2	4,2	—	—	3,0	—	46,0	7,7
1901—1902	8,5	19,6	1,9	—	—	0,6	—	42,0	5,3
1902—1903	3,5	26,0	4,4	—	0,7	2,2	—	18,5	11,1
1904	9,7	24,2	1,7	—	0,7	0,8	—	—	—
1905	8,9	25,4	12,2	—	1,4	3,8	—	24,0	27,5
1906	4,7	24,2	4,7	—	—	0,5	—	20,5	15,5
1907	7,5	17,8	11,8	—	3,5	1,7	—	17,0	27,5
1908	5,5	19,7	4,4	—	0,9	2,0	—	—	28,5
1909	10,6	20,8	4,9	—	—	2,6	—	25,0	50,0
1910—1911	9,5	17,8	5,5	—	2,8	1,6	—	21,0	4,2
1912	4,6	21,1	3,3	—	—	—	—	20,0	—
1913	3,1	16,3	5,1	—	—	—	—	18,0	—
1914	12,6	23,4	6,0	—	—	—	—	—	—
1915—1916	8,6	21,5	7,5	—	—	—	—	—	—

Рифмы русских поэтов

	j	≈	жен. ≠	≠ муж. закр.	≠ муж. откр.	опорн. звуки
Тредиаковский, 1740-е гг.	—	—	0,5	0,3	—	37,5
Ломоносов, 1745—1764	1,5	—	0,1	0,6	8,3	17,5
Сумароков, 1771	—	—	—	—	—	60,5
Херасков, 1779	—	—	—	—	—	53,5
Капнист, 1783—1801	5,9	0,3	1,6	0,6	—	16,0
Державин, 1799—1809	2,8	0,7	13,5	9,0	3,0	14,0
Радищев, 1780—1802	1,0	0,5	6,0	0,8	16,7	21,0
Давыдов, 1804—1836	7,4	4,7	4,7	3,8	25,4	15,0
Батюшков, 1806—1812	5,2	0,5	2,4	0,6	6,9	14,0
Жуковский, 1810—1814	7,0	0,3	0,3	0,2	—	12,5
Пушкин, 1814—1815	7,1	3,7	3,1	2,9	12,4	16,5
Пушкин, «Евгений Онегин»	2,2	1,3	0,1	—	4,6	17,0
Баратынский, 1818—1825	—	0,7	—	—	0,5	14,0
Лермонтов, 1836—1841	7,4	5,9	0,3	0,1	10,2	11,5
Кольцов, 1828—1841	4,5	3,3	6,4	5,6	37,2	15,0
Ап. Григорьев, 1840—1860	5,5	16,9	0,4	0,5	4,8	14,5
Плещеев, 1843—1848	5,3	14,5	6,2	—	11,5	17,0
А. К. Толстой, 1850-е гг.	11,8	28,1	0,5	0,3	0,6	18,5
Некрасов, 1875—1877	0,5	10,3	1,9	0,2	3,2	14,0
Фет, 1840—1863	0,3	4,6	0,1	0,7	2,8	17,0
Никитин, 1853—1855	7,9	8,3	11,2	2,5	6,4	15,5
В. Соловьев, 1890-е гг.	6,6	20,4	0,3	—	1,1	19,5
З. Гиппиус, 1889—1909	8,5	10,0	0,3	0,3	0,7	17,5
Сологуб, 1900—1909	0,6	12,7	0,6	0,2	—	26,0
Бальмонт, 1899—1902	0,6	20,5	0,4	—	0,3	29,0
Брюсов, 1898—1900	15,5	21,6	5,7	0,2	6,5	15,5
Балтрушайтис, 1900—1911	9,0	9,0	—	—	—	32,5
Анненский, 1900—1909	5,8	31,5	0,7	0,3	1,2	40,0
Вяч. Иванов, 1904—1911	1,9	12,0	0,5	0,3	0,6	43,5
Кузмин, 1906—1911	0,7	17,9	1,5	—	2,8	44,0
Волошин, 1900—1909	1,0	22,3	1,4	—	1,4	23,5
С. Соловьев, 1906—1909	10,4	27,4	1,1	—	0,5	40,5
А. Белый, 1904—1909	13,3	19,8	1,2	—	10,6	18,0
В. Гюфман, 1904—1907	13,8	24,4	0,6	—	—	17,0
Городецкий, 1904—1907	5,6	19,7	2,2	—	1,6	25,0
Ахматова, 1909—1914	9,9	24,0	8,4	2,3	5,4	27,0
Мандельштам, 1908—1915	12,3	18,9	2,5	0,3	1,3	15,5
С. Черный, 1907—1912	6,9	20,5	5,3	0,3	3,6	23,5
Хлебников, 1912—1919	3,6	27,4	5,1	1,8	7,5	51,0
Северянин, 1908—1912	4,8	26,6	17,5	4,9	5,9	60,5
Маяковский, 1916	10,9	20,8	46,5	24,0	71,0	107,5

конце слов, ни несовпадающих гласных в женском окончании слова французский и немецкий языки не знали: здесь русские поэты были предоставлены собственным силам. Почему они легко допустили нетождество йота, замечательно догадался еще Жир-

мунский (с. 139): они вспомнили, что в польском языке, где прилагательные йота на конце не имеют, может рифмоваться, напр., «stary — czary», и сделали вывод, что и по-русски можно рифмовать «старый — чары». Почему они с трудом допустили неточность безударных А и О, Е и И, также можно догадаться: видя, что во французских, немецких стихах рифмуют только «plairE — mèrE», «springEn — singEn», «SchneidEr — KleidEr» и т. п., они заключили, что и в русских стихах рифмоваться могут только Е — Е, О — О, А — А и т. п., — иными словами, гласный безударного слога сохраняет качество гласного ударного слога. Так в XVIII в. сложилась традиция русской точной рифмовки, постепенно и с разных концов расшатываемая в течение следующего века.

3. Это расшатывание («деканонизация», в терминологии Жирмунского) и составляет историю классической русской рифмы. Сколько-нибудь подробный очерк этого процесса в рамках настоящей заметки, конечно, невозможен. Мы ограничимся тем, что приведем показатели йотированных, приблизительных и неточных рифм (в процентах от общего количества женских и мужских, закрытых и открытых) для трех томов лирики Блока (табл. 1), для избранных нами поэтов XVIII—XX вв. (табл. 2) и, суммарно, для основных этапов истории рифмы по всему нашему материалу (табл. 3).

Таблица 3

Рифма Блока на фоне рифмы русских поэтов

Ломоносов и др.	1,6	—	1,1	1,4	3,2
Сумароков и др.	0,1	0,04	0,4	0,2	0,3
Державин и др.	1,7	0,4	3,6	1,9	3,3
Жуковский и др.	2,8	1,0	2,2	1,0	5,0
Пушкин и др.	3,4	1,4	0,4	0,5	5,2
Лермонтов и др.	5,7	6,3	1,3	0,9	10,0
Некрасов и др.	3,4	10,0	1,3	0,4	4,1
Надсон и др.	4,5	11,1	0,8	0,1	3,3
Брюсов и др.	7,7	16,9	2,1	0,2	1,7
Блок	7,3	20,2	5,5	0,7	1,4
Белый и др.	7,4	21,0	1,5	0,1	2,7
Ахматова и др.	8,1	22,7	6,3	1,3	4,1

Из таблиц видно:

- 1) в XVIII в. в сумароковской школе господствует идеальная точность рифмы;
- 2) неточные рифмы Державина разрушают этот идеал точности, но сами не прививаются;
- 3) вместо этого в поколении Батюшкова — Жуковского входят в употребление йотированные (традиция Капниста) и неточные открытые мужские (типа «любви — мои») рифмы;
- 4) так рифмует и молодой Пушкин; но зрелый Пушкин (вме-

сте с ним — Жуковский, и за ним — Баратынский) возвращается к повышенной, как в XVIII в., точности рифм;

5) однако они одиноки: употребительность неточных открытых рифм («любви — мой») держится у Лермонтова и достигает предела у Полежаева, Кольцова, молодого Тургенева;

6) здесь происходит перелом: внимание перемещается с неточных открытых рифм на приблизительные («моления — видению»), и в течение XIX в. первых становится все меньше, вторых все больше;

7) при этом можно различить поэтов более сдержанных (Фет, Некрасов) и более смелых (А. К. Толстой, В. Соловьев) в применении приблизительной и заодно йотированной рифмы;

8) наконец, у символистов (не раньше!) приблизительная рифма узаконивается окончательно, а Брюсов и Блок неточными рифмами открывают новую эпоху.

Таким образом, рифма символистов является естественным продолжением рифмы XIX в. Неточные мужские закрытые и открытые остаются редкими исключениями (только Белый в «Пелле», архаизируя свой стих под начало XIX в.,³ вместе с ритмом архаизирует и рифму: «мой — в крови», «дня — поля» и пр.; в рифме эта архаизация держится дольше, чем в ритме: к «Первому свиданию» ритм его стиха полностью обновляется, а рифма остается прежней, «Кюри — струи», «вражды — судьбы»). Женские приблизительные остаются обычными и даже учащаются: более вольная традиция А. К. Толстого и В. Соловьева пересиливает более строгую традицию Фета и Некрасова; свободнее всего пользуются приблизительными рифмами Анненский, С. Соловьев, Ахматова, сдержаннее всего З. Гиппиус, Сологуб, Балтрушайтис, Вяч. Иванов. Йотированные также повышаются до уровня традиции А. К. Толстого и В. Соловьева: свободнее всего пользуется их эффектами Брюсов (и архаизирующий Андрей Белый), сдержаннее всего — Бальмонт, Сологуб, Вяч. Иванов, Кузмин, Волошин. И, наконец, лишь в области женских неточных рифм рамки традиции ломаются: из разрозненных исключений такие рифмы становятся предметом сознательных экспериментов, делаются допустимыми, а затем и обычными. В старшем поколении символистов этот решающий шаг сделал Брюсов, в младшем — Блок; остальные, от З. Гиппиус до Городецкого, были к этой новации равнодушны, подхватило ее лишь следующее поколение: Ахматова, а затем Северянин и футуристы.

4. В разработке мужских открытых, женских йотированных, женских приблизительных рифм Блок ничем не выделяется среди своих современников. Неточные мужские открытые типа «я —

³ К. Тарановский. Четырехстопный ямб Андрея Белого. — IJSLP, 10 (1966), с. 127—147.

земля», «пути — впереди» встречаются у него чуть чаще лишь в ранних стихах «Ante lucem» да еще в произведениях 1905 г., самого «расшатанного» по части рифм; после 1909 г. рифмы такого типа исчезают из стихов Блока начисто. Йотированных рифм у Блока около 7,5% — это в точности средний их уровень для всего периода, чуть больше, чем было у Соловьева, чуть меньше, чем у А. К. Толстого. Приблизительных рифм у Блока около 21% — это тоже почти в точности средний уровень для всего периода. Показатели эти у Блока стойкие, без тенденций к повышению или понижению, колебания по годам случайны.

Даже в подробностях Блок разрабатывает йотированные и приблизительные рифмы в том же направлении, что и современники.

Таблица 4

Йотированные рифмы: процент рифм -ЪЙ от общего числа йотированных рифм

XVIII в.	18,6
Жуковский и др.	11,2
Пушкин и др.	14,2
Лермонтов и др.	19,6
Некрасов и др.	15,7
Надсон и др.	20,6
В. Соловьев и др.	26,4
Брюсов и др.	44,4
Блок	45,0
Белый и др.	44,5
Ахматова и др.	43,5
З. Гиппиус	23,5
Брюсов (ран.)	53,5
Брюсов (позд.)	33,5
Анненский	60,0
Белый	42,5
С. Соловьев	52,5
В. Гофман	33,5
Клюев	33,0
Ахматова	32,5
Мандельштам	39,5

Так, среди йотированных рифм (табл. 4) можно различить резче звучащие рифмы после твердого согласного, на -Ъй («много — дорогой») и сглаженней звучащие рифмы после мягкого согласного, на -Ьй («ноги — убогий»). XIX век предпочитал рифмовать на -Ъй, в XX в. резкость этого звукового несовпадения стала смущать, и рифмы на -Ьй стали все более частыми: процент их во второй половине XIX в. был около 15, в начале XX в. он поднимается до 42. Блок идет в ногу со временем: у него рифмы типа «ноги — убогий» составляют 45% всех йотированных.

Так, среди приблизительных рифм (табл. 5) тоже можно различить несколько случаев, по-разному трактуемых в разные эпохи. До Пушкина и при Пушкине здесь преобладали рифмы Я

Приблизительные рифмы: наиболее употребительные виды

	Тип рифмы:								
	«жалкО — гадалкА»	«вестИ — невѣстЕ»	«счастЕ — несчастЯ»	«шорОх — взорАх»	«спорИм — морЕм»	«тревожИшь — можЕшь»	«повсюду — чудО»	«нглЫ — настИглА»	прочие
Жуковский и др.	3,0	7,0	35,0	3,5	11,0	5,5	2,0	2,5	31,0
Пушкин и др.	25,5	2,8	14,0	5,8	20,5	14,8	1,3	—	15,0
Лермонтов и др.	43,6	6,6	8,8	7,4	7,1	7,2	1,1	2,3	16,0
Некрасов и др.	34,1	9,9	14,3	6,6	8,4	4,9	4,6	3,2	14,0
В. Соловьев и др.	36,1	19,3	17,0	6,6	4,8	1,0	2,9	3,2	9,0
Брюсов и др.	23,5	17,9	8,2	7,9	13,4	3,8	0,3	1,8	23,0
Ахматова и др.	23,8	18,6	6,7	8,8	9,3	2,1	2,8	3,1	24,0
Блок	19,3	18,9	11,9	6,2	5,9	1,3	7,0	6,7	23,0
в т. ч. том I	22,3	18,2	18,2	5,7	2,1	0,5	12,4	8,3	13,0
том II	17,7	18,5	6,9	7,3	10,0	1,5	4,2	8,1	26,0
том III	18,2	20,5	12,5	5,1	4,0	1,7	5,1	2,8	30,0

с Е/И («явленЕ — виденЯ»), Ет с Ит («судИт — будЕт», «можЕт — тревожИт»); после Пушкина решительное преобладание получает рифма А с О («загадкА — сладкО»); к концу XIX — началу XX вв. рифмы Я и Е/И и Ет с Ит сильно отстают, рифма А с О слабее, но тоже отстает, а выдвигаются рифма на открытое Е с И («в пенЕ — коленИ») и некоторые приблизительные рифмы с факультативным йотом («в пенЕ — виденИЙ»). Блок и здесь идет в ногу с временем: не только средние пропорции этих групп среди приблизительных рифм у него такие же, как и у других символистов, но и тенденции их изменений — как и у всей эпохи: от I тома к III тому рифмы на А — О у него убывают, рифмы на Я — Е/И тоже, а рифмы на Е — И, Е — ИИ, А — ОИ учащаются.

5. Блок отрывается от современников, как сказано, только в разработке неточных рифм, главным образом женских. Интерес к ним у Блока неровен. Здесь в его лирическом творчестве можно различить три периода — 1898—1902 (ноябрь), 1902 (декабрь) — 1907, 1908—1916. (Заметим, что рубеж I и II периода проходит не между I и II томом «Собрания стихотворений», а раньше — между «Стихами о Прекрасной Даме» и «Распутья-

ми»; важность этой грани в творчестве Блока хорошо известна.) Наиболее интенсивно разрабатываются неточные рифмы в среднем периоде, во II томе. Именно, процент неточных рифм среди женских в раннем периоде составляет 2,5, в среднем взлетает до 7,5 (а в кульминационные 1905 и 1907 годы — до 12%), в позднем опускается до 5% (табл. 1). Точно таким же образом меняется по периодам доля неточных рифм и среди мужских закрытых (0 — 1,4 — 0,4%), мужских открытых (1,2 — 1,8 — 1,1%), дактилических (5,9 — 19,7 — 9,3%) — всюду II период лежит между I и III как подъем между двумя спадами. Ко второму же периоду относятся 11 из 12 случаев неравносложных рифм у Блока («гранниц — царицу», «влажен — скважины», «изламывающий — падающей») и единственный случай разноударной рифмы («еще — логовище» в стихотворении «Иду — и все мимолетно...»). Сдержанность стиля в I периоде творчества Блока, раскованность во II, новая сдержанность в III периоде — эта эволюция общеизвестна; здесь она получает точное числовое выражение применительно к рифме.

Какова значимость этого числового выражения, много это или мало — смена показателей 2,5 — 7,5 — 5,0% для неточной женской рифмы? Если подсчитать соответственные показатели по всему собранному материалу русской поэзии, мы увидим: из сделанных нами 160 выборок по 120 поэтам половина выборок совсем не содержит неточных женских рифм или содержит их менее 1%; 85% наших выборок дают неточных женских рифм менее 2,5%; выше этого показатели лишь у Державина, Радищева, некоторых малых поэтов конца XVIII в., Давыдова, лицейского Пушкина, Кольцова, Плещеева, Никитина, Брюсова, позднего Андрея Белого, Бородаевского, Клюева, Саши Черного, Ахматовой, Северянина, Хлебникова, Маяковского. 2,5% можно считать порогом, на котором неточная рифма из исключения становится обычаем. Ранний Блок стоит на самом этом пороге, «средний» Блок взлетает над ним до державинского уровня, поздний Блок — до плещеевского уровня. Приблизительно на тех же уровнях держится и Брюсов.

6. Рядом с Блоком в разработке женских неточных рифм стоит именно Брюсов. Но пути их исканий непохожи. Брюсов сосредоточивает свои неточные рифмы в специально сочиняемых экспериментальных стихотворениях, резко выделяющихся на общем фоне его рифмовки, — например, в шведском цикле «На гранитах» (во «Всех напевах»). Блок рассеивает свои неточные рифмы равномерно по всем стихотворениям, словно не ощущая их контраста с общим фоном традиции. Новаторство Брюсова сознательнее, новаторство Блока органичнее.

Но еще важнее разница во внутреннем строении их неточных рифм. В самом деле, мы определяем неточную рифму как рифму, в которой нетождественны согласные. «Нетождественность» эта

может быть двух видов: или это «пополнение», когда в одном члене рифмы появляется согласный, отсутствующий в другом, или это «замена», когда согласному в одном члене рифмы соответствует в той же позиции в другом члене рифмы другой согласный. В женской (двусложной) рифме для согласных есть две потенциальные позиции — интервокальная и финальная. Отношения тождества согласных (Т), пополнения (П) и замены (М) могут распределяться по ним восьмью разными сочетаниями (Т — П, Т — М, П — Т, П — П, П — М, М — Т, М — П, М — М; девятое сочетание, Т — Т, дает обычную точную рифму). В табл. 6

Таблица 6

Неточные рифмы Брюсова и Блока (в абс. цифрах)

	Брюсов	Блок		
		том I	том II	том III
Т — П шепчеТ — крепче	11	32	35	31
Т — М спросиМ — осеНь	12	3	3	4
П — Т тускЛой — узкой	17	7	11	6
П — П усиль(ж)еМ — могиле	1	—	1	1
П — М сумРаК — думаМ	1	—	—	—
М — Т гиМна — диВно	41	10	36	9
М — П исКры — бысТрыМ	7	—	—	1
М — М собоРоВ — нароДоМ	6	—	1	—
Всего	96	52	87	52

показаны примеры и частота этих сочетаний в неточных рифмах Брюсова (1894 — 1909) и Блока (отдельно для 1898 — ноябрь 1902, декабрь 1902 — 1907, 1908 — 1916 гг.; для первого периода, кроме окончательного состава I тома, взяты также стихи, не вошедшие в трехтомник). Не вошли в таблицу девять диссонансных рифм Блока — с тождественными согласными и нетождественными гласными («душою — бушуют», «вести — страсти», «розах — ризах» и неоднократное «солнце — сердце»).

Из таблицы видно, что состав неточных рифм у Блока меняется от периода к периоду. В I период преобладают рифмы типа «Т — П»: «светом — рассвета», «безбожно — ложным», — они составляют 61,5% всех неточных женских рифм. Во II период рядом с ними становятся рифмы типа «М — Т»: «вечер — ветер», «забудешь — любить», «фьорды — герольды». На каждый из этих двух типов приходится по 40% неточных рифм. В III период тип «М — Т» опять отступает на дальний план, и восстанавливаются пропорции I периода: преобладают рифмы «Т — П» — «море — Теодорих», «на свете — ветер» — они опять составляют 60% всех неточных женских рифм. Схема эволюции, как мы видим,

та же. Грань между I и II периодами опять проходит по тому же рубежу: в «Стихах о Прекрасной Даме» соотношение рифм «Т — П» и «М — Т» — 5 : 1, в «Распутях» — 1 : 7.

У Брюсова состав неточных рифм совсем иной. Решительно преобладающим типом оказывается «М — Т»: «ветвью — вестью», «Висби — погибли», «берсеркер — ветер», — такие рифмы составляют 43% всех неточных рифм. Тип «Т — П» составляет лишь 11,5% и занимает четвертое место. Вообще замена звука Брюсов, в противоположность Блоку, пользуется гораздо чаще, чем пополнениями: рифмы с элементом «М» составляют у него 70%, у Блока (I и III периодов) — 30%.

При более пристальном рассмотрении рифм типа «М — Т» можно заметить и более тонкие различия между этими рифмами у Брюсова и у Блока. Подсчитаем отдельно рифмы, выраженные одинаковыми частями речи («вечер — ветер», «смерти — ветви», «крепче — легче», «забудешь — любишь») и различными частями речи («купол — слушал», «искры — быстро», «Висби — погибли», «светит — трепет»). Первые воспринимаются как менее резкие: грамматический параллелизм служит как бы некоторой компенсацией неполноты фонетического параллелизма. И вот оказывается, что именно эти менее резкие неточности характернее для рифмы Блока, а более резкие неточности — для рифмы Брюсова: отношение грамматически однородных неточных рифм к грамматически неоднородным у Блока равно 50 : 50, у Брюсова — 30 : 70. Блок еще более подчеркивает эту однородность рифм частым повторением одних и тех же рифмических пар: «вечер — ветер» (4 раза), «искры — быстры(й)» (4 раза), «воздух — отдых», «комнат — помнят», «пепел — светел» (по 2 раза). В русской системе рифм всегда было некоторое количество словесных пар, фонетически не дающих точной рифмы, но узуально допускаемых к рифмовке: «волны — безмолвны», «можно — должно». Блок своими осторожными вольностями как бы расширяет этот круг узуальных созвучий, Брюсов своими резкими сопоставлениями любого слова с любым как бы сразу вовсе разрывает его.

При более пристальном рассмотрении рифм типа «Т — П» тоже можно заметить более тонкие различия — на этот раз не между Брюсовым и Блоком, а между ранним Блоком и поздним Блоком. Некоторые из этих рифм сочетают слова, которые могли бы в иных своих формах дать точное созвучие: так, неточная рифма «платье — распятым» служит как бы отголоском точной рифмы «платье — распяты», рифма «струны — юным» — отголоском рифмы «струны — юны», рифма «ложем — боже» — отголоском рифмы «ложе — боже». А в других рифмах этого типа сочетаются слова, ни в каких своих формах не дающие точного созвучия: «шепчет — крепче», «не был — небо», «ценим — лени», «Теодорих — море», «стужа — ужас». Первые фактически еще не

расширяют запаса русских рифм, а лишь разнообразят его новыми словоформами прежних слов; и только вторые означают реальное обогащение стиховых средств. Подсчитаем соотношение между первыми, «подобно-точными», и вторыми, «характерно-неточными», созвучиями, и мы увидим, что Блок, а с ним вся русская поэзия, лишь постепенно идет от первого типа ко второму. В стихах I блоковского периода отношение «подобно-точных» к «характерно-неточным» равно 100:0; во II и III периодах — 30:70; у Ахматовой (1909—1923) — 50:50; у Маяковского («Облако в штанах» и «Война и мир») — 15:85. Поэты XX в. отходят от более легких «подобно-точных» рифм к многообещающим «характерно-неточным» так же, как когда-то поэты XVIII в. отходили от более легких глагольных рифм к многообещающим неглагольным.

ба. Эта постепенность указывает нам исток и ход становления неточной рифмы в русской поэзии. Неточная рифма развилась из приблизительной с такой же плавностью, как приблизительная из точной. Исходной нормой, господствовавшей в XVIII в., была совершенная точность — как фонетическое, так и графическое совпадение послеударных гласных элементов рифмы и по крайней мере, фонетическое совпадение согласных элементов: для Сумарокова возможна лишь рифма «платье — распятье». Первое ослабление намечается в 1800-х гг. и становится обычным в 1830-х гг. — допускается графическое несовпадение гласных элементов при сохранении фонетического их совпадения: для Лермонтова возможна уже и рифма «платье — распятья». Второе ослабление намечается в 1840—1850-х гг. и становится обычным к концу XIX в. — допускается не только графическое, но и фонетическое несовпадение послеударного (нередуцируемого) гласного при сохранении совпадения согласных: для А. К. Толстого возможна уже и рифма «платье — распятью». Третье ослабление намечается на рубеже 1900-х гг.: допускается фонетическое несовпадение не только гласных, но и согласных элементов рифмы, однако лишь в том же кругу слов, в котором были возможны и прежние, более точные созвучия: для раннего Блока возможна уже и рифма «платье — распятем». Наконец, четвертое ослабление совершается в 1900-х гг. — освоенные вольности несовпадения согласных переносятся уже и на такие пары слов, которые ни в каких иных формах не допускают более точных созвучий; для зрелого Блока, Ахматовой, Маяковского возможны уже и рифмы «шепчет — крепче», «стужа — ужас» и пр. Этим самым сделан решающий шаг: словарь рифмующей лексики русского языка резко расширяется, включая такие слова, как «шепчет», «ужас», «Теодорих» и пр., ранее не имевшие рифм.

7. В этом постепенном движении от точной рифмы к неточной были свои отстающие и свои опережающие. Были предшественники и у рифмы Блока, правда, менее многочисленные, чем у

рифмы Лермонтова или А. К. Толстого. Единичные рифмы типа «Т — П» мелькают (как оплошности) среди неточных рифм с самого конца XVIII в.: у Державина встречаем «потомки — Потемкин», у Гнедича — «небо. — Фебом», у Бенедиктова — «благодарно — тоны», у Огарева — «безмятежный — нежным», у Щербины — «движеньях — песнопенья», у А. К. Толстого — «наше — Тимашев», у В. Соловьева — «обидно — постыдном». Все это, повторяем, единичные обмолвки; но два имени в этом ряду следует выделить.

Первое — это Ап. Григорьев: у него мы находим 4 неточные женские рифмы, и все они имеют строение «Т — П»: «вечер — свечи», «вечер — речи», «попраным — обетованно», «участьем — счастье». Второе — это Плещеев: у него мы находим 24 неточные женские рифмы, из них 21 — «раннеблоковского» типа «серебристый — чистым», «сияньем — дыханье», «безмерно — лицемерных», «это — поэтам» и пр. На общем фоне точных рифм Ап. Григорьева его неточные рифмы едва заметны (0,4%), но на общем фоне рифм Плещеева неточные уже достаточно обращают на себя внимание (6,2% ранних рифм, 2,6% поздних рифм — больше, чем у молодого Блока!). Что значил для Блока Ап. Григорьев, мы знаем, и что его «вечер — речи», «вечер — свечи» были замечены Блоком, мы можем быть уверены (григорьевское четверостишие «В зимний вечер, в душный вечер... || Да и вечер нужен нам, || Чтоб без мысли и без речи || Верный счет вести часам» отразилось у Блока не только рифмовкой, но и словесной формулой: «Она без мысли и без речи || На том смеется берегу», отсюда, как известно, перешедшей в «Первое свидание» А. Белого); что Плещеев для Блока значил больше, чем обычно думается, мы можем теперь тоже предполагать с большой вероятностью.

Как неточные рифмы XX в. типа «Т — П» имели неожиданного предшественника в Плещееве, так неточные рифмы типа «М — Т» — брюсовских «Висби — погibli», блоковских «вечер — ветер» — имели неожиданного предшественника в Никитине с его «коварство — тиранства», «старость — радость», «приголубит — забудет», «горько — только» и пр.: среди неточных рифм Никитина 89% принадлежат к типу «М — Т», а общая доля никитинских неточных рифм среди всех женских — 11,2%, т. е. больше, чем и у Блока, и у Брюсова, и у кого бы то ни было из поэтов от Державина до Северянина. Но проследить традицию разработки этих рифм, от Никитина восходящую к поэтам-романтикам, Державину и практике народного стиха, здесь неуместно: для Блока этот тип рифмы, как сказано, не характерен.

8. Остается еще один вопрос из числа поставленных в начале: какова была дальнейшая судьба двух типов неточной женской рифмы, разработанных в начале XX в., — «блоковского» типа «Т — П» и «брюсовского» типа «М — Т»? Обычно от «блоковской» рифмы проводится прямая традиция к рифме Ахматовой и

Неточные рифмы после Брюсова и Блока (в %)

	Типы рифм:							
	ТП	ТМ	ПТ	ПП	ПМ	МТ	МП	ММ
Блок, 1898—1902	61	6	14	—	—	19	—	—
Блок, 1903—1907	40	3	13	1	—	42	—	1
Блок, 1908—1916	60	8	11	2	—	17	2	—
Брюсов, 1894—1909	11	13	18	1	1	43	8	6
Брюсов, 1922—1924	34	17	12	4	3	24	4	1
Ахматова	49	18	3	3	—	25	—	2
Маяковский, 1915—1916	71	3	14	—	2	8	1	1
Маяковский, 1924	65	5	15	5	1	5	3	1
Маяковский, 1927	43	6	22	9	—	13	5	2
Пастернак	29	17	16	11	3	15	8	1
Есенин	40	19	4	7	4	13	9	4
Асеев	31	8	13	—	1	35	8	3
Сельвинский	26	15	12	6	1	25	10	5
Евтушенко	4	2	18	—	2	61	5	8
Вознесенский	5	5	13	6	3	42	15	8
Пословицы	5	6	8	—	—	75	5	1

Маяковского и делается вывод, что именно здесь лежит магистральный путь развития рифмы XX в. Подсчеты показывают, однако, что это мнение требует оговорок. В табл. 7 приведены показатели состава неточных рифм (в %) для Блока, раннего Брюсова, позднего Брюсова, Ахматовой (1909—1923), Маяковского («Облако в штанах», «Война и мир», «Ленин», «Хорошо»), Пастернака («Сестра моя жизнь»), Есенина («Пугачев»), Асеева («Семен Проскаков»), Сельвинского («Улялаевщина», 1924), Евтушенко (стихи 1965—1968), Вознесенского (стихи 1964—1968); для сравнения в таблицу введены данные о неточной рифме народного говорного стиха (пословицы из сборника Симони, XVII в.).

Из таблицы видно: блоковская сосредоточенность на рифмах типа «Т—П», действительно, находит отголосок у Ахматовой и особенно у Маяковского, но не далее: у всех остальных обследованных поэтов доля этого типа ниже, чем у Блока. У Пастернака и Есенина он еще преобладает над брюсовским типом «М—Т», у Асеева и Сельвинского уже сравнивается с ним, у Евтушенко и Вознесенского решительно уступает ему. Кажется, будто поколебавшись несколько десятилетий между двумя наметившимися путями, неточная рифма отдает, наконец, предпочтение брюсовскому пути. До некоторой степени это не что иное, как возвращение к истокам: в народной рифме, как видно из таблицы, безраздельно господствует именно тот тип неточной рифмы «М—Т»,

который мы назвали «брюсовским» («Кашира — обшила», «Клим — клин»). Но насколько можно говорить о сознательной ориентации советских поэтов на народную рифму, — это еще не ясно и требует более подробного исследования.

9. И еще в одном отношении мы не находим связи между рифмой Блока (на этот раз — также и рифмой раннего Брюсова) и рифмой позднейших поэтов. Речь идет о «богатстве» рифмы (о ее «левизне», по терминологии Брюсова), т. е. о ее оснащении совпадающими опорными предударными звуками. Как известно, у Маяковского, Пастернака и позднейших поэтов эти опорные звуки становятся почти неизменными элементами рифмы: точность совпадения предударных звуков как бы компенсирует неточность совпадения послеударных звуков. Так, у Маяковского на 100 рифм приходится в среднем 107,5 тождественных опорных звуков (по «Войне и миру»): почти каждая рифма снабжена опорным созвучием. И Блок, и ранний Брюсов еще очень далеки от подобных показателей.

История «левизны русской рифмы» своеобразна и еще только начинает исследоваться (подсчеты в этой области впервые были плодотворно применены Д. Уортом⁴). Подсчитанные нами показатели «богатства» рифм (среднее число опорных звуков на 100 рифм) для некоторых русских поэтов приведены в табл. 2; дифференцированные показатели для Блока — в табл. 8. Из этих

Таблица 8

Опорные звуки в рифме Блока (на 100 рифм)

	женские	мужские закрытые	мужские открытые	всего
1898—1902	19,5	16,0	21,0	18,9
1902—1907	15,5	21,5	26,0	20,0
1908—1916	19,0	23,5	27,5	22,5
Всего	17,7	20,7	25,4	20,6

данных складывается такая картина. В XVIII в. Сумароков и его ученики явственно заботятся об обилии опорных, несомненно, следуя французской традиции в разработке рифмы (Ломоносов, опирающийся на немецкую традицию, этой заботе чужд). У Сумарокова, Хераскова, Василия Майкова на 100 рифм приходится до 50—60 тождественных опорных звуков; у Богдановича, Княжнина и др. этот показатель снижается до 20—40; затем дер-

⁴ D. S. Worth. On 18th-century Russian rhyme. — «Russian literature», 3 (1972), p. 47—74; Remarks on 18th-century Russian rhyme. In: Slavic poetics: essays in honor of K. Taranovsky, The Hague, 1973, p. 525—530.

жавинское потрясение основ русской рифмы разом обрывает эту традицию — в XIX в. от Батюшкова и до Фофанова показатель «левизны рифмы» стойко колеблется в низких пределах: 13 — 20 на 100 (вероятно, это — естественный языковой уровень подобных созвучий). Большинство символистов, в том числе и Блок, держатся в тех же рамках. Предшественниками «левизны» Маяковского и Пастернака были другие поэты, достаточно неожиданные — Анненский, Вяч. Иванов, Кузмин с С. Соловьевым (ученики Вяч. Иванова), Северянин; Блок к этой подготовке «новой рифмы» отношения не имел⁵.

Мы остановились только на одном аспекте рифмы Блока — фонетическом, самом простом и легком для наблюдения. Вопросы лексики, семантики, композиционной функции блоковской рифмы здесь даже не ставились. Они сулят будущему исследователю, вооруженному точными методами анализа, бесконечно более интересные открытия.⁶

⁵ Это, конечно, не значит, будто Блок был безразличен к выразительному эффекту «богатой рифмы» — достаточно вспомнить эффективное нанизывание рифм на «-чами» в «Май жестокий с белыми ночами...» или чередование рифм «текла — мгла — стекла — игла» в «Гимне» 1904 г.

⁶ Корректирующее дополнение. Более полную подборку статистического материала по русской рифме 1730—1830-х гг. и более детальную характеристику ее эволюции см. теперь в нашей публикации «Первый кризис русской рифмы», в сб.: «*Studia metrica et poetica*», в. 2, Тарту, 1977, с. 59—70.

ПОЭТИКА БЛОКА: АНАГРАММЫ *

В. С. Баевский, А. Д. Кошелев

1. Теория анаграмм

Последние тайны нашего сознания заложены именно в корнях языка.

А. Блок, 6, 413¹

В свойствах первобытного мышления, в явлении табу были заключены, можно думать, особенности, предписывавшие при обращении к силам более могущественным, чем человек, подбирать слова так, чтобы они содержали фонемы и слоги священного имени, анаграммировать это имя. Табу характеризуется амбивалентным отношением к объекту: с одной стороны, это «священное», с другой, — «опасное», «запретное». Положение парадоксально: означаемое, обладающее на аксиологической шкале культуры величайшей ценностью, должно быть названо; но соответствующее означаемое употреблять нельзя. В мифологическом сознании, на стадии идеологического синкретизма, при нерасчлененности религии, науки, искусства, была выработана сложная система бриколажа, «уверток», позволявшая, в частности, обходить табу. Для этого в числе прочего использовались такие знаки-индексы, означающие которых содержали в распыленном виде, в форме отдельных фонем или слогов, означающие табу-денотатов, чаще всего имена богов и героев. Поэтому слагание сакральных текстов постоянно сопровождалось своеобразным их анализом, вполне доступным метафорическому мышлению древних, протекавшему на чувственном уровне.²

* Публикуется с сокращениями.

¹ Ссылки в тексте обозначают том и страницу по изд.: А. Блок. Собрание соч. в восьми томах. М.-Л., ГИХЛ, 1960—1963.

² См.: J. Starobinski. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971, pp. 27—41, 60 (далее в тексте сокращенно — JS); P. Wunderli. 1) Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Tübingen, 1972, S. 72—112 (далее в тексте — PW); 2) Ferdinand de Saussure: «1er cahier à lire préliminairement». Ein Basistext seiner Anagrammstudien. — «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», S. 211; S. Freud. Totem und Tabu. Leipzig u. Wien, 1913, S. 17—29; C. Lévi-Strauss. 1) La pensée

На данной стадии анаграмматическое мышление было, надо полагать, активно-коллективным фактом. Впоследствии, при распаде первобытного идеологического и художественного синкретизма, оно стало пассивно-коллективным фактом³, потом и вовсе ушло в область «коллективного бессознательного»⁴. В профессиональном поэтическом творчестве лишь иногда проступают архетипы древнейшего мышления, воскрешается техника анаграмм, которая с табу-денотатов переносится на ноа-денотаты. Наряду с анаграммами, возникают гипограммы: в тексте неоднократно повторяются фонемы и слоги ключевого слова, которое и само присутствует в нем (JS, 46)⁵. В соответствии с установившейся традицией мы будем употреблять термин *анаграмма* и в указанном выше значении, и как родовое понятие. Наконец, параграммами Ф. де Соссюр назвал факты неполного воссоздания ключевого слова в фонемном составе других слов текста (JS, 31; PW, 49). Впрочем, Ф. де Соссюр допускал у открытого им явления отчасти и чисто-поэтические, не связанные с мифологическим мышлением, корни (JS, 60).

Сказанное выше объясняет, почему Ф. де Соссюр не мог найти свидетельств сознательного использования анаграмм поэтами. Позже, в XX в., с его стремлением осмыслить иррациональные психические процессы, это явление поэтами было осознано. Одновременно или почти одновременно с Ф. де Соссюром над ним думал Вяч. Иванов⁶. Он не различал анаграммы, гипограммы, параграммы и называл все относящиеся сюда факты *звукообразами*. Предположение о том, что Ф. де Соссюр поделился с Вяч. Ивановым своими идеями⁷, представляется маловероятным

sauvage. Paris, 1962, p. 28; 2) Les Mythologiques. IV. L'homme nu. Paris, 1971, pp. 581—582; В. В. Иванов. 1) Очерки по истории семантики в СССР. М., «Наука», 1976, гл. 4; 2) Об анаграммах Ф. де Соссюра. — В кн.: Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., «Прогресс», 1977; М. Мейлах. A propos des anagrammes. — «L'Homme», oct.-déc., 1976, XVI (4).

³ П. Г. Богатырев. Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты. — В кн.: его же. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 384—385.

⁴ Показано, что, наряду с областями сознательного и личного бессознательного, «существуют и другие содержания, возникающие не из личных приобретений, а из наследственной возможности психического функционирования вообще, именно из наследственной структуры мозга. Таковы мифологические сочетания, мотивы и образы, которые всегда и всюду могут вновь возникнуть помимо исторической традиции или миграции» (К. Г. Юнг. Психологические типы. М., 1929, с. 401).

⁵ Другой исследователь отвергает такое понимание термина (PW, 47). После продолжительных колебаний Ф. де Соссюр оставил терминологию неустановившейся.

⁶ Вяч. Иванов. 1) О «Цыганах» Пушкина. — В кн. его же. По звездам. СПб., «Оры», 1909; 2) К проблеме звукообраза у Пушкина. — В кн.: Московский пушкинист. 2. М., 1930.

⁷ Р. Д. Тименчик. «Анаграммы» у Ахматовой. — В кн.: Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение, лингвистика. Тарту, 1972, с. 79.

ввиду известной драмы научного скептицизма, разыгрывавшейся большую часть жизни в душе женевского лингвиста.

Теория анаграмм находит подтверждение в современных психофизиологических представлениях. «В психике человека слова вступают в два вида связей: звуковые и семантические. У взрослого нормального человека образуется, как правило, условный рефлекс именно на значение <...> Нарушение этого правила и «перескок» на связи звуковые происходит либо в патологии, либо при повышенной возбудимости (под действием кофеина, фенамина и др.), либо, наконец, у детей»⁸. Моменты повышенной возбудимости наблюдаются и в процессе поэтического творчества. «Перескоки» с семантических связей на звуковые и обратно здесь весьма естественны. «Мне кажется теперь, — размышлял акад. Л. В. Щерба, — что слуховой образ поэта должен быть крайне неоднороден по своей яркости <...> в одних случаях мы имеем дело с яркими местами слухового представления у самого поэта, а в других с более или менее безразличными»⁹. Это хорошо согласуется с тем, что мы знаем о колеблющемся характере психических процессов, например, внимания.

Каждый случай повторения фонем ключевого слова в других словах, взятый в отдельности, вряд ли способен стать реальным семантическим и эстетическим фактом. Но не придавать им значения на этом основании было бы неразумно. Направленность работы нервного аппарата определяется доминантой — господствующим очагом возбуждения, который обладает свойствами инерции и суммирования (сохраняет возбуждение некоторое время после прекращения воздействия первоначального стимула, подкрепляется новыми стимулами и разрастается по мере их накопления). В нашем случае особенно важно, что центральная нервная система способна суммировать и подпороговые раздражения, каковыми обычно являются всевозможные повторы фонем¹⁰. Только их совокупность, соотнесенная с доминантой, — ключевым словом — становится художественной реальностью.

Возникновению анаграмм способствует стихотворный ритм (JS, 59). Древность и глубинность процессов восприятия и переживания ритма не подлежит сомнению: «Простейшие ритмические тенденции, хотя и вытесненные по большей части деятель-

⁸ А. А. Леонтьев. Психолингвистика. Л., 1967, с. 104—105.

⁹ Л. В. Щерба. Опыт лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина. — В кн.: его же. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 32. Ср. мысль Бодуэна де Куртенэ о колебаниях «интенсивности языкового мышления», вызванных индивидуальными различиями людей (И. А. Бодуэн де Куртенэ. Об отношении русского письма к русскому языку. СПб., 1912, с. 104—105).

¹⁰ Л. С. Салямон. К анализу эмоционального значения повторных элементов речи. — В кн.: Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Л., 1970, с. 65.

ностями целевого характера и задрапированные более сложными чувствованиями, все же, несмотря на это, лежат наготове в нижнем слое нашего психомоторного аппарата <...> Все еще простой ритм, как и оптическая симметрия, пробуждают в нас первичное чувство удовольствия, коренящееся в самых глубочайших глубинах филогенетического развития и дальше не сводимое»¹¹. Очевидно, слоговая соразмерность стихов, повторы начальных фонем в древнегерманском аллитерационном стихосложении и другие условия благоприятствовали повторению фонем анаграммированного или гипограммированного слова.

Подобные связи между анаграммами и ритмом наблюдаются и в поэзии нового времени. Так, в «Я за то глубоко презираю себя...» Некрасова ключевое слово *презираю*, стоящее на 3-й стопе, анаграммировано в лексике 3-й стопы последующих стихов (*пресмыкался, замирает* и др.).

В то же время, вне специфических условий стиха, в прозе, игра анаграммами (как и нарочитая ритмизация) выглядит искусственной, противостественной¹².

Глубинные механизмы психической деятельности обнажаются при психических заболеваниях. Пример изначальной связи ритмизации и анаграммирования дают стихи Батюшкова, написанные им в пору душевного расстройств. Приведем заключительное четверостишие «Подражания Горацию» («Я памятник воздвиг огромный и чудесный...»)¹³:

Царицы царствуйте и ты императрица!
Не царствуйте цари: я сам на Пинде царь!
Венера мне сестра и ты моя сестрица,
А Кесарь мой святой Косарь.

При разрушении семантической и интонационной систем — метр безукоризнен (вплоть до цезуры на 3-й стопе шестистопного ямба), рифмы точные и глубокие. Одновременно даже при первом взгляде на текст заметна гипограмма *царь/царствовать*. При статистической проверке гипотеза о случайном стечении одинаковых фонем отклоняется с практической достоверностью, на уровне значимости 0,001 (изложение методики предлагается ниже).

Само по себе явление анаграммирования не принадлежит поэтике непосредственно. Оно отражает одну из важнейших сторон поэтического сознания, представляет собой один из основ-

¹¹ Э. Кречмер. Медицинская психология. М., 1927, с. 100. Ср. З. Фрейд. Очерки по психологии сексуальности. М.-Л., <б. г.>.

¹² См.: Л. Зонина. «Новый роман»: вчера, сегодня. — «Вопросы литературы», 1974, № 11, с. 93—96.

¹³ П. Гревенец. Константин Николаевич Батюшков в 1853 г. — «Русская старина», 1883, кн. 9, с. 551.

ных принципов организации стихотворного поэтического текста. А уже частные проявления принципа анаграммирования суть аллитерации, реже ассонансы, различные «звуковые повторы», «звукосмысловые связи», в известной степени рифма; нередко анаграммы оказывают влияние на композицию (JS 21, 27—31; PW 41—42). Приведем важное свидетельство С. Маршака: «Настоящая форма рождается не на поверхности, а где-то очень глубоко, вместе с содержанием. Где? — вот вопрос для психологов, для физиологов даже. Начинающих поэтов часто соблазняет звукопись, аллитерация. Но внешняя аллитерация — дело пустое. У Пушкина есть стихи, поражающие прелестью отсутствия аллитераций. Но вот Пушкин любил слово «милый», и многие его лирические стихи совершенно произвольно, но не случайно, я думаю, построены на чередовании «м» и «л». <...> В одном сонете Шекспира ключевым у меня оказалось слово «думать», и произвольно сонет был прошит буквой «д». Когда я заметил это, то был очень удивлен и решил посмотреть: а как у Шекспира? Оказалось, у него аллитерация основана на звуке «th», соответственно английскому чтению этого слова»¹⁴.

Пример влияния анаграммирования на рифму и композицию представляет замечательная «Современная ода» Некрасова. На протяжении стихотворения последняя стопа содержит фонемы ключевого слова в среднем в четыре раза гуще, чем две другие стопы. Есть рифмы, целиком основанные на ключевом слове при прямом или обращенном порядке фонем: *породю, длиннородую, вдов, дочь*. Композиционное кольцо — повторение начального катрена в конце стихотворения — также находится в зависимости от анаграмматических конструкций: именно здесь сосредоточена основная их масса.

Вместе с тем, нет оснований абсолютизировать данное явление; не делал этого и его открыватель. Нельзя исключить влияния на фоническую организацию поэтического текста функций, относительно не зависящих от анаграммирования, — мнемонической, эвфонической, «звукосимволической».

2. Методика исследования

Хотя уже в 1900-х гг. началось успешное изучение стиха средствами математической статистики, оно не было распространено на область фоники. Здесь мы по сию пору встретим как нигде много бездоказательных суждений. Между тем, при анализе естественно принимать во внимание как объективную особенность поэтики в первую очередь те повторы, которые существенно

¹⁴ С. Я. Маршак. Право на взаимность. М., 1973, с. 151. Речь идет о 15 сонете.

повышают частоты участвующих в повторах элементов по сравнению со среднеречевыми их частотами. Еще Ф. де Соссюр думал над применением теоретико-вероятностных вычислений для более строгого изучения анаграмм (JS 132). Пока утверждения о наличии анаграмм не сформулированы так, что в принципе допускают опровержение¹⁵, они не могут считаться и доказанными.

Стремясь оградить себя от собственного исследовательского произвола, Ф. де Соссюр ограничивал признание наличия анаграмм рядом требований. Он учитывал то лишь начальные согласные фонемы, то лишь гласные, следующие в тексте в том же самом порядке, что и в ключевом слове, то лишь фонемы одного отдельно взятого стиха, то лишь сочетания по две-три фонемы (PW 16, 19—20, 22, 26). В нашей работе эти соображения играют вспомогательную роль. Главным свидетельством наличия анаграммы мы считаем статистически значимое преобладание частот фонем ключевого слова над их частотами в речи.

Специальными исследованиями продемонстрировано, что «подобно тому, как человек создает вероятностный образ окружающей его среды, он создает и представления о вероятностной организации речи», в том числе хранит субъективные оценки речевых частот слов и элементов речи, меньших чем слово, весьма близкие к данным объективных подсчетов по текстам¹⁶. Так что существование нейтрального фона, на котором воспринимается колебание частот элементов в поэтическом тексте, несомненно. Остается найти корректный способ их учета.

Для сравнения частот фонем в текстах с частотами в речи использовалась таблица распределения фонем, составленная на основе 100 выборок по 1000 фонем из современной прозы¹⁷; частоты парных твердых и мягких фонем в текстах и в таблице распределения объединялись. Для полноты картины примерно в четверти анализов мы провели подсчеты по звукам и буквам тоже, обращаясь к известным таблицам распределения¹⁸. Случаев,

¹⁵ Одно из принципиальных требований современного науковедения; см.: К. Р. Поппер. *The logic of scientific discovery*. London, 1959, p. 92 et al.

¹⁶ Р. М. Фрумкина. *Вероятность элементов текста и речевое поведение*. М., 1971, с. 4, 5, 13 и др. Ср.: Г. А. Лесский. *К вопросу о грамматических различиях научной и художественной прозы (на материале русской прозы 60-х гг. XIX в.)*. — Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 181. Труды по знаковым системам. 2. Тарту, 1965, с. 77.

¹⁷ Н. Сицера. *Entropy, redundancy and functional load in Russian and Czech*. — In: *International congress of slavists*, 5th. Sofia, 1963. *American contributions*. Vol. 1. The Hague, 1963, p. 202. Здесь для всех фонем указан 95%-й доверительный интервал; мы всюду брали верхнюю его границу.

¹⁸ А. М. Пешковский. *Десять тысяч звуков. (Опыт звуковой характеристики русского языка как основы для эвфонических исследований)*. — В кн.: А. М. Пешковский. *Сборник статей*. Л.-М., 1925; Г. Г. Белоногов, Г. Д. Фролов. *Эмпирические данные о распределении букв в русской письменной речи* — В кн.: *Проблемы кибернетики*. Вып. 9. М., 1963.

когда бы подсчеты по фонемам, звукам, буквам давали противоположный результат, не встретилось. Расхождения касались иногда факта участия в организации поэтической фоники отдельных фонем (звуков), иногда уровней значимости.

Почти все исследователи анаграмм определяющими фонемами считают согласные, что хорошо объясняется сравнительно большей их информативностью по сравнению с гласными¹⁹. В силу малого их числа возможности варьирования гласных по частоте на значительном протяжении текста весьма ограничены. Почти во всех рассмотренных нами примерах статистический критерий не уловил значимых отклонений относительной частоты гласных в тексте от их частот в речи.

Исследуемое произведение делилось, если это требовалось из общих соображений, на несколько частей, и каждая часть рассматривалась как особый текст. Подсчитывалось количество p фонем текста. Подсчитывалось количество употреблений первой согласной фонемы x_1 анаграммированного слова и количество употреблений всех остальных фонем x_2 . Принималась гипотеза H_0 (нулевая гипотеза), согласно которой вероятность появления фонемы в исследуемом тексте равна эмпирически найденной Г. Кучера частоте p этой фонемы в речи. Для проверки этой гипотезы мы полагали $q=1-p$, где q — вероятность появления в речи любой другой фонемы, и образовали²⁰

$$\chi^2 = \frac{(x_1 - np)^2}{npq}.$$

Так как число степеней свободы равно количеству классов, на которые разбивается число p , без одного, и так как x_1 и x_2 связаны одним линейным уравнением $x_1 + x_2 = p$, то число степеней свободы равно 1. По таблице²¹ мы определяли вероятность $P(H_0)$ гипотезы H_0 . Если $P(H_0) < 0.1$, мы отвергали нулевую гипотезу как маловероятную. И с вероятностью более 0.9 утверждали, что частоту появления данной фонемы в тексте следует оценивать вероятностью, превышающей p . При этом для каждого рассмотренного случая мы определили индивидуальную верхнюю границу вероятности $P(H_0)$, с которой допускается H_0 . Приемлемая вероятность для оценки частоты звука в тексте оказывается обязательно больше отвергаемой, так как мы рассматриваем только те случаи, когда относительная частота фонемы (звука, буквы) в тексте превышает табличную. То же самое мы выполняли для каждой другой фонемы ключевого слова.

¹⁹ М. В. Панов. Русская фонетика. М., 1967, с. 336—337.

²⁰ Б. Л. ван дер Варден. Математическая статистика. М., 1960, с. 272—273.

²¹ Там же, с. 408—409.

Критерий χ^2 при одной степени свободы применим тогда, когда математическое ожидание $p \geq 4$ ²². В случае, когда произведение p оказывалось недостаточно велико, чтобы данное неравенство было справедливо, мы увеличивали число p до необходимого значения, полагая при этом, что x_1 осталось прежним. Ясно, что получаемый результат увеличивает $P(H_0)$. Округление чисел производилось также в сторону увеличения $P(H_0)$.

Описанные особенности методики отражаются на результатах следующим образом. Вероятность того, что гипотеза H_0 не верна и что противоположная, утверждающая наличие анаграммы, справедлива, в действительности больше, чем в наших вычислениях. Поэтому отклонение нулевой гипотезы со значительно большей уверенностью подтверждает наличие анаграммы, чем ее принятие — отвергает. Реальный же механизм восприятия поэтического произведения, наоборот, зачастую побуждает адресата воспринимать анаграмму при отсутствии статистически значимого увеличения частот соответствующих фонем, например, при однократном гипограммировании ключевого слова. Так, мы ощущаем правоту исследователя, который в стихе:

Оно покрыло жаркой охрою

(Б. Пастернак. «Август»)

указывает гипограмму *похороны*, подготовляющую появление этого ключевого слова²³, хотя критерий согласия значимого преобладания соответствующих фонем не выявляет. Применяемый нами способ статистического контроля ограждает от исследовательского произвола (к чему просто обязывает научная щепетильность Ф. де Соссюра), но не заменяет исследовательской инициативы. Все же в дальнейшем среди бесчисленного множества анаграмм мы будем выделять и рассматривать преимущественно те, наличие которых подтверждает критерий χ^2 .

Его применение требует некоторого комментария. Приходится принять заведомо неверное допущение о том, что появление в стихотворной речи какой-либо фонемы не изменяет вероятностей появления всех фонем на любом месте текста. Однако слабость этого допущения элиминируется двумя ограничивающими обстоятельствами. Первое заключается в том, что вероятность появления некоторых фонем в стихотворной речи больше, чем в модели, используемой в расчете (например, благодаря явлению рифмы). Второе действует в обратном направлении: невозможно существование стихотворения, состоящего из многократно повторенной единственной фонемы, тогда как гипотеза о независимости появления фонем допускает этот и подобные случаи.

²² Б. Л. ван дер Варден. Математическая статистика, с. 286.

²³ См.: Л. М. Аринштейн. Фонологические средства экспрессии в современном русском стихе. — В кн.: Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества. 1, вып. 2. Калинин, 1970, с. 12.

Два обозначенных обстоятельства полагают жесткие рамки количеству употреблений каждой фонемы, не позволяя ему значительно уклоняться от математического ожидания. Экспериментальным подтверждением такого процесса «автоматической регуляции» частот фонем в стихотворном тексте может служить следующее наблюдение. Подавляющее большинство фонем в подавляющем большинстве исследованных текстов самых разных поэтов дает распределение частот, весьма близкое к теоретическому.

По сравнению с другими возможными моделями (например, марковскими цепями) критерий χ^2 имеет ряд преимуществ: простоту, наглядность сопоставления исследуемого феномена и модели, устойчивую традицию плодотворного применения в лингвистике и теории стиха.

3. А. Блок. «Ante Lucem». «Стихи о Прекрасной Даме».

В стихах, статьях, записных книжках, дневниках, письмах поэта, в воспоминаниях о нем отсутствуют намеки на осознанное обращение к анаграмматическим или близким конструкциям. Блок редко упоминал о фонической организации стиха, зато постоянно — о ритме. Поразительно мало освещена фоника Блока в научной литературе. Мы словно бы медиумически подчинились свидетельствам самого поэта, сосредоточив внимание на его метрике и ритмике. Лишь в одной старой работе о Блоке написано, что «не только ритмы, а вся его звукопись <...> влияла как музыка или гашиш»²⁴. К. Чуковский подметил, что «каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять». В сущности, перед нами приблизительное, несформулированное описание явления гипограммирования. К. Чуковский придавал ему такое значение, что готов был считать его определяющим для Блока. «Это опьянение звуками было главное условие его творчества. Его мышление было чисто звуковое, иначе он и не мог бы творить <...> Его семантика была во власти фонетики»²⁵.

Уже в первой строке стихотворения «Пусть светит месяц — ночь темна...» содержатся все, кроме <1>, согласные заглавия цикла «Ante Lucem» (1,3). Эти латинские слова далее анаграммированы в русском тексте с большой интенсивностью: частоты согласных, кроме <с>, преобладают над среднеречевыми, причем <т> на уровне значимости 0.06. В дальнейшем самые выразительные анаграммы связаны с кругом высоких понятий. «Мне

²⁴ К. И. Чуковский. Книга об Александре Блоке. Пб., 1922, с. 46.

²⁵ Там же, с. 47, 49.

снилась смерть любимого создателя...» (1,12) содержит слова *любимого, участливо, желавших, чувствовал, безжалостную, благодарил, слово, блаженный, блажен, любви*, которые включают в себя по две или все три согласные фонемы ключевого слова *любовь*. Частоты и <v> преобладают на уровне значимости 0.04 и 0.06 соответственно (преобладание <l> статистически не значимо). Фоника фантазии «На небе зарево. Глухая ночь мертва...» (1,49) организована вокруг слова *град*. Гипограмма сосредоточена интенсивнее всего в рифмах: *гроада, града, ряд, оград, городов*. Слово *гроада*, начало и конец которого совпадают с началом и концом ключевого слова, — это «манекен» ключевого слова (JS 50, PW 48). В странном и неожиданном для самого Блока (см. 7, 343) стихотворении «В полночь глухую рожденная...» (1,71) гипограммировано многократно повторенное слово *эллины* (<l> преобладает на уровне значимости 0.001, <n> — на уровне значимости 0.01). Лирический герой призывает «эллинов сонных» помочь приобщиться к жизни и через нее к Душе Мира. Похожие на заклинание, строки этого стихотворения намечают основную тематику «Стихов о Прекрасной Даме».

Во «Вступлении» к этому циклу (1,74), написанном позже основного массива книги, гипограммировано слово *заря* — одно из самых значимых в семантике I тома, входящее в словесный комплекс центрального образа. Благодаря этому оно является одним из самых частых²⁶. *Заря замерла; на узорной резьбе; лазурную* — эти и целый ряд других словосочетаний и отдельных слов многократно повторяют основные фонемы ключевого слова. Их частоты в тексте преобладают над среднеречевыми на уровне значимости 0.03, что практически исключает случайность.

К сожалению, большая часть черновых рукописей — говорящих свидетелей творческого процесса, по словам А. Мазона, — погибла. Остались преимущественно беловые автографы — немые свидетели, — поверх которых нанесена позднейшая, обычно незначительная, правка. Аналогичную роль играет сохранившийся экземпляр I тома издания «Мусагета» 1911 г. с правкой поэта.

Сознательно Блок никогда или почти никогда не правил стихи ради усиления ритмических и фонических эффектов. При общей изначальной подчиненности его стиха звуку и ритму — поэту приходилось в процессе правки заботиться главным образом о прояснении смысла (там, где в этом отношении текст его не удовлетворял). Характерна заметка Блока на рукописи стихотворения

²⁶ З. Г. Минц и др. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла. — Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 198. (Труды по знаковым системам, 3). Тарту, 1967, с. 274. Приводимые далее данные о частотности слов заимствованы отсюда же.

«То отголосок юных дней...», осуждающая собственную правку (опубликована В. Н. Орловым): «Это — в пользу стиха и в ущерб существу. При втором издании не допускать этого (1910)» (1,582)²⁷.

Тем более значимы факты усиления фонико-семантических связей в процессе работы поэта над стихом. Например, в «Полна усталого томленья...» (1,345) Блок заменил 5—6 стихи:

Дыхание живящей бури
Разлей в таинственной тиши

на:

Дыханием живящей бури
Дохни в удушливой глуши (№ 2, л. 21)

Возникла вертикальная связь *дых —дох* и усилена горизонтальная: вместо *ТаИнственной ТИши* — *УДУШЛИВОЙ ГЛУШИ* и *ДОХни* — *УДУШЛИВОЙ*.

Подобным же образом в рукописях стихотворений, содержащих анаграммы и в той или иной степени отражающих творческий процесс, поздние слои правки обычно содержат больше фонем ключевых слов, чем ранние.

В рукописи рассмотренного выше «Вступления» (№ 3, л. 101) 13—16 стихам окончательной редакции соответствовало шесть стихов (ср.: Б л о к, 1, 586). Если до переработки фонемы ключевого слова *заря* <z> и <г> повторялись в шести стихах соответственно 4 раза и 1 раз, то после переработки в четырех стихах их стало соответственно 6 и 3. Появились отсутствовавшие прежде слова *лазурную*, *румянцем зажглись*, *беззакатный наряд*, в которых анаграмма проступила особенно отчетливо.

1-й раздел «Стихов о Прекрасной Даме» открывается миниатюрой «Я вышел. Медленно сходили...», в первой половине которой на уровнях значимости 0.01—0.05 выделяются согласные фонемы корня *млад*. Сложный комплекс образуют слова *синий*, *снег*, *сон*, *сонм*, *песня*, на «остриях» которых «растянуто» стихотворение «Тихо вечерние тени...» (1, 77). Но статистически значимого преобладания в тексте частот соответствующих фонем над среднеречевыми нет. В беловом автографе (№ 2, л. 54) поверх чернил намечены карандашом варианты 10 и 12 стихов, усиливающие анаграмму:

Эхо далекой весны

и

Из снеговой пелены

²⁷ Пунктуация исправлена нами по рукописи: РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 2, л. 26 об. Так как все использованные для данной статьи рукописи Блока (за единственным, оговоренным в своем месте исключением) относятся к этим же фонду и описи, в дальнейшем указываем лишь номера единиц хранения.

Однако в печать они перенесены не были. В «Ныне, полный блаженства...» несколько раз повторяется обращение *Боже* в форме звательного падежа. И оно же гипограммировано в словах *блаженства, блаженным, нежно-белым* и др. (фонемы и <ž> преобладают на уровне 0.001). По силе обращения, заключенного, в частности, в гипограммах, эта молитва соотносится с закливанием «В полночь глухую рожденная...». Здесь наиболее отчетлива суггестивная функция гипограммы.

Таким образом, в первых циклах, которые сам Блок счел достаточно зрелыми, техника анаграммирования проступает весьма определенно. Трудно решить, в какой мере сказалось влияние традиции. Из поэтов, которыми в детстве и отрочестве увлекался Блок, Жуковскому, Фету и Полонскому не свойственно анаграммирование ключевых слов. По-видимому, этому препятствовали частичная десемантизация слова и доминирующий мелодизм. По крайней мере, в поэзии XX в., по нашим наблюдениям, анаграммы преобладают у поэтов противоположного склада, так или иначе связанных с футуризмом: Хлебникова, Пастернака, Маяковского, Л. Мартынова, Вознесенского. Вероятно воздействие на раннего Блока поэтики Пушкина с ее изощренной техникой анаграммирования, а также — Вл. Соловьева.

В открывающем 2-й раздел «Стихов о Прекрасной Даме» мистическом «Небесное умом не измеримо...» (1, 91) «странный образ «Российской Венеры»» (Блок, 7, 344) в анаграмме не отражен. Здесь анаграммировано слово *небо*, относящееся к тому же самому высокому ряду: в словах *небесное, не измеримо* (почти полный «манекен»), *избранникам* и др. Преобладание <n> значимо на уровне 0.08; преобладает тоже, но статистически не значимо. Здесь намечаются, кроме *неба*, гипограммы ключевых слов *он, она, один, инок*, которые становятся определяющими во 2 разделе. Слова этого ключевого комплекса принадлежат к частотным в «Стихах о Прекрасной Даме» (*он* 67, *она* 44, *один* 18), лишь *инок* — редкое слово, встречающееся единожды в 5 разделе.

Начальные 8 стихов следующего стихотворения «Они звучат, они ликуют...» (1, 92) содержат <n> в количестве, дающем преобладание над среднеречевыми частотами на уровне значимости 0.05. Поэт усилил этот эффект при переделках в 1913 и 1914 гг., когда 2-й стих:

Они живут, как в те года
он заменил строкой:

Не уставая никогда

а 4-й стих:

Они блаженны, как тогда

заменил строкой:

Они блаженны навсегда.

В результате правки в каждом стихе фонема <п> появилась еще по разу. В центральном четверостишии был намечен вариант, ослаблявший инструментовку: вместо рифмы *звоне : лоне* рифма *гаме : храмe*; но поэт отказался от него, полностью сохранив выразительные прямые и обращенные сочетания <п> с гласными <о>, <и>:

Кто уследит в окрестНОм звОНе,
Кто ощутит хоть краткий миг
Мой бескОНечНый в тайНОм лОНе,
Мой гармОНИческий язык? (1, 92)

Лишь в заключительном катрене поэт при позднейшей переработке пожертвовал анаграммой, усилив романтическую тему противостояния лирического героя людям. Первоначальный текст был насыщен <п>:

Веселье буйное в природе,
И я, причастный ей во всем,
Вдвойне ликую на свободе,
Неразлученный с бытием.

После правки в четырех стихах осталось только два <п>:

Пусть всем чужда моя свобода,
Пусть всем я чужд в саду моем —
Звенит и буйствует природа,
Я — соучастник ей во всем! (№ 2, л. 68 об.)

Аналогичную структуру имеет поэтическая фоника стихотворения «Одинокий, к тебе прихожу...» (1, 93). Здесь нет синтаксического и лексического «кольца», но отчетливо выражено анаграмматическое: комплекс ключевых слов *он, она, один, инок* насыщает начальное и конечное четверостишья, почти на нет сходя в среднем. По-разному, но весьма заметно, часто на высоких уровнях значимости преобладают фонемы тех же ключевых слов в «И поздно, и темно. Покину без желаний...», «Не сердись и прости. Ты цветешь одиноко...» (с эпиграфом из Соловьева, насыщенным фонемами того же ключевого комплекса), «В бездействии младом, в передрагасветной лени...», «Сегодня шла Ты одиноко...», «Она росла за дальними горами...»²⁸, «Я помню час глухой, бессонной ночи...», «Внемля зову жизни смутной...»,

²⁸ В процессе работы инструментовка на <п> усилена: в 8-м стихе вместо:

И на себе его хранила след

стало:

Она в себе хранила тайный след (№ 2, л. 74)

«Входите все. Во внутренних покаях...»²⁹, «Не пой ты мне и сладостно и нежно...», «Не жаль мне дней ни радостных, ни знойных...», «Признак истинного чуда...»³⁰, «Ты далека как прежде, так и ныне...», «Стою на царственном пути...», «Видно, дни золотые пришли...», «Кругом далекая равнина...».

Показательные первые стихи стихотворений, обычно наиболее интенсивно сосредоточивающие анаграмматические структуры. Во многих стихотворениях 2 раздела каждое слово начального стиха содержит фонему <п>. Подобных аллитераций почти нет в других разделах и циклах. 2 раздел «Стихов о Прекрасной Даме» — это единственный в своем роде эпизод обнажения глубинных анаграмматических структур. Повторяемость одного и того же ключевого комплекса в длинном ряде произведений, написанных на протяжении трех месяцев, убеждает в его органичности.

Данный ключевой комплекс сочетается в отдельных случаях с другими. Так, напоминающее тютчевское «Silentium!» ритмикой и лексикой «Молитву тайную твори...» Блока (I, 98) содержит в первой половине гипограмму слова *любовь*; напомним, что она неоднократно встречается в лирике Соловьева. Таким образом, в тексте произведения можно видеть черты двух подтекстов — рифменного (*лучи : молчи*), ритмического и лексического (*Готовься, мысли и молчи* и др.) Тютчева, анаграмматического (*любовь*) — Соловьева. Знаменательно, что само слово *любовь* внесено в текст поздно, в процессе правки, вместо *мечты* (№ 2, л. 71 об.). «За туманом, за лесами...» (I, 99) замкнуто в своеобразное кольцо: стихотворение кончается стихом *Снова издали манишь*; последнее слово — метаграмма первого слова начального стиха. Этот комплекс фонем гипограммирован на протяжении всего стихотворения, преобладание его статистически значимо.

4. Лирика зрелого Блока

После 2 раздела «Стихов о Прекрасной Даме» интенсивность анаграмматического мышления Блока постепенно ослабевает. Зачастую мы имеем дело не с отчетливо выраженными конструк-

²⁹ В рукописи осталась строфа, построенная на <п> еще в большей мере, чем остальные строфы этого стихотворения (I, 592).

³⁰ Перерабатывая стихотворение после первой публикации, поэт в двух стихах усилил анаграмматическую инструментовку на <п>:

В час мгновенной суеты

он заменил на:

В час полночной темноты

(2-й стих); 9-й стих (в более поздних изданиях он стал 5-м)

Там — за мглистою рекою

заменил:

А сама за мглой речною

(РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 2, № 1, лл. 38 об., 39)

циями, а с параграммами; и таких случаев становится меньше. «Я шел — и вслед за мною шли...» (1, 155) заключает гипогаммы *люди, след*. Частота <1> в тексте преобладает на уровне значимости 0.02 над среднеречевой; преобладание <s> и <d> (в 1-й и 2-й строфах) статистически не значимо. «Бегут неверные дневные тени...» (1, 156) содержит гипогамму словосочетания *дневные тени*, причем частоты <n> и <v> в тексте преобладают над среднеречевыми на уровне значимости 0.05 и 0.03 соответственно.

«Брожу в стенах монастыря...» (1, 198) наглядно представляет те колебания яркости «звукового образа», о которых писал акад. Л. В. Щерба. На протяжении всего стихотворения преобладает частота фонемы (уровень значимости 0.01). В 1-м и 2-м катренах преобладают <t>, <r>, однако частоты их статистически значимо не отличаются от среднеречевых. В 1-м — 3-м катренах на уровне значимости 0.002 преобладает частота <ž>. Во 2-м — 4-м катренах на уровне значимости 0.01 преобладает частота <n>. В 4-м и 5-м катренах на таком же уровне значимости преобладает частота <d>. Это фонемы ключевых слов *брожу, бледна, обеден, беден, беда, дума, Дева*, отчасти представленных, отчасти не представленных в тексте (последнее слово содержится в черновом варианте 3-го катрена). Эти слова в большинстве уже не принадлежат к самым частым в «Стихах о Прекрасной Даме»: количество словоупотреблений равно соответственно 7, 19, 1, 8, 5, 13, 8.

Что произошло с Блоком в начале и на протяжении 1902 г.? Что могло повлиять на характер его творчества? Ясно обозначаются два обстоятельства.

Мистический роман с Л. Д. Менделеевой вступил в острую фазу. Девушка решительно противилась мистическому осмыслению их отношений и готова была порвать с поэтом. (Летом и осенью 1901 г. отношение ее к поэту было иным: «Любовь Дмитриевна проявляла иногда род внимания ко мне. Вероятно, это было потому, что я сильно светился. Она дала мне понять, что мне не надо ездить в Барнаул» — 7, 344). До самого 7 ноября она стремилась низвести его чувства с небес на землю, он же старался приобщить ее высокому строю своих мыслей и переживаний. Обоим участникам драмы каждый шаг навстречу другому стоил тяжелой душевной борьбы³¹.

Другой новостью духовной жизни Блока стало временное, на первых порах юношески сильное увлечение Мережковскими. На грани веков Мережковский был одним из самых популярных в интеллигентских кругах литераторов и религиозных философов

³¹ См.: В. Н. Орлов. История одной любви. — В кн.: В. Н. Орлов. Пути и судьбы. Л., 1971, с. 657 сл.

(в философии он был скорее дилетантом). Он ежегодно печатал много стихотворений, статей, монографий. Серьезные статьи посвящают Мережковскому С. А. Венгеров, Скабичевский, Н. Михайловский, О. Миллер, Сумцов, Н. Энгельгардт, В. Соловьев, Л. Шестов, В. Розанов, А. Волынский, Горнфельд, Спасович, Андреевский, Арсеньев и мн. др. — ученые, философы, критики самого разного направления. Параллельно растет известность З. Н. Гиппиус, стихи которой в юности переписывал Блок. Заметную роль играл их литературный салон. В 1902 г. Блок читает бывшие злобой дня книги Мережковского, 26 марта знакомится с ним и З. Н. Гиппиус (7, 42). Тут же начинается интенсивное сопротивление их идеям. Так, 23 декабря он пишет М. С. Соловьеву о «петербургских вывертах Мережковских» (8, 48). Новые впечатления отразились на умонастроении молодого поэта тем, что он сам в письме к З. Н. Гиппиус назвал декадентничаньем (8, 35). Гиппиус предостерегала молодого поэта «от крайности мистицизма», и он внимательно относился к этим словам (8, 38; 8, 43). «Крайности мистицизма», в понимании Мережковских, содержались в учении Соловьева. «Новое христианство», которое проповедовал Мережковский, заключалось в борьбе с историческим христианством, с аскезой во имя «синтеза духа и плоти», в утверждении высшей правды христорборцев во имя новой, всеобъемлющей религии. Вот почему, по словам З. Н. Гиппиус, «Соловьев устарел и «нам» надо идти уже дальше» (8, 49)³².

Можно думать, не случайно рядом с бунтом Любви Дмитриевны против мистического осмысления своих отношений с поэтом, с кратковременным и раздражающим влиянием Мережковских, с попыткой взглянуть на мистицизм «сверху» шло уменьшение интенсивности анаграмматических построений, отражавших в «Стихах о Прекрасной Даме» преимущественно мистические переживания и образы в традиции Соловьева.

В «Распутях» «звуковой образ» еще тускнеет. Даже там, где на основании исследования «Стихов о Прекрасной Даме» появление анаграмм мы ожидаем с уверенностью, — *Голубиная книга* («Царица смотрела заставки...»), *Дева Обида* («Вот она — в налетевшей волне...») и т. п., — их нет. В стихотворениях, в которых наличие анаграмм подтверждается статистикой, это происходит обычно за счет повторения лексем (напр., *день-дни* в «Дела свершились...»).

Во втором томе больше всего анаграмм в разделе «Разные

³² Эти вопросы обсуждаются в работах: В. Н. Орлов. История одной дружбы-вражды. — В кн.: В. Н. Орлов. Пути и судьбы. Л., 1971, с. 530—532; П. П. Громов. 1) Герой и время. Л., 1961, с. 398—402; 2) А. Блок, его предшественники и современники. М.-Л., 1966, с. 95—100; З. Г. Минц. Поэтический идеал молодого Блока. — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 198—201. С полной определенностью о различиях во взглядах Соловьева и Мережковского говорится лишь в последней работе.

стихотворения (1904—1908)». Характер ключевых слов резко меняется. Вместо знаков причастности высокому, священному гипограммируются *тело теплое топча* («Шли на приступ. Прямо в грудь...» — 2, 59); частоты <t> и <p> в тексте преобладают над среднеречевыми на уровне значимости 0.005); *меч* («Вот на тучах пожелтелых...» — 2, 60; преобладание частот <m> и <č> значимо на уровне 0.001; кроме того, на уровне значимости 0.04 преобладает частота <г>, и эти три фонемы выделяют комплекс ключевых слов *трубачи, меркнувшей, чернота, мертвым, серебряным, черномазым, трубачом* — компоненты образа символического зловещего заката); *степь, скакун* («Прискакала дикой степью...» — 2, 86; частоты <p>, <k> преобладают в 1-м — 3-м катренах на уровне значимости 0.01 и 0.03 соответственно)³³; *бред, дева* («Бред» — 2, 87; частоты , <г>, <v> в отдельных катренах преобладают на уровне значимости 0.03 — 0.05); *земля* («Ты придешь и обнимешь...» — 2, 93; частоты <m>, <l> преобладают на уровне значимости 0.03); *смерть* («Усталость» — 2, 128; частоты <s>, <t> преобладают на уровне значимости 0.01, частота <г> — на уровне 0.03).

Отдельные анаграммы в других циклах свидетельствуют об остро трагическом мировосприятии поэта: *печаль* («Перстень-Страданье», цикл «Город» — 2, 179; общая частота <p>, <č>, <l> преобладает над суммой их среднеречевых частот на уровне значимости 0.01); *крест, смерть, смерч* («И опять снега», цикл «Снежная Маска», «Снега» — 2, 230; частоты <s>, <г> преобладают на уровне значимости 0.05); *любил, убил* («Сердце предано метели», цикл «Снежная Маска», «Маски» — 2, 251; в 5—10 стихах частоты <l>, преобладают на уровне значимости 0.001).

В «Разных стихотворениях» необходимо отметить и отдельные гипограммы, связанные с семантикой первого тома, а через него — с семантикой поэзии Соловьева. В 1-м четверостишье «Вот он — Христос — в цепях и розах...» (2, 84) частоты фонем <x>, <г> преобладают на уровне значимости 0.01 и 0.03 соответственно. Имя Христа анаграммировано, оно — семантический центр стихотворения, посвященного глубоко и мистически веровавшему Е. П. Иванову, связанного для самого Блока с настроениями нестеровских пейзажей (2, 402). К нему тяготеют ключевые слова второго порядка — *розах, ризах, грустный*. В «Сольвейг» («Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне...») гипограммировано заглавное имя; в структуре текста оно зани-

³³ В рукописи имеется довольно значительная правка, в основном нейтральная по отношению к гипограмме. Но ключевое слово *в степях* в пятой строфе появилось только на завершающей стадии работы (№ 4, л. 94 об.). Ср.: Блок, 2, 403.

мает место, соотносимое с местом Прекрасной Дамы и ее substitutes в структуре 1 тома.

Одно из стихотворений рассмотрим подробнее, чтобы проследить роль гипограммы в структуре текста. Оба слова заглавия «Перстень-Страданье» содержат комплекс <г>, <с>, <т>, <п>, входящий также целиком в слово *верностью* из предпоследнего стиха и частично еще в несколько слов. Можно думать, что от *верности* и шел поэт, создавая образ *Перстень-Страданье*. *Верность* — основная тема второй половины стихотворения, девицы и ее песни. Однако фонемы этого комплекса встречаются в тексте (и в целом, и во второй половине) со среднеречевой частотой, гипограмма не выражена достаточно ярко.

Как было отмечено выше, в данном тексте гипограммировано слово *печаль* — ключевое слово образа лирического героя. Образ этот разворачивается в первой половине стихотворения, преимущественно в 1—8 стихах:

Шел я по улице, горем убитый.
Юность моя, как печальная³⁴ ночь,
Бледным лучом упала на плиты,
Гасла, плелась и шарахалась прочь.
Горькие думы — лохмотья печалей —
Нагло просили на чай, на ночлег,
И пропадали средь уличных далей,
За вереницей зловонных телег. (2, 179)

После появления во втором стихе словосочетания *печальная ночь* весь следующий стих подчиняется его фонике: аллитерация на <л> связывает все четыре слова; *лучом, упала, плиты* содержат по две из трех согласных фонем ключевого слова: В 4-м стихе таких слов два (*плелась, прочь*), аллитерация на <л> связывает три слова; в 5-м одно (*печалей*); в 6-м два (*просили, ночлег*) и снова аллитерация на <л>; в 7-м два (*пропадали, уличных*) и опять та же аллитерация. В этот обширный гипограмматический комплекс втягиваются и другие слова: например, в 7-м стихе начальное слово *пропадали* рифмуется с конечными словами этого же стиха и 5-го.

Если в 1-м катрене встречаем 6 слов, тесно связанных с гипограммой, а во 2-м — 5, то дальше интенсивность гипограммирования резко снижается. В 3-м катрене только 1 такое слово, в 4-м их 2, в 5-м снова 1, в 6-м снова 2. Гипограмма *печаль* сформировала образ лирического героя и уступила место новой теме — верности, Перстня-Страданья, вокруг которой сформировался другой образ стихотворения — образ девицы.

³⁴ Существенно, что первоначально на месте этого ключевого слова читалось другое: *окрестная*. Лишь позже поэт ввел его в текст второго стиха, значительно усилив тему печали как атрибута лирического героя (№ 4, л. 93).

В данном случае, как и в большинстве других, где анаграмматические (гипограмматические) конструкции получают значительное развитие, они тяготеют к началу текста и к концам стихов, к рифмам — к наиболее информативным позициям текста (вспомним «Современную оду» Некрасова).

Третий том еще беднее анаграммами, наличие которых подтверждается статистикой (т. е. интенсивно проходящими через весь текст или значительную его часть). Обычно анаграмматическое мышление проявляется в параграммах и аллитерациях, распространяющихся на группы стихов. Среди «Посланий» адресованное Брюсову (3, 139) в отдельных строфах содержит фонемы , <r>, <s> с частотой, превышающей среднеречевую на уровне значимости меньше 0.01; послание, обращенное к Иванову (3, 141), содержит в отдельных строфах фонемы <v>, <s>, <l> имени Вячеслав с частотой, превосходящей среднеречевую на уровне значимости 0.01 — 0.02. «Здесь в сумерки в конце зимы...» (3, 181) содержит гипограмму *душа* (отчасти за счет трехкратного повторения самого этого слова).

В тексте — «Шагов Командора» (3,80) частота <n> преобладает на уровне значимости менее 0.002. Эта фонема служит основой гипограммы *донна Анна*. Слово *донна* предельно сцеплено фоникой с *бездонна*, имя *Анна* — со *странно*. Кроме того, в 1-м — 7-м катренах на уровне значимости менее 0.05 преобладает частота <ž>, в 5-м (уровень значимости 0.03), в 6-м — 10-м <m> (уровень значимости 0.04), в 7-м — 9-м <č> (уровень значимости 0.05), в 8-м — 9-м <s> (уровень значимости 0.02), в 8-м — 10-м <t> (уровень значимости 0.01). Эти аллитерации выделяют ряд слов, тяготеющих к выделенному выше ключевому словесному комплексу: *занавес, туман* (и *тумане*), *Дон-Жуан, блаженной, безумна, влюбленно, ночь*. В трех последних строфах, кроме того, выделяются *свет, смерть*. Конечно, фоника имен всех трех участников мистерии близка, но все же в качестве центрального гипограммированием имени выделен женский образ. Хотя *донна Анна* мертва, здесь, в отличие от пушкинского «Каменного Гостя», торжествует женское начало, от которого на протяжении всего творческого пути Блока зависит его лирический герой. Смерть Девы Света оставляет его один на один с Командором, ужасом бытия, роком. В этом смысле, несмотря на глубокие различия, «Шаги Командора» так же выражают изживаемый через творчество ужас жизни, как и трагедия Пушкина³⁵.

В поэмах Блока выделяемых статистически анаграмматических структур нет.

³⁵ R. Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. — Dans: R. Jakobson. Questions de poétique. Paris, Seuil, 1973.

5. Переводы

Переводы Блока отличаются столь же богатой и изощренной фоникой, как и его оригинальные стихи. Однако все они выполнены в ту пору (1905—1921), когда анаграмматические структуры в его поэзии пошли на убыль как по количеству, так и по яркости. Возможно, поэтому среди переводов мало таких, где бы наличие анаграмм подтверждалось статистически.

Исключительная трудность состоит в том, что анаграмма зачастую сознанием читателя, в том числе переводчика, не воспринимается. Поэт-переводчик может ее заметить, может не заметить. Заметив, может воссоздать в переводе, а может и пожертвовать ею. Зато, и не заметив анаграммы, поэт может ввести ее в перевод интуитивно. Наконец, упомянем и такой случай, когда в оригинале анаграммы нет, а в переводе она возникает как результат своеобразного осмысления переводчиком интерпретируемого им текста либо даже безотносительно к подлиннику вследствие такой же работы, как при оригинальном творчестве.

В конце 1915 г. поэт выполнил в числе других перевод стихотворения А. Исаакяна «Быстролетный и черный орел...» Слово *орел* здесь гипограммировано: частота <г> преобладает над среднеречевой на уровне значимости 0.002, частота <л> — на уровне 0.02. Ключевое слово отразилось в его эпитете *быстро-Летный*, глаголах *РаскЛевал* и *бРОсил* и далее в словах *ЛазО-Ревый*, *ОРЛих*, *кРыл*. Поэт указывает, что он «соблюдать аллитерацию стремился» (3, 640). Быть может, поэтому гипограмма наметилась с самого начала работы над переводом. Во всех вариантах черновой рукописи (№ 154, л. 15) присутствуют слова, насыщенные «ключевыми» фонемами, и в данном отношении перевод близок к подлиннику. У Исаакяна ключевое слово «орел» в именительном падеже вводится в первом же стихе; так же поступает переводчик. Второй раз оно, в родительном падеже, появляется в заключительном стихе; в блоковском переводе здесь стоит слово *орлих* — притяжательное прилагательное тоже в родительном падеже. Во многих словах встречаем фонемы ключевого слова, объединенные в группы по две и по три. 10 слов содержат их в том же порядке, что и ключевое, 13 слов — в иной последовательности. Можно предполагать, что лексика стихотворения А. Исаакяна формировалась под влиянием, в частности, фоники ключевого слова «орел» и что в переводе оно гипограммировано вслед за подлинником³⁶.

Среди переводов из Гейне в «Прологе» (1921) (3, 389) гипограммированы слова *пролог*, *галерея* (последнее слово Блок

³⁶ Всеми сведениями об оригинальном тексте стихотворения А. Исаакяна авторы обязаны Р. А. Папаяну, которому приносят глубокую благодарность.

писал через одно л). Частоты составляющих их согласных фонем преобладают над среднеречевыми, причем <g> и <l> — на уровне значимости 0.05. Это перевод стихотворения «Prolog» из книги «Neue Gedichte», из цикла «Neuer Frühling». Облик гипограммированных слов относительно близок облику соответствующих слов подлинника Prolog, Gemäldegalerie. Гипограмма Блока могла быть вызвана отчасти этим обстоятельством, отчасти изысканной фоникой оригинала. В начальном катрене, например (das) Bild des Manns рифмует с Schild und Lanz, wollte в 3-м стихе перекликается с Wohlbewehrt в 4-м и т. д.³⁷. Аналогично можно указать в лермонтовском переложении «Ein Fichtenbaum steht einsam...»³⁸ Инструментовке Гейне³⁹ соответствует у Лермонтова гипограмматическое построение, охватывающее ключевое слово *сосна* и слова *снегом, солнца, грустна, прекрасная*, поддерживаемые фонемным составом слов *она, одна, снится, пустыне*. Подобные примеры можно найти у других поэтов. А. Григорьев вслед за Мюссе гипограммировал в тексте своего перевода элегии «Lucie» заглавное имя⁴⁰; П. Якубович, В. Иванов, В. Шор по-разному воспроизводили гипограммы «Au lecteur» и «L'homme et la mer» Бодлера⁴¹; Пастернак в переложении «Песни без слов» Верлена «Il pleure dans ton cœur...» единственный из переводчиков этой миниатюры создал анаграмму (*страсть/старость*) как эквивалент анаграммы *leurte* (обман, иллюзия) оригинала⁴².

По счастью, сохранились черновые рукописи «Пролога», свидетельствующие о том, как упорно работал Блок над его двенадцатью стихами (№ 159, лл. 2—5). Поэт принялся за него в декабре 1918 г. Прежде всего — что трудно было ожидать — на левой половине листа он набросал подстрочник, довольно небрежный, как можно сделать только для себя:

В картинных галереях
мужа
 Видишь ты часто изображение человека,
нестишь
 Который в битву хотел идти,
 Хорошо вооруженный щитом и копьем.

³⁷ Heines Werke in fünf Bänden. 1. B. Gedichte Weimar, 1961, S. 130.

³⁸ Heines Werke..., S. 40.

³⁹ Л. В. Щерба. Опыт лингвистического толкования стихотворений. 2. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. — В кн.: Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 104.

⁴⁰ A. de Musset. Poésies. 2. Paris, 1867, p. 43. Ср.: А. Григорьев. Избранные произведения. Л., 1959, с. 437.

⁴¹ Ch. Baudelaire. Les fleurs du Mal. Paris, 1898, p. 5 et 105. Ср.: Ш. Бодлер. Лирика. М., 1965, с. 39; Ш. Бодлер. Цветы Зла. М., 1970, с. 32 и 317.

⁴² P. Verlaine. Choix de poésies. Paris, 1925, p. 116. Ср.: Б. Пастернак. Избранные переводы. М., 1940, с. 133.

Опираясь на приведенный выше набросок 1 и 3 стихов второй строфы, Блок записывает:

1. Но амур щитом играет,
- 1а. Но амуры отнимают
2. А другой копье унес
3. И обвивает
4. И гирляндами из роз.

Ниже:

3. И цветами обвивают
4. Члены хмурого бойца.

На данной стадии впервые происходит насыщение текста фонемами ключевого слова <g> и <l>. Работу над второй строфой Блок продолжил на новом, 4-м листе. Он занес на него две рифмы:

1. стащили
3. окрутили

В глаголах в прошедшем времени появляются гипограмматические <l>. Продолжаются поиски и с глаголами в форме настоящего времени:

- 1а. Но амуры отбирают
1. Но амурчики украли
- 2а. сурового
2. Меч у хмурого бойца
3. И цветами обвивают
4. без конца

Далее побеждает прошедшее время. Возможно, сыграли роль и эвфонические соображения:

3. И цепями роз и лилий
4. Окрутили без конца
- 3а. И гирляндой оцепили

На этой стадии Блок оставил вторую строфу, видимо, довольный тем, как продвинулась работа. Вернулся к первой и снова много возился с нею. Наконец, на новом листе записал белой текст всего стихотворения:

Встретишь в каждой галерее
Ты картину, где герой
Порываясь в бой скорее,
Поднял щит над головой.

Но амурчики стащили
Меч у хмурого бойца
И гирляндой роз и лилий
Окрутили молодца.

Цепи горя, путы счастья
Заставляют и меня
Оставаться без участия
К битвам нынешнего дня.

Только на заключительной стадии гипограмма *пролог/галерея* сосредоточенная главным образом в двух первых строфах, выступает достаточно ярко. Теперь она устойчива, ее не затрагивают новые исправления, которые наносятся поверх белого текста в 1-м стихе зачеркнуто *Встретишь*, надписано *Чуть не*; во 2-м зачеркнуто *Ты картину*, надписано *Есть картина*; в 10-м зачеркнуто *Заставляют*, надписано *Принуждают*; в 11-м стихе зачеркнуто *Оставаться*, надписано *Отказаться от*, в 12-м зачеркнуто *К битвам*, надписано *В битвах*, но затем этот последний намеренный вариант отброшен и оставлено так, как было в беловике ранее. Наконец, этот беловой автограф, переходящий в черную вой, был вновь переписан набело — матерью поэта (№ 434). Теперь отчетливо видны слова, отражающие фоннику ключевых слов: *ГЕРОЙ*, *ПОРываясь*, *скОРЕЕ*, *ГОЛОвоЙ*, *ГиРЛяндОй*, *ОкРужили*, *ГОРя*, *ПРинуждают*; целый ряд других слов содержит отдельные фонемы из этого набора.

Ясно видно, как Блок сперва был занят почти только задачей возможно более точно передать содержание оригинала; затем он перенес внимание на собственно художественные задачи (построение образной и грамматической систем), попутно уточняя смысл отдельных строк; наконец, завершая работу, он отделяет детали, придает законченную форму стиху.

6. Итог

В «*Ante Lucem*» и 1 отделе «Стихов о Прекрасной Даме» (1898 — весна 1901) яркость анаграмматического творчества Блока быстро нарастает отчасти, возможно, под неосознанным влиянием пушкинской традиции, главным же образом за счет бурной активизации творческой способности молодого гения. Во 2 отделе «Стихов о Прекрасной Даме» (лето — осень 1901), в пору острейшего переживания поэзии и мистики В. Соловьева, анаграмматическое мышление поэта достигает предельной интенсивности. В 3 — 6 отделах (конец 1901 — 1902) оно резко слабеет в связи с тяжелым мистическим романом и с «декадентничаньем» Блока под влиянием сближения с Мережковскими. На протяжении всего остального пути поэта происходит дальнейшее постепенное погружение анаграмматических структур в глубины сознания; на поверхность высылаются преимущественно парagramмы, всплески созвучий, большей частью не выделяемые статистикой; интенсивные анаграммы единичны.

Установленная нами эволюция анаграммирования соотносится с широко известными настойчивыми утверждениями Блока о том, что лучшее его создание, — это Первый том и, особенно, «Стихи о Прекрасной Даме», с его желанием уже после революции переиздать их, с его замечательным опытом их комментирования.

В обсуждении работы на разных этапах участвовали А. А. Агеев, Г. С. Васюточкин, С. И. Гиндин, Вяч. Вс. Иванов, М. А. Красноперова, Ю. М. Лотман, М. Б. Мейлах, З. Г. Минц, Р. Д. Тименчик. Всем им авторы приносят глубокую благодарность.⁴⁴

⁴⁴ Данная статья принадлежит к системе работ, в которую входят следующие: В. С. Баевский, А. Д. Кошелев. Поэтика Некрасова: анаграммы. — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Вып. I. Калининград, 1975 (Калининградский ун-т); В. С. Баевский. Фоника стихотворного перевода: анаграммы. — В кн.: Проблемы стилистики и перевода. Смоленск, 1976 (Смоленский пед. ин-т); В. С. Баевский, А. Д. Кошелев. К целостному анализу лирики В. Соловьева: анаграммы. — В кн.: Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977 (Донецкий ун-т).

О НЕКОТОРЫХ «НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИХ» ТЕКСТАХ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

З. Г. Минц

Историки новейшей литературы, — как зарубежные, так и советские, — относят появление европейского «романа-мифа» и других жанров «неомифологического» искусства к 1920—30 гг. (творчество Джойса, Кафки, Т. Манна и др.).¹ Между тем русский (а, по всей вероятности, и европейский)² символизм уже в конце XIX — нач. XX вв. не только формирует, под влиянием Ф. Ницше и Р. Вагнера, концепцию пути современного искусства «от символа к мифу» (Вяч. Иванов), но и активно стремится создавать «тексты-мифы» ярко новаторского типа.

Предлагаемая статья не ставит своей целью сколь-либо систематическое рассмотрение как весьма разнообразных символистских концепций мифа и «мифологического искусства», так и истории становления «текстов-мифов» в литературе XX в. Ее задачи — значительно более узкие. Мне хотелось бы:

- 1) показать общеэстетические предпосылки возникновения «неомифологических» устремлений в символистской культуре;
- 2) выделить основные структурообразующие принципы построения символистских «неомифологических» произведений;
- 3) пояснить на нескольких (по условиям объема статьи — весьма немногочисленных) иллюстрациях, что русский символизм создает действительно «неомифологические» произведения, а не только, к примеру, стилизации мифа и фольклора или ориентированную на миф и фольклор романтическую фантастику. Тексты для анализа выбраны мной *не* по принципу *наибольшей выраженности* в них признаков «неомифологичности» (тогда надо было бы начинать с «Петербург» Белого). Отбор *не опре-*

¹ Из новейших советских работ, содержащих интересный анализ «романа-мифа» XX века и обширную литературу вопроса, см.: Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., «Наука», 1976.

² Вопрос о соотношении с европейским символизмом в статье не рассматривается.

делался и наличием в произведении *наиболее характерных для символизма* форм «неомифологизма» (тогда следовало бы поставить в центр этой работы исследование поэтики и функции лирического цикла — своеобразного функционального заместителя «поэмы-мифа», а опосредованно — особенно в «лирической трилогии» Ал. Блока — и «романа-мифа»). Оба принципа отбора будут учтены при дальнейшей разработке темы. Пока же речь пойдет о рассмотрении нескольких, *первых по времени* символистских произведений, в которых интересующий меня феномен выявился с достаточной четкостью. Выбор хронологически наиболее ранних текстов диктуется тем, что именно в них заложены основы языка символистского «неомифологического» искусства — от его «словаря» (набора основных «мифов») до «грамматики» (принципов введения «мифов» в художественное произведение). Именно к рассмотренным ниже произведениям будут обращаться символисты 1900-х гг.

Вопрос о значении и функции мифа в поэтике русского символизма был поставлен лишь в нескольких работах последних лет. Исследователей интересуют при этом два его аспекта: выяснение мифологического (и порой не отделяемого от него фольклорного) генезиса тех или иных символистских образов и произведений³ и анализ «авторских мифов» — разнообразных вариаций в «мифологическом» духе.^{3а} Однако такого рода ориентаций на миф характерна не только для символизма: и обращение к мифологии, и «авторские мифы» можно обнаружить почти во всей дореалистической европейской и русской литературе нового времени.

«Неомифологизм» XX вв., как бы его ни определять, — это культурный феномен, сложно соотнесенный с реалистическим наследием XIX столетия (не случайна связь его, в первую очередь, с таким основным для прозы прошлого века жанром, как роман). Ориентация на архаическое сознание непременно соединяется в «неомифологических» текстах с проблематикой и структурой социального романа, повести и т. д., а зачастую — и с полемикой с ними. Именно такого рода «неомифологизм» зарождается в России первоначально в рамках символистического направления. Он и будет предметом рассмотрения в настоящей работе.

³ См.: А. Л. Григорьев. Мифы в поэзии и прозе русских символистов. — Сб. «Литература и мифология». Л., 1975; А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 280—281.

^{3а} См.: З. Г. Мянц. Лирика Ал. Блока. Спецкурс для заочников. Выпуск 4. Тарту, 1975; М. Дикман. Поэтическое творчество Федора Сологуба. — В кн.: Федор Сологуб. Стихотворения. Л., 1975, сс. 27—29. Наиболее широко из работ по истории русской литературы конца XIX — начала XX вв. вопрос о мифологизме ставит статья Д. Е. Максимова «О мифопоэтических началах в творчестве Блока» (с. 3—33 наст. тома). Статья прочтена мной после завершения предлагаемой ниже работы.

Основной особенностью символистского мироощущения, определившей его ориентацию на миф и «неомифологическую» устремленность, был панэстетизм — представление о Красоте как глубинной сущности мира (ближайшим образом восходящее к идеям Weltseele Шеллинга, «Die Ewig Weiblichkeit» Гете и Софии Вл. Соловьева), его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия («Красота спасет мир»).⁴ Высшим проявлением прекрасного (или, по крайней мере, одним из высших) оказывается, как правило, искусство.^{4а} Внутри же этого понятия — по причинам, о которых будет сказано ниже, — выделяется миф как наиболее яркое выражение сущности творческих начал мира и культуры.

Именно искусство для символиста — глубинный *аналог* общего мироустройства (ибо сам «мир есть миф» — «творимая легенда»). Исходя из платоновского представления о материальном бытии, символисты склонны были сближать «символизм» действительности, где «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» (т. е. «подобие» — *символ, знак*⁵), и символизм искусства⁶.

⁴ Разумеется, представление о Красоте в таком смысле не обязательно совпадает с понятиями «красивого» и даже «прекрасного» — не только в житейском смысле, но и в терминах эстетики. Как известно, символизму 1890-х гг. зачастую присущ антиэстетизм, а символизму 1900-х гг. — отождествление Красоты с хаосом, дисгармонией «стихий». Но признак панэстетизма — осмысление основ мироустройства в эстетических категориях (красота — безобразие, гармония — хаос и т. д.), а не та или иная оценка противопоставляемых понятий.

^{4а} Как известно, такая оценка искусства идет от романтизма. Ср.: искусство — «примечательнейшее из всех продуктов и явлений» мира: «произведение искусства» — «гораздо более высокоразвитые <...> организмы», чем природное явления (Фридрих Вильгельм Шеллинг. *Философия искусства*. М., «Наука», 1966, с. 55 и 56). Однако для претворения этих идей в панэстетические необходимо еще и другое — признание *эстетической природы мирового духа*: «Универсум построен в боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте» (Там же, с. 85). Это представление, идущее от античной классики и активно возрождавшееся немецкими романтиками, стало центральным для Ницше (ср.: «Ницше понял <...> жизнь как «эстетический феномен»». — Вяч. И в а н о в. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., «Оры», 1909) и, несмотря на своеобразный поворот ницшеанской традиции, — для русских символистов.

⁵ Не случайно, поставив этот эпиграф к одному из первых символистских произведений — сборнику «Символы» (1892), Д. С. Мережковский переводит его: «Все преходящее есть только *Символ*». (Здесь и ниже неговоренный курсив в цитатах — мой. — З. М.).

⁶ Символисты, начиная с 1890-х гг., постоянно подчеркивали символическую природу *всякого* искусства. Символы — не «вчерашнее изобретение парижской моды», а «возвращение к древним, вечным, никогда не умиравшим» законам искусства, идущим от мифа и античности (Д. С. Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. —

И явления «этого» мира, и образы искусства суть *знаки* духовного бытия, его «*иконы*», образования неизбежно вторичные. Но если для Платона это означало принижение искусства как знака знаков, «тени теней», наиболее удаленной от подлинной действительности, то символисты (вслед за романтиками и Вл. Соловьевым) полагали иначе. Для них искусство не только дублирует символизм действительности, но и наиболее отчетливо «высвечивает», акцентирует его.

Отсюда следовали важные гносеологические выводы. Если в основе бытия лежит Символ, то познание мира в символах наиболее адекватно «трансцендентному» мироустройству.⁷ Если основа мира — творчество, то и высшая «познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов»,⁸ т. е. в искусстве.

Сказанное может вызвать недоумение. Общеизвестно, что одна из главных идей русского символизма, особенно у «старших символистов» 1890-х гг.⁹ — мысль о непознаваемости мира,

Полн. собр. соч. Д. С. Мережковского. Т. XVII, М., изд. Сытина, 1914, с. 214 и 214—216). Ср. у В. Брюсова, во многом стоящего на иных позициях: «Замечательно, что поэты, несколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему...» (<В. Брюсов>). От издателя. — В сб.: «Русские символисты». Вып. I. М., 1894, с. 3).

⁷ Для А. Белого единственная область трансцендентного есть «область трансцендентной ценности», но в существе своем «ценность есть Символ» (А. Белый и. Эмблематика смысла. — В кн. А. Белого: Символизм. Книга статей. М., «Мусaget», 1910, с. 66 и 67).

⁸ Там же, с. 70. Отметим, что хотя все рассуждения А. Белого в «Эмблематике смысла» (1909) окрашены в тона неокантианского субъективизма (для Белого «опознание» «идей-образов» «образует самую объективную действительность» — там же), однако идеи Риккерта трактуются им своеобразно. Признавая ценность трансцендентной и приравнивая ее творчеству, А. Белый всегда оставляет возможность истолковать индивидуальное творчество как аналог и символ Творения.

⁹ С точки зрения, предлагаемой в настоящей работе, общепринятое деление символистов на «старших» («декадентов» 1890-х гг.) и «младших» («собственно символистов» 1900-х гг.) не вполне удачно, т. к. подменяет характеристику двух основных тенденций символизма представлением об *этапах его развития*. Между тем, «чистый» панэстетизм, хотя и выявился четче всего в субъективизме и скептицизме «декадентов» 1890-х гг., однако сопровождал весь путь русского символизма, постепенно, к концу 1900 — нач. 1910-х гг., через творчество Инн. Анненского и М. Кузмина смыкаясь с преакадемическими тенденциями. Равно и мистико-утопический панэстетизм «соловьевцев» 1900-х годов теснейшим образом связан с такими магистральными явлениями «нового искусства» 1890-х гг., как позиция «новых идеалистов» из «Северного вестника», творчество Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус или самобытная поэзия И. Ореуса (Коневского). Поэтому наиболее точным представляется выделение в символизме именно *двух полюсов притяжения* (с непрерывным указанием на преимущественное господство одних в первое, а других — во второе десятилетие существования русского символизма; такая оговорка столь же важна, как и указание на отсутствие непроходимой стены между «декадентами» и «соловьевцами», на обилие промежуточных позиций, переходов от одних устремлений к другим в творчестве многих писателей и т. д.).

«непроницаемости» для других души человека. («Чужое сердце — мир чужой, || И нет к нему пути» — Мережковский). Однако попытаемся не отождествлять значений слов «тайна», «загадка», «темный» и т. д. с общесловарными, а понять их смысл в языке символистов. Тогда окажется, что символизм, особенно в его «соловьёвской» (мистико-утопической) разновидности, вырос не только на ощущении кризиса познания, но и на постоянных попытках его преодолеть, на борьбе с кантианским агностицизмом. Действительно, символизм утверждал невозможность постичь мир средствами позитивистской науки XIX в. (хотя одновременно, как это часто бывает, компрометировались и понятия науки вообще, знания как такового и т. д.). Однако отказ от «логического» и «рационального» познания мира только усиливал решимость многих представителей «нового искусства» искать новые пути для проникновения в тайны бытия. И именно искусство, вечно намекающее на присутствие в мире тайны, казалось, было ближе всего к ее разгадке. Основа искусства, символ, именно из-за своей «многоликости», «многозначности» и «темноты» его «последней глубины»^{9а}, более всего родствен строению мирового универсума. Оттого-то искусство и представляется наиболее верным средством проникновения в мир сущностей: «Но мы не заперты безнадежно в этой «голубой тюрьме» <в мире явлений. — З. М.> <...> Из нее есть выходы на волю, есть просветы <...> — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения»,¹⁰ — писал В. Брюсов в программной статье «Ключи тайн» (1904). Поэтому «высшее и единственное назначение» искусства — «*быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности*».¹¹

Очевидно, что иррационализм в данном случае никак не равен отказу от мироопределения. Зато он порождает характерную для панэстетизма символистов *широчайшую экспансию художественных методов познания в области, традиционно закрепленные за*

Очевидно, что интерес к искусству как аналогу мирового духа и порожденный им «неомифологизм» характерны в первую очередь для мистико-утопических тенденций русского символизма. Тем интереснее, что зародились они в период «Северного вестника».

^{9а} Вяч. Иванов. По звездам, с. 39.

¹⁰ Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7 тт. Том шестой, М., 1975, с. 92 (ниже: В. Брюсов. Т. ... , с. ...). Эволюция воззрений молодого Брюсова в вопросе о познавательных возможностях искусства ярко демонстрирует отличие «декадентской» позиции (цель искусства — «раскрыть <...> душу» художника — там же, с. 45) от «символистской» (цель искусства — подобрать «ключи тайн» мироустройства). Однако в обоих случаях характерно сохранение самого пафоса познания как важнейшей стороны искусства.

¹¹ В. Брюсов. Т. VI, с. 93.

философией, наукой, публицистикой и др. проявлениями «мышления по причинности». Наиболее ранними, но самыми значимыми для символизма проявлениями такой экспансии были элементы мифопоэтического мышления, усвоенные из философии Шеллинга (обращение к традициям Шеллинга и привело к эстетизации гносеологии) и — особенно — Вл. Соловьева. Философская «картина мира» у Вл. Соловьева в ее самых основных чертах строилась на уподоблении мира и процесса становления мирового универсума — мифоподобному тексту, в котором легко вычленяются «персонажи» и «сюжет» всемирного развития.

Следующий этап (уже в рамках самого «нового искусства») — введение элементов художественных методов миропознания в нехудожественные по традиционному кругу тем и задач произведения. Прежде всего речь шла, конечно, об экспансии образности в литературную критику и литературоведение, которые истолковываются как «поэзия поэзии», «поэзия мысли, познания».¹² Современный исследователь вопроса справедливо заключает: «Символистская критика в своем господствующем русле стремилась превратиться в особый род словесного искусства, — стать поэтической, эстетизированной».¹³ Идя еще дальше, символисты (особенно четко — А. Белый) утверждали, что и в философии, и в других областях познания методы искусства плодотворнее научных, и стремились построить рассмотрение *любых* проблем как художественное. Ср., например, искусствоведческую по темам и цели книгу П. Муратова «Образы Италии», которую Д. Е. Максимов тонко называет «искусствоведческой поэмой»,¹⁴ попытки (хотя и весьма наивные) К. Д. Бальмонта создать художественные «исследования» мифов («Зменные цветы») или — случай особенно любопытный! — статью А. Белого «Эмблематика смысла». В последней рассмотрению философских и гносеологических проблем, приведенному Белого к мыслям о символической природе мира, соответствует попытка *подчинить сам процесс познания законам художественного мышления*, а фиксацию его результатов уподобить художественному тексту.¹⁵

¹² Д. С. Мережковский. Собр. соч. Т. XVII, с. 198.

¹³ Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Наука», 1975, с. 191.

¹⁴ Там же, с. 201.

¹⁵ Такая попытка определила все уровни построения статьи — от низших (ритмизация языка, специфические синтаксис и пунктуация, напоминающие строение художественной прозы А. Белого, и т. д.) до общей композиции (бесчисленные и художественно осознанные возвраты к уже высказанным положениям, кольцевая или построенная на стыках структура соположения глав и т. п. повторы, совершенно избыточные с точки зрения научно-логической «информативности» текста). Но самое главное, видимо, в том, что центральная гносеологическая идея «Эмблематики смысла» по существу выражена как цепь символов, развертывающихся в «миф о путях познания»: познание раскры-

Таким образом, интуитивизм, отрицание логического мышления, научного анализа — все это черты, действительно присущие символистскому миропониманию, однако отнюдь не тождественные отказу от стремления постичь «тайны» и «загадки» бытия. Речь идет скорее о попытках отождествить всякое познание с художественным. Конечно, в них легко увидеть чрезмерность гносеологических притязаний символистского панэстетизма. Однако и с позиций, внешних по отношению к символизму, «агрессия» художественных методов познания в науку не может считаться гносеологически бесплодной (ср., например, позднейшие попытки К. Леви-Стросса строить научное описание по образцу музыкального текста и, вообще, широкий интерес современной нехудожественной культуры к специфически художественным способам миропознания).

Однако самое важное для символистской эстетической утопии состояло в отождествлении познания мира не с его образно-символическим *осмыслением*, а с самим *процессом создания, творчества*.¹⁶ Искусство (по А. Белому — как и всякое творчество) творит новую действительность, обладающую, после того как образ создан, объективной реальностью: «Как только <...> символ создан <...>, творчество наделяет его *онтологическим бытием*, независимо от нашего сознания».¹⁷ Эта «третья» действительность, воплощающая идеалы художника, не только, как уже говорилось, совершеннее природной, но еще и наделяется символистами способностью преодолевать, побеждать «кошмары» материального бытия. «Грубая и бедная жизнь» претворяется в «сладостную легенду» (Ф. Сологуб) не только в самом художественном тексте, *но и в действительности*. Такое претворение для символистов субъективистского и скептического мироощущения ограничивается перестройкой личности художника (или художника и читателя), для «соловьевца» же речь идет о перестройке мира. Однако в обоих случаях важнейшей окажется преобразующая сила искусства — «жизнестроение»: «Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых магических слов,

ваеся через картину особым образом организованного духовного восхождения от оснований «знания о знании» к его вершинам (мысль эта любопытно проиллюстрирована «схемой», воссоздавшей и зрительный образ такого «восхождения»). И это — не только вспомогательная метафора, а именно «картина мира» и философская концепция А. Белого как символиста-теоретика.

¹⁶ Отсюда, в частности, активная критика «созерцательного» искусства у символистов нач. XX в.: «Я ощущаю скорее нужду «ощутить» «три жизни» («Подросток»), чем провести одну в сплошном «созерцании». От созерцаний душно <...>. Все «отсозерцалось» <...>. «Мистическое созерцание» отходит. «Мистическая воля» — дело другое» (Ал. Блок. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8, М.-Л., 1963, с. 36. Ниже: А. Блок. Т. ... , с. ...). О связи этой критики с символистским пафосом активности искусства см.: Т. М. Родина А. Блок и русский театр начала XX века. М., «Наука», 1972, с. 114—120.

¹⁷ А. Б е л ы й. Символизм, с. 446.

которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами».¹⁸

Именно эта — «жизнестроительная» — функция искусства открывала наибольший простор попыткам иррационального миропостижения. Характерно стремление опереться на внелогические средства «заклятия хаоса» — от создания мифов до «колдовства» «магическим словом» — алогизмом.¹⁹

Подобное понимание природы и целей искусства делает понятным, почему в центре внимания символистов оказывается миф. *Искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преобразование само по себе приравнивалось мифу* — его природе и культурной функции. *Всякое произведение искусства — миф*. Но, с другой стороны, именно миф в узком значении слова оказывается самым высоким образцом для современного искусства:

1) мифу (и в традиции Ницше-Вагнера, и в духе идущей от русского XIX в. апологетизации «естественного» сознания) приписывалась особая значимость: он был понят как выражение исходных и основных черт человеческой культуры, ее Первоначал и Первоистоков; в этом смысле миф становится универсальным «ключом», «шифром» для разгадки глубинной сущности всего происходящего в истории, современности и искусстве;

2) в мифе наиболее легко вычленимы черты «дологического» мышления (символизм, магическая функция, ограничение «мышления по причинности» и т. д.); именно поэтому обращение к мифу казалось выходом из «кризиса познания»; миф в этом аспекте противопоставляется позднему искусству (прежде всего — «натурализму») как наиболее глубокий способ миропостижения и преобразования жизни;

3) миф для «соловьевцев», особенно в 1900-х гг., был воплощением народного, коллективного сознания — эстетическим и общественным идеалом, путем к преодолению субъективизма и индивидуализма. Стать мифом — цель символизма, его чаемое будущее. В прекрасном будущем неизбежно «из символа родится миф», «воскреснет истинное мифотворчество».^{19а}

Отсюда понятна постоянная ориентированность символистского миропонимания и поэтики на миф в узком значении поня-

¹⁸ А. Белый. Символизм, с. 448.

¹⁹ См. об этом, например, в позднейшей (1915) книге К. Д. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (М., «Задруга», 1922). Говоря о главной функции искусства как о совершенствовании мира («Мир нуждается в образовании ликов. <...> Природа дает лишь зачатки бытия, создает недоделанных уродцев, — чароден <...> совершенствуют Природу и дают жизни красивый лик» — с. 27), Бальмонт сразу же поясняет, что цель эта достигается «через заговорное слово», «заклинание», через прояснение «смысла» отдельных звуков и т. д.

^{19а} Вяч. Иванов. По звездам, с. 243 и 246.

тия. С одной стороны, она определила вычленение именно мифопоэтических основ философии Вл. Соловьева, превращение ее в некий универсальный миф-инвариант, развертывание и трансформации которого создают все «тексты-мифы» русского символизма. С другой, — большинство художников-символистов с той или иной степенью постоянства обращаются к образам, мирозерцанию и поэтике мифа (к античной, библейской, египетской, индийской, персидской, славянской и германской мифологии в первую очередь, но отнюдь не исключительно).²⁰

В философской системе Вл. Соловьева вычленяются:

1) генетически восходящее к платонизму, христианству и натурфилософии представление о субстанциональных началах бытия как о «созерцаемых идеях», живых универсальных личностях. В мифопоэтической системе Вл. Соловьева оно порождало

²⁰ Ср., например, выразительный перечень мифов, в мир которых погружен юный А. Белый:

/а/ Я, Майей мира полонен,

....

Но, тексты чтя Упанишад,
Хочу восстать Анупадакой

....

Меня оденет рой Ананд
Венцом таинственного дара

....

/в/ Из тучи выставив трезубцы,
Вниз, по закатным янтарям,
Бывало, боги-женолюбцы
Сходили к нашим матерям

....

Багряя, зрели из зарн
Дионисические тигры

/с/ ... свет

.....

Как струи слова Заратустр,
Вставал из ночи темнолонной

....

/d/ Роднею соловьевской всей
Он встречен был как Моисей

....

Лев символический, Иудин.

.....

/е/ Серапис, или Апис, — бык,
Таящий неба громкий зык

....

/f/ Фаготы прорицают хором,
Как речь пророческая Норм,
Как каркнувший Вотанов ворон

и т. д., и т. п. (А. Белый. Первое свидание. Поэма. — А. Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., СП, 1966, с. 407, 408, 412, 416, 417, 429).

картину мира как борьбы Божественного Космоса и Хаоса за Душу мира. Такая картина мира (сама представляя собой, с определенной точки зрения, вариант общей схемы мифологического конфликта) в творчестве символистов развертывалась в художественные тексты, где герои — это разнообразные трансформации трех инвариантных «универсальных действующих лиц» отождествленного с мифом мирового универсума. Подобным образом могут быть интерпретированы большинство произведений А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Пяста, ряд произведений В. Брюсова, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса и мн. др. Разумеется, нельзя ни на минуту забывать, что в развернутом виде эти образы обрастают многочисленными тончайшими лирико-эмоциональными оттенками, психологическими и (особенно у Ал. Блока, а также в прозе А. Белого, В. Брюсова и Ф. Сологуба) историческими конкретизирующими характеристиками и непременно²¹ «подсвечиваются» многочисленными другими мифами как в узком, так и в широком смысле слова. Нельзя ни в коем случае упускать из виду и того, что сложные и антиномичные образы символистов всегда тяготеют, с одной стороны, к амбивалентности, снятию оппозиций и «синтезированию» противоположностей в едином лирическом или объективированном персонаже (ср. образ «Христа-Демона» в творчестве А. Блока), а с другой, — к расчленению единого образа на множество «двойников», «масок» и «личин». Наконец, для реальной истории русского символизма увлеченность панэстетической утопией столь же характерна, как и сомнения в способности преобразования мира. И тем не менее, как только писатель-символист пытается тем или иным способом «объективировать» свои лирические переживания, он почти всегда создает персонажи, либо восходящие к «действованиям» соловьевского «мифа о мире», либо полемические по отношению к нему;

2) не менее существенна связь мифопоэтических концепций Вл. Соловьева с гегелевско-шеллинговской диалектикой, соответствующим образом трансформированной. Платоновскому (идущему от элеатов) представлению о недвижимой сущности бытия противопоставляется идея вечного движения — становления (мир как развивающийся по законам «триады»; высшая точка развития — «синтез»). Законы этого движения, осмысленные мифопоэтически, формируют как фабулу, так и сюжетную структуру «мира-мифа»:

а) так, «теза» — «доприродное бытие», где существует лишь «Божество как всеединое»,²² а мировой дух пребывает в

²¹ См. ниже, с. 93 и сл.

²² Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Т. III. СПб., изд. «Общественная польза», /б. д./, с. 124.

абсолютном единстве с Душой мира, — это *экспозиция «сюжета» мирового развития*;

в) *«антитеза»* (сотворение материального мира — Хаоса, в котором «единство мироздания распадается на множество отдельных элементов, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов», а Душа мира, «ниспадающая» в мир «тварной множественности»,²³ отторгается от божественного всеединства и становится пленницей Хаоса) — это *ряд коллизий «мирового мифа»*;

с) наконец, *«синтез»* небесного и земного, «воплощение божественной идеи в мире»,²⁴ слияние «Земной души со светом неземным»²⁵ (Ewige Weiblichkeit и Богом) и поражение и претворение Хаоса — это *кульминация и развязка «сюжета»*.

Соловьевский миф о становлении мира определил и ряд существенных поэтических представлений русского символизма: образы «золотого века» — изначальной мировой гармонии; «неприятие мира» истории, цивилизации (в сочетании с диалектическим ощущением его относительной ценности и с демоническими «восторгами» «книги бытия»²⁶); эсхатологические чаяния и надежды на «новый век». Не менее существенной оказалась и общая «сюжетная схема» соловьевской мифопоэтической картины мира. Так, для большинства символистов мистико-утопического умонастроения весьма характерно стремление связать художественный текст символистского типа с мифологическим нарративом. Оно находится в видимом противоречии с безусловным господством лирики в творчестве как «декадентов», так и «соловьевцев»-мистиков, однако вполне согласуется с постоянными устремлениями последних к выходу из лирики в миф и мистику, а также — главное! — с попытками истолковать *лирический текст как отображение мифа в бесконечном становлении мира-мифа*.²⁷

Организация мифологического нарратива подчиняется и соловьевскому представлению о триадичности (трехэтапности) всякого развития. Так, Вяч. Иванов («Заветы символизма») и Ал. Блок («О современном состоянии русского символизма») обнаруживают «тезу», «антитезу» и «синтез» в эволюции русского символизма. А. Блок и А. Белый осмысливают в этих же, — по сути

²³ Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Т. III, с. 131.

²⁴ Там же, с. 135.

²⁵ Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. М.-Л., 1974, с. 77.

²⁶ А. Блок. Т. 2, с. 372.

²⁷ Соотнесение лирических текстов с мифологическим нарративом как частей с целым лежит в основе концепций символа и мифа у Вяч. Иванова. Оно одновременно оказывается и порождающим механизмом поэтики лирического цикла у символистов.

не философских, а мифопоэтических — категориях и свой собственный путь, а А. Белый, по-видимому, и всякую эволюцию (ср. концепцию творческого пути Гоголя в кн. «Мастерство Гоголя») ²⁸. По отчетливой трехчленной схеме организуется и композиция художественных текстов: ср. «трилогию лирических драм» и особенно уникальную «трилогию лирики» А. Блока, трилогию Д. Мережковского «Христос и Антихрист», мемуарную трилогию А. Белого и т. д.; ср. также постоянное стремление А. Белого (как правило, не реализуемое) создавать трилогии (например, автохарактеристику «Серебряного голубя» и «Петербурга» как двух первых частей трилогии) и т. д., и т. п. В образах и по композиции «триады» организуется, как нетрудно было бы показать, и значительное число символистских текстов (сборники стихов, лирические стихотворения и т. д.) ²⁹.

Вместе с тем, не следует забывать и о качественном отличии философии Вл. Соловьева от творчества символистов. Владимиром Соловьевым мифопоэтическая природа его философских построений почти не ощущалась и уж, во всяком случае, не осмыслялась как ключевая в его философии. Для символистов же, как мы пытаемся показать, отождествление наиболее близкой к тайнам бытия философии с мифом, а мифа — с искусством оказывалось именно самым важным. Вл. Соловьев стремился приблизить свое художественное творчество к философии — символисты пытались претворить философию в искусство.

II

Высокая оценка мифа естественно приводила к осознанной ориентации «нового искусства» на сюжетно-образную систему и поэтику мифа и обряда. Основными здесь оказались присущие мифологическому сознанию и уже описанные к этому времени наукой и философией, но резко переосмысленные символизм образов и концепция циклического времени ³⁰.

Русский символизм в мировоззрении и художественной практике был тесно связан с традициями пантеизма, идущими от спи-

²⁸ А. Белый. Мастерство Гоголя. М.-Л., Гос. изд-во художественной литературы, 1934, с. 9—25 и др.

²⁹ К. Д. Бальмонт пишет о «законе триады», «соединении двух через третье» как об «основном законе нашей Вселенной», воплощением которого является Поэзия: во внутренней структуре стиха две строки объединяются «третьим» — рифмой (К. Д. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., «Задруга», 1922, с. 6 и 5). О замысле трилогии романов А. Белого см. статью С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова (с. 147 и сл. настоящего тома).

³⁰ О концепциях циклического времени у символистов см.: Д. Е. Максимова. Ук. соч., с. 75 и след.

нозианства к натурфилософии Шеллинга, романтизму, Тютчеву (отчасти — Фету), Вл. Соловьеву и европейскому символизму. От пантеизма шли апологетизация природы — «*natura naturata*» — как воплощения и «соответствия» «*natura naturans*», представления о живой и животворящей природе. Именно пантеизм оказывался философской подоплекой знаменитой символистской «реабилитации плоти» — апологин земли, земного, материального мира.³¹

Это понимание природы опять-таки ассоциировалось с первобытным, с языческим, присущим архаическому сознанию «вечным пантеистическим восприятием беспредельной одухотворенности всего».³²

Идеи универсальных мировых «соответствий» (универсального изоморфизма разных выявлений бытия друг другу, а также любой части мира — мировому целому) были теми представлениями, из которых органически вытекал и которыми мотивировался художественный метод символизма. Для символиста в мире «все полно соответствий».³³ Аккумулятором этих бесконечных «соответствий», поэтическим намеком на безграничность мировых связей и является символ с его (для символиста) неисчислимостью значений. Истоком же так понятого символизма опять-таки была структура мифа.

Если «*correspondances*» явлений действительности связаны с ее, так сказать, синхронистической структурой, то ницшеанская концепция «вечного возвращения» подводила к сходному миропониманию и поэтике через рассмотрение диахронистических аспектов структуры мира. Если в данном единичном «сквозит» Целое или же какие-то другие частные выявления Единого, то одновременно в каждом явлении «сквозит» его прошлое и будущее. Да и сами эти прошлые и будущие состояния явления — глубинные «двойники» его нынешнего обличия.³⁴

³¹ Прямые обращения к спинозианским истокам пантеизма более характерны для 1890-х гг.: ср. сборник А. Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*», спинозианские увлечения молодого В. Брюсова (см.: С. Кульдюс. Валерий Брюсов и Спиноза. — В сб.: Сборник трудов СНО филологического факультета. Русская филология. V. Тарту, 1977), упоминания Спинозы и явные влияния пантеизма в «Петре и Алексее» Д. С. Мережковского, пантеизм раннего творчества (особенно прозы) З. Н. Гиппиус и др. Впрочем, уже в эти годы И. Ореус (Коновской) указал и на более исторически близкий символизму источник сходных идей — на учение «германских философов-всебожников» («Мечты и думы Ивана Коновского. 1896—1899». СПб., 1900, с. 94). В дальнейшем наиболее существенными для русских символистов окажутся именно соприкосновения с натурфилософией нач. XIX в.

³² К. Д. Бальмонт. Зменные цветы. М., «Скорпион», 1910, с. 238.

³³ А. Блок. Т. 5, с. 429.

³⁴ Эта концепция движения сосуществует и сложно соотносится у символистов, по сути, с глубоко отличной от нее идеей триадического развития мира (по В. Соловьеву).

Диахронистический аспект идеи «соответствий» открывал новые и весьма существенные перспективы для расширения значений образа-символа. В «символах реальности» и в символах искусства, по-видимому, могли зашифровываться не только их бесконечные «соответствия» другим явлениям и образам, но и *их собственное прошлое и будущее, их история — «сюжет» их развития.* Так рядом с метафорическим символом, улавливающим «тонкие, невидимые связи» (В. Брюсов) в структуре образов появляется метонимический символ (мифологема) — знак и «свернутая программа» целостного сюжета.^{34а} Значение такого символа определялось контекстом — общим значением мифа (для символистов равного любому художественному тексту), куда этот символ входит. Так воскрешалась (у Вяч. Иванова — вполне теоретически осознанно) идея Платона о связи символа и мифа.

Согласно Вяч. Иванову, символ — составная часть мифа, но такая, которая, и оторвавшись от целого, сохранила в себе память об этом целом. Именно существующая в нашем сознании отнесенность символа к мифу (мифам) порождает его бесконечную, по существу, многозначность: «В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение <...> В каждой точке пересечения символа <...> со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе <...> Змея в одном мифе представляет одну, в другом — другую сущность. Но то, что связывает всю космологию змеи, все значения змеиною символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства».^{34а} Вместе с тем символ — не только бывший, но и будущий миф (ср. особенно статью «О веселом ремесле и умном делании»); символ, «свернутый миф», остается его зерном, зародышем, способным вновь породить целостный текст: «К символу <...> миф относится, как дуб к желудю».^{34б}

Идея «соответствий» и образ циклически изменяющегося мира, в противоречивом единстве с соловьевским «мифом о синтезе», определили, по существу, все важнейшие особенности символистской эстетики от символизма образов и картины мира, исполненного «двойничества», до поэтики лейтмотивных повто-

^{34а} Такое определение мифологема весьма близко к концепции соотношения символа и мифа у Вяч. Иванова, считавшего символы именами, а мифы — разворачиванием их в целостные «фразы» — тексты при посредстве глагольных предикатов: «Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему — символу придан глагольный предикат» (Вяч. Иванов. Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М., 1916, с. 62).

^{34б} Там же, с. 42.

ров³⁵ или той поликультурной ориентации текста, которая станет одним из главных организующих начал композиции «неомифологического» произведения. Все эти черты поэтики, объективно или же субъективно, всегда соотносились со структурой мифа и, в свою очередь, способствовали неизбежности интереса к нему.

Однако само по себе обращение к мифологии еще не специфично именно для символизма. Достаточно указать хотя бы на интерес к мифу у немецких романтиков или в философии Шеллинга, или на обращения к мифологическим сюжетам и образам, не выходящие из рамок романтических традиций, у символистов. Поэтому до рассмотрения феномена «неомифологизма» в произведениях «нового искусства» следует сказать несколько слов о его коренных отличиях от романтического.

Для романтического «двомирия» характерна прямая связь с платонизмом. Противопоставление вечных идей и их материальных «теней» неотделимо здесь от их ценностной иерархии (идеи принадлежат миру сущностей, первопричин и первооснов — «тени» образуют мир кажимостей, вторичный и сам по себе безжизненный). Пантеизм символистов противопоставляет «двомирию» — «многомирие» и *соответственное снятие иерархии в оценке «миров»*. Характерный перевод Коневским термина «пантеизм» как «всебожие» (с интересным противопоставлением его «единобожию» романтиков)³⁶ находит ближайшее соответствие в «протеизме» Брюсова: «И в сем богам я посвящаю стих».³⁷

Ценностная иерархия «миров», полностью снимаемая субъективизмом или скепсисом «декадентов», у «соловьевцев» восстанавливается: и для Блока, и для А. Белого, и для Вяч. Иванова оппозиция «голосов миров иных» и «теней || Суетливых дел мирских»³⁸ — одна из основополагающих. Однако восстанавливается она в заметно преображенном виде. «Земное» хотя и ощущается как «отблеск» и «отзвук» небесного, как «антитеза» духовной «тезы» бытия, однако наделяется самостоятельностью, самоценностью и не меньшей, чем «теза», ролью в становлении мирового универсума.³⁹

³⁵ Лейтмотив — поэтический аналог «вечного возвращения», намек на «соответственность» изображаемого уже бывшему ранее; после Р. Вагнера такого рода неточные повторы — символические намеки на уже изображенное — воспринимались либо как мифологизм, либо как ориентация на музыкальные структуры (с характерным для культуры XX в. сближением мифа и музыкального текста). О символизме и поэтике лейтмотивных повторов в «романе-мифе» 1920—1930-х гг. см.: Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. Понятие лейтмотива (в близком к используемому нами значении) теоретически разработано в ряде работ Б. М. Гаспарова.

³⁶ Мечты и думы Ивана Коневского ..., с. 94.

³⁷ В. Брюсов. Т. I, с. 142.

³⁸ А. Блок. Т. I, с. 106.

³⁹ Ср. программное (хотя исторически позднее — 1912 г.) заявление Вяч. Иванова в статье «Мысли о символизме»: «Истинному символисту <...>

Эта ослабленность иерархии «миров» в сочетании с представлением о безграничности «истин» порождает и качественно отличное от романтизма обращение к мифу.

Для романтизма ориентация на миф (характерно растворенная в интересе к фольклорной фантастике)⁴⁰ могла означать: 1) прямое обращение к разработке мифологических тем и сюжетов (например, античных, библейских), а также воздействие поэтики мифа и фольклора (например, волшебной сказки); в этом случае либо авторское «я» растворялось в фольклорно-мифологическом мире, сливаясь с ним, либо (чаще) сам этот мир лишь иллюстрировал какие-то черты позиции автора; 2) или (в достаточно большом числе случаев) соединение в тексте мифологической и фольклорной точки зрения с возвышающейся над ней точкой зрения авторского «я» — романтической иронией. Однако для романтика только «одноголосые» (М. Бахтин) тексты первого типа могли утверждать подлинную (обычно — мистическую) истинность изображаемого. Там же, где романтическая ирония создавала текст «двуголосый», изображение переставало быть истинным — оно оказывалось лишь свободной игрой авторской фантазии (ср. сказки Брентано, ряд баллад Жуковского и т. д.), сохраняющей, впрочем, и в таком понимании высокую эстетическую и национально-культурную ценность.

Эта достаточно четкая дистрибуция единственности истины и противоречивого «многоголосия» вымысла символизмом отрицается. Именно множественность точек зрения на мир (воплощаемая, в частности, в символе) более всего приближает нас к истине о нем. Для романтизма плюрализм, романтическая ирония синонимичны субъективизму или скепсису — для символиста именно они ближе всего подводят к миру сущностей. Одновременная тождественность и нетождественность явления самому себе, «вечное возвращение» Единого во все новых облициях, глубинная «соответственность» различного, противоположного, наконец, понимание наиболее совершенного бытия как «синтеза» и «положительного всеединства» (Вл. Соловьев) — все это подводило символистов к представлению об изображении высшей истины как о «*speculum speculogitum*» — отражении, объединяющем все возможные точки зрения на мир.

Отсюда, прежде всего, — идея реальности мифологического мира (не только не отменяющая, но и непременно подразумевающая наличие других реальностей и других истин о мире). Для романтика миф растворен в фольклорной фантастике — для сим-

важна не сила звука, а мощь отзвука». Характерная замена соловьевски-платоновского «отзвука искаженного» — «мощью отзвука» одновременно ограничивает платоническую оценку земного от пантеистической и подчеркивает — в духе панэстетического утопизма — отображательную «мощь» искусства.

⁴⁰ См. Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа, с. 284—291.

волиста, напротив, фантастика волшебной сказки, и *всякий* вообще мир художественного текста наделены «онтологическим» бытием и истинностью, т. е. приравнены мифу. Не игра «воображения», а еще одна «*natura naturata*» — «третья действительность» культуры во всей ее реальности, — вот что такое миф.

Но плюрализм, ведущий к «полифоническому» показу мира, сказался и в другом: символистское обращение к мифу должно было непременно совмещать в себе внутреннюю и внешнюю точку зрения на изображаемое, раскрывать *одновременно* его истинность и неистинность, а в то же время ограничивающая реальность образов романтическая ирония не могла утверждать свое субъективистское «*nihil*» как окончательную оценку. Потому-то неомифологические «тексты-мифы» никогда не являются подражаниями, стилизациями: мир мифа выступает в них не как единственный и основной, но и не в прямой оппозиции авторскому, а в ряду многих равноценных объектов изображения.

Сказанное определило и структуру неомифологических текстов русского символизма. Надо еще раз подчеркнуть, что общий интерес к мифу и важность для символизма романтического миропонимания и эстетики проявились и в создании произведений, где ориентация на миф носит вполне традиционный характер. Таковы разрабатывающие мифологические образы и сюжеты «Счастье Прометея» и «Гефсиманская ночь» Н. Минского, «Он сидел на гранитной скале...», «Солнце (Мексиканское предание)», «Леда», «Иов» и др. стихотворения и поэмы Д. Мережковского, драмы «Протесилай умерший» В. Брюсова, «Прометей» Вяч. Иванова, «Фамира-Кифаред» Инн. Анненского и мн. др., а также многочисленные авторские мифы, созданные символистами. Во всех этих произведениях (при существенных различиях их проблематики и структуры) мифологическая или подражающая мифу образность и сюжетность весьма близки к обычному романтическому обрамлению единой авторской точки зрения. Это — поэтическое отображение философских, космологических, этических, эстетических и др. взглядов художника.

Неомифологические «тексты-мифы» имеют другую структуру. Их «первой» сюжетно-образной художественной реальностью оказывается, как правило, современность («Серебряный голубь», «Петербург», «Первое свидание» А. Белого, «Мелкий бес» Ф. Сологуба, в значительной мере «третий том» лирики Ал. Блока) или история («Христос и Антихрист» Д. Мережковского). Мифологические образы и ситуации могут занимать в тексте большее (один из основных сюжетно-образных планов повествования; вставная новелла) или меньшее (отдельные символы — намеки на миф) место. В любом случае, однако, прямые отсылки к мифу (вернее — к мифам и мифологиям) играют здесь совершенно особую роль. Если внутри художественного мира роман-

тического произведения миф выступает как выражение, а образ и воззрения автора оказываются его глубинным содержанием, то в «неомифологических» текстах русского символизма, напротив, план выражения задается картинami современной или исторической жизни или историей лирического «я», а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего.⁴¹

Сказанное как будто бы противоречит утверждению о том, что в неомифологических текстах не может существовать единой и безусловно авторитетной точки зрения. Однако:

1) выше уже говорилось, что для символизма «соловьевцев» ни установление, ни снятие ценностной иерархии точек зрения не может быть абсолютным; например, если как одна из «картин мира» или как получивший «онтологическое бытие» продукт творчества архаический миф равноценен «мифу» любого произведения искусства, то как отражение народного, надындивидуального сознания он «авторитетнее» текстов позднейшей литературы и т. д.;

2) в роли «шифра», раскрывающего значение изображаемого, выступают здесь всегда *несколько мифов* одновременно; очень часто они входят в разные мифологические системы; еще чаще на функции мифов и рядом с ними выступают «вечные» произведения мировой литературы, фольклорные тексты и т. д.; все это обеспечивает множественность значений образов и ситуаций «неомифологического» текста;

3) миф (в указанном здесь широком значении слова) не только раскрывает смысл событий истории и современности, но и сам, в свою очередь, объясняется ими, т. е. план выражения и план содержания здесь постоянно и характерно меняются местами. Мифологические Первособытия и Первогерои, реализуясь и конкретизируясь в истории, разлагаются в бесконечные ряды образов и сюжетов, которые только в совокупности их частных смыслов и в соотнесении с символикой мифа выявляют всю полноту своих значений. В этом неременном соотнесении мифа и истории — характерная черта символизма «соловьевцев», не

⁴¹ Функцию мифа как интерпретатора содержания неомифологических текстов обычно связывают с воздействием теорий «архетипа» Юнга. Однако русский (а, вероятно, и европейский) символизм ориентируется в этом случае на традиции значительно более старые — на средневековое (обычно воспринимаемое русскими символистами через «Страшную месть» и др. произведения Гоголя) представление о Первобытии и Первогерое как причине и «ключе» к пониманию исторических событий и исторически определенных характеров [см.: Ю. М. Лотман. «Звонячи в прадѣдную славу...». — Уч. зап. ТГУ. Вып. 414 (Труды по русской и славянской филологии, т. XXVIII), Тарту, 1977]. По всей видимости, психологическое учение Юнга — само по себе есть порождение «неомифологической» культуры XX века (хотя влияние его на «тексты-мифы» 1920—30-х гг. бесспорно).

отрицавших (при всем их стремлении к «надысторической» обобщенности) истории и исторического миропонимания во имя мифологии, а стремившихся и здесь к «синтезу» двух ощущений времени.

Из сказанного очевидно, что важнейшая особенность символистского неомифологического текста — сложная полигенетичность (термин В. М. Жирмунского), гетерогенность образов и сюжета. При этом в гетерогенетичных компонентах текста, с одной стороны, будет подчеркиваться их разнородность, взаимная несовместимость (совмещение их в едином произведении даст эффект романтической иронии: ср. сочетание «Майи мира», «Иудина льва» и Аписа в «Первом свидании» А. Белого). С другой стороны, однако, все эти разнородные образы окажутся тайно (глубинно) «соответственными»: все они, с определенной точки зрения, — изоморфные варианты единого «Мифа». Полисемантичесность символистского текста обнажается в его внутренней структуре как осознанная поликультурность.

С полигенетичностью образов тесно связана и металитературность (и метакультурность) «неомифологических» текстов русского символизма. Какова бы ни была тематика подобных произведений, они так широко и осознанно отсылают к предшествующей мифологической, литературной и культурной традиции, что всегда создают не только ту или иную картину действительности, но и ту или иную концепцию искусства и истории искусства.

Символистский «текст-миф» — это, в частности, «литература о литературе», поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций, создающее в итоге образ самой этой традиции. В постоянном вычленении «темы культуры» как одной из основных — еще одно проявление символистского панэстетизма.

Подобного рода отношение к традиции нельзя определять как «влияние» последней на символизм. Выявление литературных и общекультурных воздействий всегда ведет в важные для литературоведения области мировоззрения, эстетических взглядов автора, творческой истории текста или психологии творчества и, разумеется, помогает понять язык, на котором говорит с нами художник. Однако прямые указания на источники, повлиявшие на тот или иной текст, зачастую непосредственно не входят в художественное сообщение, заключенное в этом тексте (с точки зрения его автора).

В художественной организации «текстов-мифов» цитаты, реминисценции и предельно свернутые знаки текстов — мифологемы становятся одной из главных примет поэтического языка. В них содержатся важные части художественного сообщения, заключенного в тексте. Художник вводит их в текст поэтически осознанно, т. е. с установкой на их опознание читателем («своим

читателем»). Образы искусства здесь не только определяют те или иные стороны строения текста, но и становятся его *темой*. Поэтому, во-первых, автор «текста-мифа» обращается, как правило, к произведениям, заведомо известным читателю: мифам, значительнейшим (для русского символиста) произведениям мировой литературы и т. д.⁴²⁻⁴³ Поэтому же, во-вторых, широта ориентированности того или иного неомифологического текста на традицию ничего общего не имеет с вопросами о художественной самобытности/несамобытности произведения, его подражательности/оригинальности и т. д. (в то время как анализ «влияний» зачастую подводит к решению именно этих вопросов).

Существенной и уже упоминавшейся приметой художественного языка символистских «текстов-мифов» является важная роль в них поэтики мифологем (равно как и поэтики цитат и реминисценций). Если генезис мифологем определен их принадлежностью к «вторичным» языкам культуры, то их основная функция — быть *знаками-заместителями* целостных ситуаций и сюжетов, нести в себе память о прошлом и будущем состояниях образов, вводимых в символистский текст.

Понятно, что указания на историю изображаемого содержат лишь значения тех слов, фразеологизмов и т. д., референты которых обладают реальностью только в мире того или иного нарративного текста, жестко зафиксировавшего весь путь сюжетных движений обозначаемого этими словами образа. Из этих образов поэтика символизма и создает набор мифологем — свернутых метонимических знаков целостных сюжетов. Становясь (уже на основе метафорических связей по сходству) обозначениями тех или иных персонажей или ситуаций символистского текста, мифологемы актуализируют потенциально заложенные в них «сюжетные значения»⁴⁴ и оказываются программой сюжетного поведения героев или развертывания ситуаций «текста-мифа». Одновременно они, как и символы-метафоры, несут в себе и всю полноту «статических» признаков отображаемого ими целостного образа или ситуации.

Мифологема оказывается, таким образом, еще более мощным аккумулятором смысла, чем метафорический символ, а вмещающая в себя и признаки этого последнего, она становится знаком, наиболее пригодным для того, чтобы восприниматься как символ с безграничным числом значений — знак «всего».

⁴²⁻⁴³ Позже, когда поэтика цитат войдет в культурное сознание эпохи и начнет формировать «стандарты» читательского ожидания, окажется возможной и игра известностью/неизвестностью цитатного образа, его подлинностью/мнимостью, точностью/нарочитой неточностью воспроизведения «чужого слова» (например, в творчестве Б. Пастернака) и т. д. Однако первична в истории новейшей русской литературы XX в. именно символистская поэтика цитат.

⁴⁴ Разумеется, вне языка неомифологического искусства эти значения могут и совсем или почти не ощущаться.

Хотя эксплицированными в символистском тексте знаками «мифов» оказываются цитаты, реминисценции, мифологемы и другие *отсылки* к «текстам-источникам», но в качестве основных смыслоносителей должны были ощущаться все же именно сами эти «тексты-источники»: мифологические, литературные и др произведения. Именно целостный текст был «цитируемым мифом». Заведомо разнородные произведения искусства, образ которых входили в символистский «текст-миф», непременно воспринимались как объединенные в высшее единство — в некий универсальный (для этого текста) «миф о мире». В самом символистском тексте объединенность чаще всего подчеркивалась тем, что гетерогенные мифологемы, цитаты и т. п. дешифровали одни и те же (или сходные) образы и ситуации символистского «текста-мифа». Это давало двойной эстетический эффект: возникала искомая противоречивая многозначность образов в символистском произведении и, с другой стороны, устанавливалась некая глубинная «соответственность» между всеми текстами, «расшифровывающими» данный, а также между этими произведениями и самим неомифологическим «текстом-мифом». Ср. в «Мелком бесе» Ф. Сологуба сны Людмилы Рутиловой о змее и о прекрасном лебедь: «И у змея, и у лебедя наклонялось над Людмилою Сашино лицо».⁴⁵ «Соответственность» библейского Змия-искусителя и Зевса-лебедя одновременно раскрывает и сущность отношений Людмилы — Саши, и «соответственность» ветхозаветного, античного и сологубовского мифов. Все они вместе и составляют «миф о мире» данного произведения.

В каждом символистском произведении, таким образом, создавался *свой* «миф о мире». Вместе с тем, и по содержанию, и по набору произведений, дешифрующих символистские тексты, все эти «мифы о мире» в символистских текстах оказывались во многом сходными. На основе подобного сходства должен был создаваться *общесимволистский «миф о мире»*. Последний не только вырастал из отдельных «неомифологических» произведений, но и становился некоей культурной реальностью, ощущение которой должно было жить в каждом символистском тексте. В плане содержания сходство «мифов о мире» в разных символистских произведениях проявлялось, прежде всего, в том, что рассмотренная выше соловьевская мифопоэтическая концепция мирового развития входила в них обязательно (хотя порой и в сильно трансформированном виде), а идеи «синтеза» оказывались той точкой зрения, с которой только и возможно было объединение разнородных текстов. Эти же соловьевские идеи «синтеза» играли роль основного «ключа» к любым текстам мировой культуры: во всех обнаруживались те или иные формы или этапы борьбы Хао-

⁴⁵ Федор Сологуб. Мелкий бес. Роман. Берлин-Пб-М., изд. Гржебинна, 1923, с. 164.

са и Космоса за «Душу мира». Что касается структурной общности «мифов о мире», складывавшихся в разных произведениях символистской литературы, то она характеризуется двумя основными особенностями. Основным организующим началом всех этих «мифов о мире» был, что ясно из вышеизложенного, принцип выявления как изоморфизма составляющих «мифы о мире» отдельных текстов, так и взаимного подобия друг другу компонентов этих текстов (в конечном итоге статическая схема «мифов о мире» оказывалась в большинстве случаев трансформацией соловьевского «треугольника», а сюжет — вариантом «трилогии» земного воплощения Красоты или невозможности этого воплощения).

Возникает сложнейшая иерархия «мифов», вместе с тем вполне реальная и очень существенная для символизма. Тексты, «дешифрующие» то или иное произведение, формируют универсальный для него «миф о мире»; совокупность таких «мифов о мире» создает общесимволистский «Миф»; последний опять-таки может мыслиться и как часть единого Мифа русской или общечеловеческой культуры, а также та часть и/или изоморфное соответствие универсального космогонического Мифа. Такая картина мира символистом не только воспринимается как наиболее адекватная строению мирового Универсума, исполненного бесконечных «соответствий». Она еще и должна была самим своим строением воплотить новые, якобы, вне возможностей науки (и действительно, вне возможностей позитивистской науки XIX в.) находившиеся способы миропостижения.

Нетрудно заметить, что в картине мира как грандиозного текста на каждой новой ступени рассмотренной иерархии какой-то единый «текст» — «миф о мире» (данного ли произведения или литературного направления, национальной культуры и т. п.) суммирует значения и придает определенную структуру всем входящим в него мифам низших уровней. Однако ни один из «мифов» высших уровней *не является общей понятийной схемой* входящих в него текстов. Он — не абстрактное понятие, не инвариант, указывающий на общность входящих в него компонентов и отвлекающийся от частного и единичного в них. Каждый текст высшего уровня — это своеобразная полифония, включающая в себя *все* «мифы о мире» низших уровней во всей специфике каждого из них, но одновременно содержащая в себе также и единые «ключи» для их переосмысления как частей единого целого. Поэтому именно отнесенность смысла символистского текста к универсальному «мифу о мире» оказывается единственной относительно авторитетной точкой зрения этого текста, наиболее слышным «голосом» в «полифоническом» произведении. *Голос автора* в символистском «неомифологическом» произведении *есть определение места изображаемого в универсальном космогоническом мифе.*

К перечисленному следует добавить еще одну примету «текстов-мифов» русского символизма. Значение тем внемифологических здесь, по сути дела, очень велико: ведь именно современность и история есть то, тайны чего призвано разгадать символистское искусство. Но мир исторический и сегодняшний — не только пассивный объект приложения «ключей» искусства и мифа. По мере того, как с повседневности срывается «покрывало Майи», она обнаруживает собственную мифологическую природу и сама оказывается действующим лицом мировой мистерии (ведь она-то и должна превратиться в царство высшей Красоты!). Поэтому претворяемая в миф реальность сама должна быть понята как некий «миф действительности», «миф мировой истории» и т. д. Отсюда — обнаружение и в структуре бытовой действительности черт мифа (в широком значении слова, т. е. черт художественного текста). Произведение искусства выделяет «начала и концы»⁴⁶ в используемых им «текстах реальности», их «сюжеты» и типы «действующих лиц». Отсюда уже на низших уровнях текстовой организации, — сближение функций и смысловой структуры мифологем с ролью и структурой культурем и даже реалий (последнее сближение будет иметь смысл в том случае, если реалия осознается как знак некоей целостной жизненной ситуации, в свою очередь понимаемой как эпизод из «мифа жизни», «сюжета жизни»). Все это еще более усложняет облик «текстов-мифов» русского символизма. История, культура и современность должны были сплавиться в них в еще один грандиозный «синтез».

III

Итак, символистский «текст-миф» — это произведение, ориентированное и структурно, и тематикой а) на миф в узком значении слова (мифологическая топка и сюжетька, символизм, поэтика мифологем, лейтмотивные повторы), б) на разнообразные и разнонаправленные произведения искусства — «мифы» в широком значении слова (художественные тексты преимущественно нарративного типа) и с) на отображение реальной действительности, причем d) на такое отображение, где тексты искусства и мифы играют роль «кодов», а внехудожественная реальность — роль той загадочной «вещи в себе», которая подлежит осмыслению. е) «Тексты-мифы» претендуют создать на основе суммирования традиций универсальный «миф о мире», «соответственный» структуре бытия как Целого и f) одновременно являющийся (и в своем содержании, и в своем строении) «программирующим устройством» — «магическим словом», претворяющим

⁴⁶ Александр Блок. Т. 3, с. 301.

пошлую Альдонсу мещанского быта в прекрасную Дульцинею — будущую жизнь (Ф. Сологуб).

Поскольку в мифе важнейшими для «нового искусства» чертами оказывались повествовательность и обращение к миру вне авторского «я», первыми «текстами-мифами» русского символизма были прозаические эпические произведения — романы (романная форма привлекала и тем, что универсальный «миф о мире», казалось, требовал широкой панорамы жизни и культуры,⁴⁷ и своей связью с ведущим жанром социальной литературы XIX в., который должен был в «синтезе» с поэтикой мифа создать произведение нового типа).

Зачатки нового жанра видны уже в трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист». Построенная на широком охвате картин мировой истории и культуры, трилогия должна была раскрыть сущность истории как вечного противоборства двух начал: «земного», языческого и «небесного», христианского, в котором каждое из этих начал бытия в отдельности выявляет и свою правоту, и свою ограниченность. Мир жаждет «синтеза», и сама борьба «Христа и Антихриста» — лишь проявление этой глубинной жажды единства, в перспективе истории (или, вернее, в конце, в «финале» ее) неизбежного.

Изображение действительности в первых книгах трилогии еще достаточно традиционно. Оно близко по манере повествования к связанному с романтизмом историческому роману XIX в. и насыщено прямыми философско-публицистическими вкраплениями. В духе романтизма, герои зачастую оказываются прямыми рупорами общих концепций трилогии (вернее — выразителями каких-то отдельных сторон мировоззрения Мережковского, «синтез» которых достигается лишь по мере приближения к финалу). Широко вводимые в текст символические картины строятся вначале на использовании символов-метафор, порой весьма традиционных для русской поэзии XIX в. и с закрепленным кругом значений, который превращает их, по существу, в аллегоризированные клише.

К поэтике «романа-мифа» в первых частях трилогии подводят лишь:

1) постоянно ощущаемая мысль о невозможности подлинно человеческой жизни в мире одностороннем, узком (обычно — в мире средневекового аскетического христианства), о заложенной в людях потребности гармонического существования;

⁴⁷ В дальнейшем, в связи с совершенствованием техники создания суггестивных образов: метафорических символов и мифологем — вопрос о соотносительности широты темы и объемности текста отошел на задний план. Символ, выраженный словом или словосочетанием, мог замещать и представлять сколь угодно емкие картины, идеи и т. д.

2) широкое и сочувственное отображение пантеистических умонастроений героев;⁴⁸

3) панэстетизм мировоззрения Мережковского: показ мировой истории как мировой культуры, выделение тем культуры и искусства, представление о них как о выражении глубинной сущности мира (ср. уподобления человека палимпсесту: «Ты теперь, Джiovанни, вот как эта книга. Видишь — сверху псалмы покаянные, а под ними — гимн Афродите!»⁴⁹; души человека — художнику: «Душа есть художница собственного тела»⁵⁰ и т. д.). Именно в созданиях искусства осуществляются первые явления Красоты в мире.

По мере развертывания повествования, однако, становится заметной важнейшая особенность его построения, связанная с циклическим ощущением времени и ведущая к поэтике «романа-мифа». Историй (и, соответственно, отображающий ее движение сюжет исторической трилогии) раскрывается как цепь повторов и загадочных «соответствий» разнообразных ситуаций и героев. Так, уже в «Воскресших богах (Леонардо да Винчи)» Леонардо — своеобразный двойник Юлиана Отступника из I части трилогии. Их роднит не только общая миссия — воскрешение языческой античной культуры, но и такие черты характера и мировоззрения, как артистизм, тяга к прекрасному, остро развитое пантеистическое ощущение одухотворенности природы и т. д. Что же касается III части трилогии, то нетрудно увидеть, что в ее основные конфликты «Петра и Алексея» «соответственны» конфликтам «Воскресших богов». Несмотря на обилие в обоих романах черт национального и исторического колорита, «соответственны» и общий характер изображаемых эпох (период острой

⁴⁸ Ср.: «Джiovанни подумал, что он <Леонардо да Винчи. — З. М.> говорит о деревьях с тою же самою добротою, с какою только что говорил о его горе, как будто это внимание ко всему живому, обращаясь на природу, давало взгляду учителя пронизательность ясновидящего» (Полн. Собр. Соч. Дмитрия Сергеевича Мережковского. Т. II, М., тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1914, с. 58; ниже: Мережковский. Т. . . , с. . .) или: Леонардо «полагает, что не только у человека, но и у животных, даже у растений есть душа» (там же, с. 173). Правда, пантеизм Мережковского носит в первых частях трилогии спинозиански созерцательный характер и связан с покорностью и отрешенностью личности, растворенной в мировом целом, от «своеволия». Когда толпа, обвиняющая Леонардо в убийстве герцога Джованно-Галеаццо, ворвалась в мастерскую художника, «он опустил голову; глаза его упали на строки, только что им написанные:

О дивная справедливость твоя, первый Двигатель!

Он улыбнулся и с великой покорностью повторил слова умирающего герцога Джованно-Галеаццо: «Да будет воля Твоя на земле, как на небе» (там же, с. 163). Очевидно, что такого рода молитвенная (и переданная словами молитвы) «созерцательность» воспринималась уже в нач. XX в., в условиях предреволюционной действительности, как проповедь пассивности. Отсюда — критика созерцательности «соловьевцами» 1900-х гг. (см. с. 82, сн. 16).

⁴⁹ Мережковский. Т. 2, с. 18.

⁵⁰ Там же, с. 185.

социально-культурной ломки, столкновений средневекового и ренессансно «языческого» мирозерцания), и частные сюжетные коллизии (например, любовный треугольник: герцог Моро-Луcreция-Беатриче — дублируется в отношениях царевича Алексея с любовницей Ефросиньей и женой Шарлоттой; показ пиров герцога Моро параллелен сценам пиров Петра I и т. д.), и образы основных персонажей. Так, Петр I — «двойник» Леонардо. В обоих подчеркнута гениальность (проявляющаяся, в частности, в предельной антитетичности характера, в тяге и к добру, и к злу), творческое начало, артистизм; яркое переживание античной культуры и оппозиция средневеково-аскетическому мировоззрению. Алексей — «двойник» Джованни Бельтраффио (тяга к христианству, этике, порыванья вернуться в аскетически простой и непротиворечивый мир средневековья — в мир Савонаролы или царицы Авдотьи и т. д.). Ряд ключевых символов проходит, повторяясь и варьируясь, через все три части трилогии. Это, прежде всего, образ Венеры — сложный символ и воплощение не только телесной красоты, но и «святой плоти» — Вечной Женственности, гармонии. С другой стороны, облик Венеры «просвечивает» и в таких женских персонажах, как, например, Афроська.⁵¹

Все эти «соответствия» в той или иной форме ощущаются и самими героями трилогии (т. е. весьма отчетливо эксплицируются Мережковским). Ср.: «Белое голое тело богини показалось ему <царевичу Алексею. — З. М.> таким знакомым, как будто он уже где-то видел его»⁵² <...> Вдруг вспомнил, что точно такой же изгиб спины, точно такие же ямочки плеч он видел на теле своей любовницы, дворовой девки Ефросиньи»⁵³. Тихон, рассматривающий гравированный портрет Леонардо да Винчи, вглядывается «в странное <...> и, вместе с тем, как будто знакомое, в незапамятном сне виденное лицо»⁵⁴ и т. д. Такая система «соответствий» — выразитель не только идей циклического времени. Устанавливая связи явлений, она оказывается механизмом образования символов — уже не традиционных штампов типа «вечер — смерть», а вполне индивидуальных и в то же время претендующих, как и архаическая символика мифа, на безграничность знаний.

Постепенно вырисовывается (правда, менее четко) и особая роль темы культуры и культурной традиции. Трилогия (особенно ее 3-я книга) наполнена литературными отсылками, цитатами, реминисценциями, упоминаниями и характеристиками книг, произведений музыки и особенно живописи и архитектуры. Отсылки

⁵¹ Ср.: «Это была девка Афроська и богиня Афродита — вместе» (Мережковский. Т. 5, с. 33).

⁵² «Припоминание» сходства происходящего с уже бывшим истолковывается в духе платоновского анамнезиса.

⁵³ Д. С. Мережковский. Т. 4, с. 46.

⁵⁴ Там же, с. 77.

эти — не просто запомнившиеся автору и «повлиявшие» на него образы искусства. Это — знаки, включающие и его произведение, и цитируемый в нем текст в определенную традицию, в свете которой надо понимать изображаемое. Так, к примеру, вводится «петербургская линия» «Петра и Алексея». Серия явных отсылок — к Пушкину,⁵⁵ Достоевскому,⁵⁶ Гоголю и др. — объединяет их в единый «миф о Петербурге»⁵⁷ — «фантастическом» городе на болоте, месте человеческих страданий и гибели, который когда-нибудь исчезнет, как сонное наваждение.⁵⁸ Кстати, Д. Мережковский — первый из символистов, создавший в явном виде образ «петербургской темы» в русской литературе. Образ этот затем будет — уже поэтически осознанно — развиваться Евг. Ивановым («Два всадника»), А. Блоком («Петербургская поэма», статья «Безвременье», драма «Король на площади», цикл «Город») и, наконец, станет основным дешифрующим мифом в «Петербурге» А. Белого. У Мережковского здесь не просто использование традиции, а истолкование «мифа о Петербурге» как текста, дешифрующего трилогию.

Еще яснее особая роль традиции как дешифрующего кода видна на примере отображения в трилогии соловьевской «триады». Прямых отсылок к Соловьеву в «Христе и Антихристе» мало. Однако намеки на «миф о синтезе» буквально пронизывают весь текст. Создается основная концепция трилогии, в которой легко увидеть трансформацию соловьевских идей. Человеческая культура выработала, в соответствии с двумя ее основными выявлениями, два основных человеческих типа: тип художника, творца, яркую, «демоническую», исполненную противоречий личность, наделенную «нищенскими» чертами «сверхчеловека»⁵⁹ — и

⁵⁵ Ср. темы города на болоте, картины петербургского наводнения, тему создания флота, образ Петра—Кормчего как «исполина, *кующего* из железа новую Россию» (т. 5, с. 29), «*молота в руке Господней*» (т. 5, с. 240); ср.: «Ваше величество <...> вы *прорубили окно в Европу*» (т. 4, с. 141) и др. Соответственно среди дешифрующих последнюю часть трилогии произведений особенно выделяются «Полтава» и «Медный всадник».

⁵⁶ Ср.: «Все было плоско, буднично и в то же время похоже на сон. Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что *весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится как сон*» (Мережковский. Т. 4, с. 80—81). У Достоевского в «Подростке»: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и *весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым*» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. Т. 13, М.-Л., 1975, с. 113).

⁵⁷ О «петербургском тексте» как единстве см.: Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 129.

⁵⁸ Ср. многократно повторенные слова проклятия: месту, где стоит Петербург, «*быть пусту*» (т. 5, с. 27).

⁵⁹ Ср.: «Царь говорит: Я создам *новую породу людей*» (т. 4, с. 141). «Новая порода людей» — формула из педагогических сочинений И. И. Бецкого, обосновывавшего в екатерининскую эпоху создание училищ и учебных

тип христианского подвижника, аскета, обреченной на страдания и гибель жертвы. В каждом из них — своя правота и своя односторонность. «Художников», «творцов» подстерегает «бездна тела» — языческая упоенность земным, «плотским» бытием, но зато с этим культурным типом связаны творческие начала религии (Юлиан), искусства (Леонардо да Винчи) и государственной жизни (Петр I); зло, творимое ими, в перспективе мировой истории может оказаться и благом.⁶⁰ Героям жертвенного склада грозит «бездна духа»⁶¹ — одностороннее, узкое миропонимание, фанатизм; герои этого типа — пассеисты, становящиеся зачастую тормозом развития культуры (Савонарола) или государственности (Алексей).⁶²

Почти все герои и сами томятся своей односторонностью и мечтают о жизни гармонической. Мир стремится к «синтезу» духовного и телесного, христианского и языческого начал. Однако этот «синтез» лишь сквозит в образе Венеры (воплощенной, хотя бы в мраморе, Вечной Женственности) или в страстном «богоискательстве» юноши Тихона. Реализация пламенных эсхатологических чаяний героев отнесена к будущему и лишь символически воплощена в настоящем.

Финал трилогии особенно щедро рассыпает мифологические намеки на тайный смысл изображенного. Так, сцены кровавой вражды Петра и Алексея, злодейской казни Алексея, неожиданно «подсвеченные» евангельскими символами, обнаруживают в своей тайной глубине нерасторжимое единство и предельное родство отца и сына (теперь уже Отца и Сына). Петр молится «Отцу, который жертвует Сыном»⁶³ — и весь сюжет «Петра и Алексея» (а опосредованно — и всей трилогии) получает новый смысл. Отделенность Сына — жертвенного Агнца от всемогущего Отца-демиурга — только миг в истории; смысл его раскрывается параллелями с описанием Страстей Христовых (Алек-

заведений закрытого типа, которые мыслились как лаборатория изготовления образцовых представителей человеческого рода. Стилистически эта формула в конце XIX века звучала как нерезкий анахронизм, однако в тексте Мережковского она окрашивалась в отчетливо ницшеанские тона, сближая «нового человека» и «сверхчеловека». Впрочем, при всей важности для Мережковского ницшеанских воздействий, их не следует преувеличивать: герой «ницшеанского склада» в трилогии — это еще не тот человек «синтетической культуры», которому принадлежит будущее.

⁶⁰ И здесь видна не только ницшеанская апология зла, но и гетевская диалектика злого (= творческого) начала истории («Фауст»).

⁶¹ Образы «бездны тела» и «бездны духа» (генетически восходящие к «двойной бездне» Ф. Тютчева) созданы не в трилогии, а в одновременно писавшейся монографии «Толстой и Достоевский».

⁶² В последней части трилогии эта универсальная оппозиция раскрывается еще с одной стороны — как антитеза гения и массы (Алексей — выразитель мечтаний и любимец «холопов»).

⁶³ Мережковский. Т. 5, с. 241.

сей после пытки кричит в бреду: «Боже мой, Боже мой, для чего Ты меня оставил»;⁶⁴ текст прощит также отсылками к «молению о чаше»). Значение же *всего происшедшего в целом* — утверждение покорности Сына («Буди воля Господня во всем!»⁶⁵) и единственности Сына и Отца. Это — один из основных итогов и «тайный смысл» всей трилогии.

Однако синтез еще не осуществлен. Единое в глубинах еще обнаруживает в коллизиях человеческой истории свою антитечность и несводимость к Одному. Эта отнесенность «синтеза» к будущему, вместе с тем, создает в трилогии то «двуголосое» мироощущение, которое в дальнейшем превратится в символистскую «полифонию.»⁶⁶ Поэтому в «Петре и Алексее» — по сути, два финала, несущие взаимопротиворечащие идеи и дешифруемые разными «мифами». Первая концовка, завершающая тему Петра, героична (и ницшеански «демонична»). Она утверждает историческую правоту грозного демиурга новой России («Стонет, небось, наковальня под молотом. Он, царь, и был в руке Господней молотом, который ковал Россию. Он разбудил ее страшным ударом. Но если бы не он, спала бы она доныне сном смертным»⁶⁷). Дешифруют смысл этой концовки мифологемы — отсылки к Ветхому Завету (образ грозного Бога-Отца; символика корабля в бурном море), к «Полтаве» (образы молота,ковки), к весьма актуальному для символизма сюжету спящей царевны (России), к романтико-героическому образу бури («— ... Крепок наш новый корабль: выдержит бурю <...> И твердою рукою правил Кормчий по железным и кровавым волнам в неизвестную даль. Солнце зашло, наступил мрак, и завыва буря») ⁶⁸. Вторая концовка — завершение богоискательского пути Тихона. Восходящее солнце, чьи лучи пробиваются сквозь грозные тучи, Тихон ощущает как символ «последней битвы, которою кончится мир»;⁶⁹ изображение «битвы» дано в образах Апокалипсиса. Но это сцена несводима к единому истолкованию. Сложная символика солнца (ср., в частности, символистские истолкования «солнцепоклонничества» Ницше, отразившиеся в лирике Мережковского, Блока, Бальмонта и др.) может осмысляться и как «синтез» материального и духовного. Однако неявная, но вполне ощутимая отсылка к Вл. Соловьеву («Зло пережитое || Тонет в крови, || Выходит омытое || Солнце любви»⁷⁰) и концовка: «Осан-

⁶⁴ Мережковский, Т. 5, с. 228.

⁶⁵ Там же, с. 232.

⁶⁶ Несводимость противоположностей функционально замещает такой существенный, отсутствующий в трилогии, компонент «неомифологических» текстов, как ирония.

⁶⁷ Там же, с. 240.

⁶⁸ Там же, с. 241.

⁶⁹ Там же, с. 228.

⁷⁰ Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 137.

на! Антихриста победит Христос!»⁷¹ — говорит вовсе не о «синтезе», не о претворении двух начал истории в «третьем», а о победе одного из них.⁷² Скорее всего финальная сцена выражает чаяния Тихона, а не позицию Мережковского. Последняя остается принципиально многозначной. Живой облик грядущего еще не явлен.

Итак, мировая история представляет собой бесконечное репродуцирование внешне разнородных, но внутренне родственных коллизий человеческой вражды и ненависти. История явила два основных антропологических (имеющих также философский, этический и мифологически-универсальный смысл) типа. Авторская точка зрения, обнаруживаемая при возведении изображаемого к мифу, утверждает и правоту, и неполноту каждого из них, а также глубинное единство кажущихся противоположностей. Позиция автора состоит в соотношении истории с ее близким концом, а искомого «синтетического» типа бытия — с будущим, которое должно наступить после творения «новой земли» и «нового неба».

Еще заметнее контуры становящегося жанра «романа-мифа» в «Мелком бесе» Ф. Сологуба. Роман создавался в 1892—1902 гг., в кругу тех воздействий атмосферы «Северного вестника», которые не сводились к «декадентству». «Мелкий бес» (как — в зачаточной форме — и первый роман Сологуба «Тяжелые сны») отражает соловьевскую утопию преображения мира Красотой, тему «земного небожительства». Костяк «соловьевского» «мифа о синтезе» в «Мелком бесе» еще заметнее, чем в трилогии Мережковского. Вместе с тем, роман, как и многие произведения писателей «Северного вестника», тесно связан с социально-бытовой реалистической прозой XIX в. — и связан не только в специфическом для «неомифологизма» смысле (т. е. не только системой явных, художественно осознанных отсылок), но и в более традиционном. Изображение пошлой мещанской жизни провинциального городка дано в традициях Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова. В предисловии ко II изданию «Мелкого беса» Ф. Сологуб с иронической упрощенностью, но вполне четко отгородился от субъективистски романтических истолкований произведения, связав его с линией типизирующей социальной сатиры: «Я не был поставлен в необходимость сочинять и выдумывать из себя; все анекдотическое, бытовое и психологическое в моем романе основано на очень точных наблюдениях, и я имел для моего романа достаточно «натуры» вокруг себя». Автор стремился лишь к тому, «чтобы там, где царствовала рассыпающая анекдоты Айса, воцарилась строгая Ананке».⁷³

⁷¹ Мережковский. Т. 5, с. 228.

⁷² Очевидна и связь концовки с настроениями предреволюционных лет.

⁷³ Федор Сологуб. Мелкий бес. Роман. Б.-Пб.-М., 1923, с. 6. (ниже все ссылки даются по этому изданию, в скобках — страницы).

Говоря о том, что в романе изображена «*передоновщина* — явление довольно распространенное» (5), Сологуб, хотя отнюдь не ограничивает типичность этого явления только его социальными и политическими аспектами, однако и содержательно, и экспрессивно сближает свой неологизм с важными для него представлениями реалистической критики (ср. «обломовщина»). Близким образом истолковывала «Мелкого беса» и демократическая, и социал-демократическая критика.

Впрочем, чаще всего Сологуб строит (и истолковывает) свое произведение так, что изображение (или его автоистолкование) равно может быть связано и с реалистической, и с платонизирующей (антисубъективистской) романтической эстетикой. Таково понимание текста как «зеркала, сделанного искусно», которое «не имеет никакой кривизны», «уродливое и прекрасное отражаются в нем одинаково точно» (с. 6).

Так же двойственно (и, по-видимому, принципиально двойственно) изображение бытовой реальности в «Мелком бесе». Оно обнаруживает родство и с реалистической сатирой (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чехов, отчасти Достоевский), и с романтической сатирой и иронией. Остро гротескные образы «отцов города» и мещан «передоновского» мира вполне «заземлены» социально-исторически и политически. Таковы образы реакционера прокурора Авиновицкого, утверждающего, что «смертная казнь <...> не варварство» и что «из мужиков в баре выводить — глупо, смешно, не расчетливо и безнравственно» (105, 106); либерального земца и «толстовца» Кириллова, который «все собирался опроститься, — и с этою целью присматривался, как мужики сморкаются, чешут затылки, утирают ладонью губы, — и сам наедине подражал им иногда, — но все откладывал опрощение до будущего лета» (119) и др. Сама эволюция Передонова может быть истолкована как путь «щедринского» либерала: «Социалистом я никогда не был, а что там иной раз скажешь лишнее, так ведь это в молодые годы кто не кипятится». Раньше Передонов хотел, «чтоб была конституция», «но и это давно было <...>, а теперь я ничего» (111).⁷⁴ Вместе с тем, в подобных описаниях нет ничего, специфического только для реалистической эстетики (например, отражения концепции «среда — человек», подчеркивания только социальных сторон изображаемого и т. д.). Точнее говоря, изображение постоянно двойится, сближаясь то с реалистической социальной сатирой, то с романтическим гротеском и иронией. Так же разворачивается и показ мещанской жизни городка. Она

⁷⁴ Эволюция эта протянута и в «постсюжетную жизнь» Передонова. В предисловии к V изданию романа Ф. Сологуб писал, что герой его не погиб, а по выходе из психиатрической лечебницы «поступил на службу в полицию <...>, чем-то отличился в этой должности и делает хорошую карьеру» или, согласно другим слухам, «занимался литературной критикой» (с. 8 и 7).

характеризуется как предельно алогичная, нелепая (ср. желание Рутилова женить Передонова на любой из его любимых сестер и, вообще, все сцены сватовства Передонова), «перевертутая» (т. е. такая, где ложь кажется правдой, а правда ложью и т. д.; ср. реакцию Передонова на поддельное письмо «княгини»: «Вот, наконец, ясное и положительное обещание. *Никаких сомнений*» — 88; но тот же Передонов постоянно подозревает Варвару в измене, а Володина — в стремлении его, Передонова, убить и т. п.), механическая, мертвая, кукольная («*Механически, как на неживом, прыгали на его <Передонова. — З. М.> носу золотые очки*» — 39; ср. о купце Тишкове: «Он <...> действовал с неуклонностью хитро придуманной машинки-докучалки»; казалось, «что это не живой человек, что он уже умер или не жил никогда» — 101), жизнь — сон, жизнь — бред. Но все эти характеристики бытовой действительности можно равно обнаружить у Гофмана, Э. По — или у Гоголя, Герцена и Салтыкова. Далее, этот же мир характеризуется с позиций разума — как тупой («*Лицо у Передонова по-прежнему оставалось тупым*» — 39; Володин — «*глупый молодой человек*» — 27), с позиций этических — как злой («*Передонову нравилось, когда мальчики плакали, — особенно если он так сделал, что они плачут и винятся*» — 79 и т. д.; все поведение Передонова — вакханалия садизма). Но и такое изображение действительности, при всей его важности для реалистической литературы, специфично не исключительно для нее. Значительная часть бытовых описаний связана с темой антиэстетизма мещанской жизни: она безобразна и внешне (ср. соединение черт красоты и безобразия в Варжаве, в Грушиной), и внутренне (ср. забавы Передонова и Варвары, их «месть» квартирной хозяйке и т. д.; ср.: «Деньги на расход по свадьбе Передонов выдавал неохотно, с издевательствами над Варварою. Иногда он приносил свою палку с набалдашником-кукишем и говорил Варваре: — Поцелуй мой кукиш, дам денег, не поцелуешь, не дам.

Варвара целовала кукиш» — 251); она пошлая, скучная, тоскливая (ср. «гоголевское» по стилю лирическое отступление о «смертной тоске» — 163; вокруг Передонова все «тоскою веяло» — 101) и т. д., и т. п. Подобная выделенность эстетической критики, безусловно, связана с символистским панэстетизмом. Однако столь же отчетлива ее связь с критикой мещанства у Достоевского, Чехова (или — позже — у Горького).

Наконец, и изображение светлых начал бытовой действительности в «Мелком бесе» одновременно ведет и к реализму — и не только к нему. Такова апология природы, светлые образы «непорочных» детей, «вечных, неустанных сосудов Божьей радости» (101), мотив семьи (особенно братьев и сестер) как мира, не подвластного передоновщине, и т. д.

Такая постоянная отнесенность изображаемого одновременно к нескольким традициям, причастность самого художественного метода романа и реализму, и романтизму, и символизму весьма важна для формирования «неомифологических» текстов. В частности, она показывает, что роль реалистической традиции (от четко эксплицированных отсылок типа цитат и мифологем до глубинных пластов структуры образа) здесь может быть сколь угодно велика. Она не может быть лишь единственной или же основной ориентацией «текста-мифа».

Именно таковы реалистические черты поэтики «Мелкого беса». Изображенный здесь бытовой мир «ненормален» и «перевернут» *не* в смысле «перевернутого мира» социального романа — не в смысле уклонений человеческой истории от «естественных» норм общежития. «Перевернутость», аномальность жизни в «Мелком бесе» — свойство материальной, бытовой действительности как таковой. Ей противостоят не иные, лучшие формы общежития, а коренное преобразование материи, «синтез» ее с духовными началами бытия.⁷⁵

К тому же для Сологуба, как для всякого символиста, бытовой пласт действительности — только мираж, «покрывало Майи», за которым скрыт ее подлинный облик. Высвечивание, постижение сущности жизни (и, одновременно, ее преобразование) неотделимы от мифологизации. Возведение изображаемого к поясняющим мифам создает в «Мелком бесе» систему художественных образов, значительно более яркую и противоречиво многообразную, чем в трилогии Мережковского.

Поэтому традиция в «Мелком бесе» — это не только художественная модель мира, от которой Ф. Сологуб (подобно любому художнику) отталкивается, то продолжая, то преодолевая ее. Традиция (в том числе и реалистическая) — это еще и тема романа, объект художественной «игры»: цитации, перефразирования, полемики, пародии и т. д.

Мифологизация связана с двумя четко противопоставленными сюжетно-образными линиями (заметим, однако, что обе они контрастируют с общими описаниями жизни провинциального

⁷⁵ Ср. ироническое, но очень точное разграничение социального и мистического утопизма у Вл. Соловьева. В автобиографической повести «На заре туманной юности», рассказывая о своей встрече с «нигилистом» «самого яркого оттенка», философ пишет: «Мы были вполне согласны в том, что существующее должно быть в скорейшем времени разрушено. Но он думал, что за этим разрушением наступит земной рай, где <...> все человечество станет равномерно наслаждаться всеми физическими и умственными благами в бесчисленных фаланстерах, которые покроют земной шар, — я же с одушевлением утверждал, что его взгляд недостаточно радикален, что на самом деле не только земля, но и вся вселенная должна быть коренным образом уничтожена, что если после этого и будет какая-нибудь жизнь <...>, то совершенно другая жизнь <...>, чисто трансцендентная» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 3, СПб., 1911, с. 294).

города, в которой нет «сюжета» и которая не возводится к мифологическому нарративу). Это линии Передонова — Варвары — Володина, с одной стороны, и Людмилы — Саши Пыльникова, — с другой. Первый сюжет организует история женитьбы Передонова на Варваре, постоянное нарастание душевной болезни героя и убийство им Володина; второй сюжет — перипетии «странной» любви взрослой девушки и мальчика-гимназиста.

Противопоставленность Передонова Людмиле и Саше задается уже на уровне бытовых описаний. Это антиномии угрюмой злобы — и яркого веселья, «сладостного» смеха;⁷⁶ моральной нечистоты, обнаженного, грубого секса — и томлений и радостей первой любви; жизни, отгороженной от мира, — и жизни, тянущейся к красоте природы и искусства; душевной болезни — и здоровья, «взрослого» — детского и т. д. Уже на этом уровне описаний мы подготовлены к тому, что Передонов — воплощение мещанских начал жизни, а Людмила и Саша — того, что им противостоит. Но чтобы эта антитеза стала содержательной, получила свой общий смысл, необходимо возведение ее к мифу (мифам).

Линии Передонова и Людмилы — Саши дешифруются разными мифами (точнее, разными системами мифов); лишь на более высоком уровне их характеристики становятся сопоставимыми. О причинах этого будет сказано ниже.

Среди мифов, дешифрующих поведение и сущность Передонова, легко выделяются четыре группы текстов.

1) «Мифы» (=тексты) русской реалистической литературы, связанные с темой провинциальной жизни. Зачастую это произведения сатирические, включающие гротеск и фантастику.

Разумеется, произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина или Чехова считать «мифами» можно *только лишь* функционально — в плане их интерпретации художником-символистом. Ни в каком ином смысле об их «мифологической» природе здесь и не говорится. Набор структурных признаков, необходимых для восприятия автором (или читателем)-символистом литературного текста как «мифа», минимален. Это — сюжетность (позволяющая истолковывать изображаемое как один из вариантов «мирового мифа» или его частей) и наличие «действующих» (образов-персонажей). Впрочем, в дальнейшем и этот *minimum* редуцируется: так, бессюжетное лирическое стихотворение может осмысляться как эпизод мифологического сюжета, а лирический герой и адресат текста («я» и «ты») — как мифологизированные «действующие». Таким образом, осмысление того или иного (в том числе и реалистического) произведения как мифа связано не столько с его собственной структурой, сколько с языком, на который его «пере-

⁷⁶ Ср.: «Людмила захохотала. Смех ее был, как всегда, словно сплетен со сладостными и страстными веселиями» (158).

водит» художник-символист. Но, разумеется, существуют и предпочитаемые структуры, легче поддающиеся такому мифологизирующему переосмыслению. Таковы, например, произведения, задающие «инерцию» их расширительно символического восприятия (реалистически типизирующие или романтически генерализирующие — в каком-то смысле безразлично, хотя последние для писателя-символиста безусловно предпочтительней). Таковы же произведения, сами по себе в той или иной степени ориентированные на миф, фольклор и т. д.

а) Важное место среди этих текстов занимает «Человек в футляре» Чехова. Связь Передонова и Беликова видна не только в сопоставлениях профессии (оба — учителя-словесники), характера (ср. духоту квартиры Передонова, который «боялся сквозняка» — 60; стремление его отгородиться от мира, бюрократизм мыслей и языка и т. д.), а также сюжетных коллизий (несостоявшаяся женитьба Передонова на «хохочущей» Людмиле, высмеивающей жениха; ср. также намекающее совпадение имени Варвара у Чехова и Сологуба). В роман (характерная особенность символистских «текстов-мифов»!) введено подробное обсуждение «Человека в футляре». Передонов, боящийся «соперничества» Володина, решает просватать его за Надежду Васильевну Адаменко, молодую интеллигентную помещицу.⁷⁷ Хотя Адаменко быстро убеждается, что со «сватами» «возможен только один разговор — городские сплетни», она все же «сделала еще одну попытку:

— А вы читали «Человек в футляре» Чехова? — спросила она. — Неправда ли, как метко?».

Володин «приятно осклабился и спросил:

— Это что же, статья или роман?

— Рассказ, — объяснила Надежда Васильевна.

— Господина Чехова, вы изволили сказать? — осведомился Володин.

— Да, Чехова, — сказала Надежда Васильевна и усмехнулась.

— Это где же помещено? — любопытствовал Володин» (71—72) и т. д., и т. п.

В длинном (2 страницы) разговоре Передонов и Володин ярко раскрывают свое невежество, а, главное, в глазах Адаменко и ее младшего брата-гимназиста Передонов оказывается «двойником» Беликова. В дальнейшем лейтмотивные отсылки к этой сцене поддерживают поясняющую параллель в сознании читателя;

б) Однако образ Беликова — воплощение мертвенного бюрократического порядка, формы — связан лишь с одним, самым

⁷⁷ Ср.: О. Костанди. Проблема условности в романе «Мелкий бес» Ф. Сологуба. — Материалы республиканской конференции СНО, III. Тарту, 1977.

внешним пластом «передоновщины». Любимая символистская мысль о мертвенном порядке как кажимости хаоса, раскрытая мотивом развивающегося безумия Передонова, определила и другие «соответствия». Важную роль играют отчетливо проведенные параллели с сюжетной структурой «Мертвых душ». Передонов, готовясь получить фантастическое место инспектора, наносит визиты «первым людям» города: городскому голове, предводителю дворянства, прокурору и др. На какое-то время сюжет организуется передвижениями Передонова по городу. Эти передвижения, как и у Гоголя, с одной стороны, помогают развернуть перед читателями сатирическую галерею «мертвых душ» русской провинции конца XIX в.: открытых или маскирующихся реакционеров, болтунов-либералов, толстовцев и т. д. С другой стороны, визиты, с постоянно возобновляющимися разговорами о вымышленном инспекторстве Передонова, создают все нарастающий эффект «фантастической действительности».

Связь с гоголевской традицией подчеркивается и реминисценцией из «Ревизора». Во время визита к прокурору Авиновицкому разговор заходит о Мицкевиче. Передонов замечает:

«— А я и не читал его «Колокола»».

«— Ну, это вы из другой оперы хватили, — бесцеремонно сказал Авиновицкий, — Колокол Герцен издавал, а не Мицкевич.

— *То другой Колокол <...> Мицкевич тоже издавал Колокол* (108).⁷⁸

в) Темы безумия как основы «обыденного», пошлого уклада сопоставляются и с «мифами» творчества Достоевского. К «Бесам» прямо отсылают название «Мелкого беса», мотивы «бесовства» (безумия, безумного садизма) передоновской жизни, а также лейтмотив пожара. Передонов учит гимназиста Нартановича «подпалить платье» сестре Марте, затем сжигает «ожившие» карты и наконец поджигает дом, где происходил маскарад: «Передонов осмотрелся, зажег спичку, поднес к оконному занавесу <...>, Огненная недотыкомка юркою змейкою поползла по занавесу, тихенько и радостно взвизгивая <...> Дом сгорел» (329). Возникает важнейшая тема «Мелкого беса»: связь неподвижности и глубинного хаоса — всеуничтожения. Дается она, как и у Достоевского, через мифологему пожара.

К «Идиоту» отсылает важнейшее для романа представление о современном мире как мире попанной, проданной и продажной Красоты (ср. о Варваре: «И воистину в нашем веке надлежит красоте быть попанной и поруганной» — 68), а также о Красоте, которая «может мир спасти»⁷⁹. Важно и обыгрывание — хотя и

⁷⁸ Замещение Герцена Мицкевичем (в отличие от игры «Пушкин — Загоскин» в «Ревизоре») идет не по признаку «знаменитый писатель», а по линии: «запрещенный прогрессивный литератор» и на основе «польской темы».

⁷⁹ См. ниже, с. 115.

сильно трансформированной — сюжетной схемы «Идиота» (коллизии «треугольника», разрешающиеся зверским и безумным убийством в финале романа). Отсылками к «Идиоту» служат и имена *Ардалиона* Передонова и *Варвары*.

г) Изображение маниакального бреда Передонова вызывает поток отсылок к «Пиковой даме». С ней связаны мотивы оживания и подмигивания карт: «Неясные и страшные ходили бесшумно фигуры — короли, валеты» (229), безумный Передонов «проколол глаза фигурам, чтобы они не подсматривали». Среди карт выделяется Пиковая дама («Пиковая дама все зубами скрипела», «Пиковая дама все ко мне лезет» — 227). Пиковая Дама оказывается старухой-княгиней (эта отсылка к Пушкину мотивирована тем, что Передонов ждет протекции от княгини Волчанской, у которой когда-то служила Варвара): княгине «полтора ста лет» (281), но она, по словам Передонова, была его любовницей и теперь хочет, «чтобы он опять полюбил ее».⁸⁰

Нетрудно заметить, что все эти «мифы» русской реалистической литературы складываются в романе Сологуба в некий единый миф (текст) высшего уровня. Это — «миф о мещанском бытии», глубинный смысл которого — обнаружение за «беликовской» пошлой обыденностью глубинного безумия, за недвижностью жизни, подчиненной циркулярам и нормам, — деструкции, хаоса и гибели. Линия: «Пиковая Дама» — «Записки сумасшедшего» — «Мертвые души» — «Идиот» — «Бесы» — «Человек в футляре» представлена в романе как некий единый, дешифрующий образы «Мелкого беса» «текст», параллельный «петербургскому тексту» (возникшему на страницах «Петра и Алексея» и связанному с темой государства, истории).

2) Важную группу мифов, характеризующих Передонова, составляют «мифы мещанского сознания». Это отсылки к представлениям и штампам, восходящим к бытовой «картине мира» пошлого сознания и складывающимся в некое подобие нарратива. Таковы «миф о Пушкине», «миф о Мицкевиче». Для Передонова Пушкин «камер-лакеем был» (81),⁸¹ а Мицкевич «бунтовал» (108)⁸² и ... издавал «Колокол». Отсюда — символы безумия Передонова: сначала он, чтобы казаться либералом, Пушкина в «сортир вынес» (81), а позже, демонстрируя лояльность, портрет Мицкевича «поташил <...> в отхожее место», а пушкинский повесил «на стену в столовой» (224). Как видим, «мифы

⁸⁰ Вся эта линия, создавшая декадентскую картину бредовой страсти к полутруппе, — гротескная развертка мыслей Германна: «... Подбиться в ее милость, — *пожалуй*, сделаться ее любовником, — но на это все требуется время — а ей восемьдесят семь лет...» (Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 8. Изд-во АН СССР, 1948, с. 235).

⁸¹ Отсылка к либеральному «мифу о Пушкине».

⁸² Отсылка к реакционным и официозным, отчетливо антипольским «мифам».

бытового сознания» по их художественному смыслу уподобляются «мифам искусства»: например, отсылки к ним также становятся дешифрующими символами-мифологемами.

3) Ряд мифов носит отчетливо индивидуальный характер: они сочинены безумным Передоновым. Однако содержание этого бреда подсвечено обычно народной демонологией и суеверными представлениями (кот-оборотень,⁸³ «оборотни» — гимназисты — 278; черт «из Голландии» — 142, 253; ср. «чуранья» Передонова и мн. др.), реже — травестированными новозаветными мифами (Володин — жертвенный баран — «агнец»). Вместе они складываются в двуединый миф (соединяющий представления, порожденные манией величия и манией преследования) — миф о Передонове как будущем инспекторе, которому все завидуют и желают зла. Мечта об инспекторском месте связана со злостной жадностью власти: «Поскорее бы уехать в другой город, где учителя будут кланяться низенько и все школьники будут бояться и шептать в страхе: «Инспектор идет»» (217). Но оборачивается она потоком мифов о доносчиках и соглядатаях: «Кого же он высматривал? Доносчиков. Они прятались за все предметы, шушукались, смеялись. Враги наслали на Передонова целую армию доносчиков» (209); «В каждом городе есть тайный жандармский унтер-офицер. Он в штатском <...>, а ночью, когда все спят, наденет голубой мундир, да и шасть к жандармскому офицеру» (226). На «доносы» герой отвечает доносами: по вечерам Передонов «писал доносы не только на людей, но и на карточных дам» (267). В этом же духе мифологизируется и природа, для Передонова — жадная и злая.

4) Наиболее обобщенный и страшный символ передоновского безумия (и — одновременно — безумия «нормальной» мещанской жизни) — знаменитая Недотыкомка. Образ этот восходит к народной демонологии и к идее Мережковского о том, что именно недоволощенное, бесформенное, безлико-серое есть воплощение хаотического начала бытия, антиномия божественного. Но одновременно образ этот имеет и особое — автоцитатное — происхождение:

*Недотыкомка серая
Все вокруг меня вьется да вертится*

.

*Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою. —
Помоги мне, таинственный друг!*

⁸³ «Среди гостей был один, с рыжими усами, молодой человек <...> Необычайно похож на кота. Не их ли это кот обернулся человеком?» (258). Особняком стоят мифы, характеризующие Передонова с внешней (непосредственно авторской) точки зрения (ср. роль мифологически трактуемого инцеста в отношениях Передонова и Варвары).

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмажь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким...
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты ехидную...⁸⁴

ср.: «Маленькая, серая, юркая недотыкомка <...> посмеивалась и дрожала, и вертелась вокруг Передонова» (141); «измаяла, истомила его жуткою своей присядкою. Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким, или ударом наотмажь <...> погубила его ехидная» (277). Введение в роман автоцитат и автомифологем начинается важнейшую для символистов линию восприятия *всего* собственного творчества как единого текста — особого рода мифа. Установка эта окажется определяющей для Блока и А. Белого.

Специфический подбор мифов, раскрывающий сущность передоновщины, дополняется повторяющимися указаниями на тексты, актуальные для понимания не столько этого образа, сколько романа в целом. Передонов — неверующий: «Каждения ужасали его как неведомые чары <...> Церковные обряды и таинства представлялись ему злым колдовством, направленным к порабощению простого народа <...> *Таинство вечного претворения бесельного вещества в расторгающую узы смерти силу было перед ним навек занавешено*» (240—41). Для понимания этой характеристики (соединившей передоновскую суеверность и «демонологические» представления с неверием и с обычной для героя либеральной фразеологией) следует напомнить, что мистический утопизм Сологуба был весьма далек от ортодоксального православия. «Таинство» претворения материи истолковывается здесь по Вл. Соловьеву. Мир Передонова — хаос грубой материальности, не оплодотворенной духовностью и разрушающей самое себя.

Однако образ Передонова, неразрывно связанный с традициями Достоевского и весьма характерный для поэтики «романа-мифа», принципиально неоднозначен. В безумном учителе Сологуб видит не только источник, но и жертву зла. Это отображено и в двойственности передоновского бреда (мания величия — мания преследования), и в двух рядах мифологизирующих отождествлений образа: Передонов — Каин, «Хаос», но одновременно он же — и страдающий «маленький человек», гоголевский Поприщин (280).

⁸⁴ Федор Сологуб. Стихотворения. Л., 1975, с. 234, Стихотворение «Недотыкомка» (1899) было написано во время работы над романом, но все же задолго до его завершения, и образ, видимо, попал в роман из лирики. Ср. комментарий М. Дикман (Федор Сологуб. Стихотворения. Л., 1975, с. 601—602).

Совсем иные мифы раскрывают сущность мира Людмилы и Саши Пыльникова. Это, во-первых, именно мифы в собственном значении слова. Идеальный мир Людмилы и Саши — это мир Первой любви, «первый день творения» их жизни, и потому он дешифруется не искусством, созданным историей и повествующим о ней, а возникшими у колыбели современной культуры античными (и — отчасти — библейскими) мифами.

Мир античности, в который погружены влюбленные Саша и Людмила, — мир художественного идеала Ф. Сологуба. Это, прежде всего, жизнь, противопоставленная химерам Передонова. Передоновским «обольщениям личности и отдельного бытия» противопоставляются «дионисические, стихийные восторги, ликующие и вопиющие в природе» (250), сливающие влюбленных друг с другом и с мировым целым. Эти пантеистические представления окрашены — тоже через образы античности — в типичные для символизма панстетические тона. С безобразием жизни Передонова и большинства обитателей городка резко контрастирует культ красоты. Современность — это попрание, искажение исконной античной красоты человеческого тела и человеческих отношений. У Варвары «тело <...> было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленной к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы. И это восхитительное тело для этих двух пьяных и грязных людишек являлось только источником низкого соблазна» (68). У молодой вдовы, мещанки Грушиной, в маскарадном костюме Дианы, тело, «так смело открытое <...>, было красиво, — но какие противоречия! На коже — блоши укусы, ухватки грубы, слова нестерпимой пошлости. Снова поруганная телесная красота» (311). Символический смысл приобретает сцена, где Варвара путает богиню Диану с собакой Дианкой (310).

Мир Людмилы — это жадное поклонение красоте человеческого тела. «Точно стыдно иметь тело, — думала Людмила, — что даже мальчишки прячут его» (165); «Людмила жадно глядела» на «обнаженную спину» Саши. «— Сколько прелести в мире <...> Люди закрывают от себя столько красоты, — зачем?» (288). Поклонение красоте, неразрывно связанное с идеями символистов «Северного вестника» о «реабилитации плоти», о «святой плоти» и т. д., самой Людмилой осознается как античное: «Язычница я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться» (239), приравнивается язычеству как религии: «Словно отрока бога лобзали ее горячие уста в трепетном и таинственном служении расцветающей Плоти» (290).

Мир античности имеет и еще одну характерную особенность: он сближен с искусством, с вечным праздником, игрой. Передоновское отождествление праздника с праздностью («через триста лет» «люди сами работать не будут <...> на все машины будут, — повертел ручкой, как аристон, и готово ... Да и вертеть

долго скучно» — 300), а игры — с играми на деньги (карты, миллиард) имеет прямую антитезу — превращение жизни в игру: в искусство, в театр (ср. постоянные игры и «шалости» Людмилы и Саши, переодевания Саши, тему маскарада и др.). Так и в «Мелкий бес» входит утопическая идея преображения мира искусством, «жизнетворчества».⁸⁵

Однако «подсвечивание» линии Людмилы и Саши античной мифологией носит сложный, неоднородный характер.

С одной стороны, античные образы постоянно сближаются с ветхо- и новозаветными. Ср. уже упоминавшиеся сны Людмилы о Змие и о Лебеде. В них ярко отразилась неомифологическая природа романа Ф. Сологуба — обязательность многоплановых мотивировок изображаемого, их складывание в единую (но и противоречивую) концепцию культурной традиции. Так, отождествление Змия и Лебеда имеет одновременно и «реально» психологические обоснования («змееподобность» шеи лебеда; объединение прекрасного и страшного в первых, неопределенно эротических чувствах Людмилы и т. д.), и обоснования мифологические (инвариантный образ зооморфного божества, — он же «дьявол» ветхозаветного текста, — «соблазнителя» женщины, «дешифрует» ситуацию Саша — Людмила). Наконец, эти же образы создают, как указывалось выше, единый образ античной культуры (а следующий за ними сон о бичевании отроков неявно сближает с ней и культуру средневековую). Но и сама античность в романе оказывается исполненной антиномией. «Античное» в отношениях Саши и Людмилы раскрывается одновременно и в тонах идиллии, и как страстно «дионисийские» восторги. На идиллию намекает и песня Дарьи с образами «пастушки» и «свирели»:

Где делось платье, где свирель?
Нагой нагу влечет на мель

.....

Пастушка вопиет в слезах (161).

«Идиллический» колорит создают и придуманные Людмилой игры с переодеваниями Саши в «рыбака с голыми ногами», в «хитон афинского голоногого мальчика» (293). Наиболее полно, однако (хотя и вне прямых текстовых экспликаций), отношения Людмилы и Саши раскрываются произведением, постоянно бывшим в круге внимания символистов «Северного вестника» — позднеантичным романом Лонга «Дафнис и Хлоя». Сложное развитие отношений взрослой девушки и мальчика-гимназиста спроецировано на путь пастуха и пастушки от невинной детской дружбы к страстной эротике. Людмила и Саша также идут от

⁸⁵ Ср. также с явной симпатией обрисованные образы актеров (Бенгальского и др.), противопоставленных мещанам города.

родственно-теплой (Людмила для Саши — «точно милая сестрица» — 184) и детски-веселой, невинной дружбы («Я его невинно люблю. Мне от него ничего не надо», — говорит Людмила — 197) к «нежной, но беспокойной дружбе» (188), к ярким, но драматическим для героев коллизиям. «Невинные по необходимости возбуждения» (193) оказываются для Людмилы и Саши источником и счастья, и муки, и томительных, страстных, неразрешимых и непонятных стремлений: «Вот они полуобнаженные оба, и с их освобожденною плотью связано желание и хранительный стыд, — но в чем же это таинство плоти? <...> Саше стало страшно, и невозможные желанья мучительно томили его» (294—295).

Введение темы мучительной и радостной страсти раскрывает и вторую сторону образа античности в романе Сологуба. Идиллия оборачивается страстными дионисиями, в Людмиле-Хлое прорезаются черты не только Афродиты (185), но и фурий, в Саше-Дафнисе — облик Диониса. Параллели «демонического» ряда (объединяющие античность, русскую дохристианскую мифологию и современный фольклор с миром Людмилы) даны уже в начале романа.

Сестры Рутиловы сопоставляются с ведьмами, их безудержное веселье — с шабашем: «В миг все четыре сестры закружились в нестовом радении, внезапно объятые шальной пошавою, горланя за Дарьєю глупые слова новых да новых частушек <...> Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, — ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» (163). Саша сравнивает щекочущую его и хохочущую Людмилу с русалкой (194), а смех сестер Рутиловых звучит в ушах Передонова, «как смех неукротимых фурий» (257). Отсюда — постоянное подчеркивание в сценах любви единства «звонкого смеха» и слез (сон Людмилы о бичевании отроков — 164), смеха, страсти и смерти (там же), радости и муки («Мое сердце ужалено радостью. Грудь мою пронзили семь мечей счастья, — как мне не плакать» — 293), мудрости и безумия и т. д. Все они создают образ страсти — мучительной и яркой вакханалии. Наконец, и в «отроке богоравном» (289), Саше Пыльникове, начинают просвечивать черты Диониса. Особенно значимы сцены маскарада, когда разъяренная толпа чуть не убивает Сашу, одетого в получивший первый приз костюм гейши и принятого за актрису, а актер Бенгальский чудом спасает мальчика. Мотивы растерзания, смены обличия и чудесного спасения-воскрешения прямо ведут к нищенскому возрождению интереса к культуре умирающего и воскресающего Диониса, столь существенному для русских символистов.

Многогранная противоречивость мира Людмилы и Саши имеет и еще одну важную для Сологуба сторону. Мир этот для автора одновременно и воплощает его художественный идеал («святой плоти») — и не вполне его воплощает (на уровне стиля этому

соответствует чередование высоко поэтической лексики и лексики и фразеологии, порожденной романтической иронией). «Богоравный отрок», Дафнис — Дионис — Саша говорит, что его любимый поэт — Надсон (159),⁸⁶ и мечтает называть Людмилу «Буба или Стрекоза» (184). Хлоя — Афродита — Людмила «обожают» выписанные из Парижа духи, а милая «Людмила горница» — «веселая и светлая», но вполне в провинциально-мещанском духе комнатка. Эту особенность мира Людмилы и Саши глубоко почувствовал А. Блок, несколько разочарованно назвавший героев сологубовской идиллии «заоблачными мещанами, небесными обывателями»⁸⁷. Однако дело здесь, по-видимому, не в природе поэтических идеалов романа и даже не в характерной для многих произведений символистов из «Северного вестника» подмене соловьевских «синтезирующих» идеалов — ницшеанской апологией язычества, не в превалировании мотивов телесной красоты над красотой духа. Разгадка двойственного отношения Сологуба к самым ярким и притягательным героям романа — в том, что вся его концепция принципиально двойственна. Сологуб-утопист мечтает о претворении *именно этой*, реальной, провинциальной русской жизни, со всей налипшей на ней грязью и пошлостью, в чудо красоты, любви и искусства, а Сологуб-бытописатель не может не видеть реального культурного облика Людмилы и Саши — прекраснейших в этом мире. Дистанция между автором и героями подчеркнута романтической иронией. Этой же особенностью поэтических идеалов романа определена и специфика концовки. Линия Людмилы — Саши принципиально не завершена (противостоя своей «открытостью» как завершенности линии Передонова, так и счастливому финалу «Дафниса и Хлои»). Продолжение у нее непременно должно быть, но в романе его нет.

Отсюда — приглушенность той линии, без которой не мыслим символистский «синтез», — линии образов новозаветных. Правда, в сне Людмилы намечено снятие антиномии ветхозаветной (Саша = змий, дьявол) и языческой (Саша = бог, Зевс — лебедь) интерпретаций происходящего: вводятся «синтезирующие» картины средневеково-христианского содержания, снимающие оппозицию «тело — дух». Людмила — «язычница» любит «Распятого» (291). Саша мечтает о любви—страдании и жертве. Проводится типичная для символизма (и, с позиций православия, разумеется, кощунственная) параллель «страсть-причастие»;

⁸⁶ Имя Надсона в кругах «Северного вестника» отнюдь не стало еще однозным — символом трафаретности и штампованной поэзии (как это было в 1900-х гг. для Блока). Д. Мережковский гордился дружбой с покойным поэтом, Мережковский и Н. Минский посвящали стихи его памяти и т. д. Однако любовь к Надсону уже в конце 1890-х гг. рассматривалась символистами как показатель наивно провинциальных, архаических вкусов.

⁸⁷ А. Блок. Т. 5, с. 127.

Саша—Дионис сближается (в духе Ницше и несколько более поздних статей Вяч. Иванова) с Христом («И как принести свою кровь и свое тело в сладостную жертву ее желанием, своему стыду?» — 295).

Однако все эти параллели только намечены. Людмила — действительно «язычница», и в страстях Христовых ей понятнее всего муки тела. Языческий пафос «плоти» в линии Людмилы — Саши настолько перевешивает духовный, что «синтез» не осуществляется и на уровне текстового «мифа о мире».

В этом отличие Сологуба как художника от Мережковского. Трилогия Мережковского дает намечки условно декларативного и символического, отнесенного к грядущему «концу мира сего», а потому полного воплощения идеалов — Сологуб рисует картины реального, «здесь и теперь», но потому и не окончательного преобразования мира. История Людмилы и Саши — это только поэтическое обещание будущей гармонии, Красота воплощающаяся, но еще не воплощенная.

Оба рассмотренные здесь «романа-мифа»: трилогия Мережковского и «Мелкий бес» — созданы до начала расцвета символистского «неомифологизма». Однако в них намечены две основные (тесно друг с другом сплетенные) тематические разновидности «текстов-мифов» («мифы об истории», решающие вопрос о возможности укоренения личности в истории и современности, об отношении личности к государству, политике, партиям, о смысле насилия и о праве на свободу и т. д., и «мифы о личности», ставящие человека перед миром мещанства, перед лицом других людей и космического Целого, решающие социально-психологические проблемы непреодолимости одиночества или слияния личности с Единым).

Менее четко в них выявились две жанровые разновидности «текстов-мифов». Прозаический «роман-миф» проходит через творчество В. Брюсова, А. Белого, Ф. Сологуба, А. Ремизова и др. и завершается «Петербургом» — классическим «неомифологическим» произведением, где все особенности «романа-мифа» не только поэтически осознанны, но и экспериментально выпячены и сами становятся (что характерно для всех зрелых форм этого жанра) объектом своеобразной художественной игры.

Но, как известно, большинство крупнейших русских символистов — по преимуществу поэты-лирики. Поэтому постепенно вычленяется задача создания поэтических «текстов-мифов». Она решается не столько в постоянных попытках создать «поэму-миф» (хотя отдельные черты этого жанра видны и в «Возмездии» Блока, и в «Младенчестве» Вяч. Иванова, а «Первое свидание» А. Белого в основах своих неомифологично), сколько в принципах символической циклизации, в стремлении поэтов-лириков осмыслить *все свое творчество как единый текст*. Высшее воплощение этих (заметных уже в «Мелком бесе») тенденций — «лирическая

трилогия», «трилогия вочеловечения», созданная Блоком в 1911—12 гг., но включившая и его ранние произведения, осмысленные теперь как отдельные этапы приобщения личности, лирического «я» к Родине и мировому Целому.⁸⁸ Как А. Белый в прозе, так и А. Блок в поэзии свободно соединяют мифы, заданные традицией, с авторскими, а те и другие делают языком, на котором Белый говорит о вечности, истории, современности, а А. Блок — и о будущем.

⁸⁸ В драме собственно неомифологические тенденции отодвинуты на задний план либо разработкой того или иного отдельного мифологического сюжета (вполне укладывающейся в традиционно романтическую ориентацию на фольклор), либо созданием авторских мифов (тоже не специфичных только для мифологизма XX века). Ближе всего к неомифологическим текстам драмы Ф. Сологуба («Победа смерти», «Ванька Ключник и паж Жан» и др.), где мифологический, литературный, исторический и современный планы изображения постоянно иронически смешаются и «мерцают» друг в друге.

ПУТЬ АЛЕКСАНДРА ДОБРОЛЮБОВА

К. М. Азадовский

Еще при жизни Александр Добролюбов (1876—1944?) стал фигурой легендарной. Его загадочный (вернее, казавшийся таковым) поворот от индивидуализма к религии, от крайнего «самоутверждения» к крайнему «самоустраниению»¹ приковал к нему в начале века внимание различных деятелей русской культуры, прежде всего — в символистском лагере. О нем думали и писали многие из его современников, причем почти каждого из них привлекала к себе не столько поэзия Добролюбова, сколько его личность и судьба. Ему — бывшему «декаденту», впоследствии основателю религиозной секты — посвящали свои стихи такие поэты, как Блок, Брюсов, З. Гиппиус, Клюев². О Добролюбове восторженно отзывался лично знавший его Л. Толстой, хотя и не принимал некоторых аспектов его учения³. Д. С. Мережковский одно время считал Добролюбова «святым» и ставил его рядом с Франциском Ассизским. «В самом деле, за пять веков христианства, кто третий между этими двумя?...» — восклицал Мережковский⁴. Другие же, например, Бунин, называли Добролюбова больным ребенком «с полным сумбуром в голове и душе»⁵.

¹ Жизненный путь Добролюбова прослеживается в содержательной статье: Н. Ашимбаева. Александр Добролюбов. От декадентства к неонародничеству. — Сборник, посвященный 70-летию со дня рождения Д. Е. Максимова. Ч. 1. Л., 1974 (машинопись; хранится в РО Музея Ф. М. Достоевского).

² Стихотворение Блока «А. М. Добролюбов» написано 10 апреля 1903 г. Впервые опубликовано в альманахе «Белые ночи» (СПб., 1907, с. 13). Стихотворение Брюсова «А. М. Добролюбову», датированное 4 октября 1895 г., впервые опубликовано в кн.: В. Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 150. Стихотворение З. Гиппиус «К Добролюбову», по всей видимости, не публиковалось. Оно записано рукой И. М. Брюсовой в тетрадь с названием «Списки стихов разных поэтов. 1899—1900 гг.» (РО ГБЛ, ф. 386, к. 129, ед. хр. 41, л. 34). Стихотворение Н. Клюева «Александр Добролюбов — пречистая свеченка» не опубликовано (Гос. лит. музей, ф. 99, ед. хр. 79).

³ См.: Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 54. М., 1935, с. 191; т. 56, 1937, с. 47 и 49; т. 74, 1954, с. 201—202 и др.

⁴ Д. С. Мережковский. Революция и религия. — «Русская мысль», 1907, № 3, ч. II, с. 28.

⁵ И. Бунин. Автобиографическая заметка. — Полн. собр. соч., т. 6. Пг., 1915, с. 328.

После 1914 г. интерес к Добролюбову в русском обществе угасает. Родственники Добролюбова и близкие к нему люди надолго теряют его из виду. Забывают о нем и историки русской литературы: его имя лишь мельком упоминается в некоторых трудах, посвященных «началу века». Отрывочные сведения о жизни Добролюбова в советское время не опубликованы до сих пор. Задача настоящей статьи — проследить весь жизненный путь А. Добролюбова и, опираясь на отзывы современников, а также на ряд неизвестных архивных материалов, включить его имя в историко-литературный контекст.

Александр Михайлович Добролюбов родился 30 августа 1876 г. в Варшаве. В течение пяти лет он обучался в Варшавской гимназии, а в 1891 г., когда семья его переехала в Петербург, поступил в Шестую С.-Петербургскую гимназию, которую закончил летом 1895 г. В августе того же года Добролюбов подал прошение о зачислении его на первый курс классического отделения историко-филологического факультета Петербургского университета. К этому времени он выпустил уже свою первую книжку — стихотворный сборник с претенциозным (заимствованным у Спинозы) заглавием «*Natura naturans. Natura naturata*» (СПб., 1895).

А. Добролюбов был старшим в многодетной семье. Отец его, Михаил Александрович Добролюбов, умер в 1892 г. По воспоминаниям современников, М. А. Добролюбов понимал свою жизнь как служение народу и «влият на сына в духе заветов Белинского и 60-х годов»⁶. В прошении, поданном 12 октября 1895 г. Марией Генриховной Добролюбовой (матерью Александра) в Совет при Смольном институте Императорского воспитательного общества благородных девиц, говорится: «Покойный муж мой, действительный статский советник Добролюбов, прослужил в Привислинском крае более 40 лет, занимая должность Непременного члена Губернского по крестьянским делам присутствия с самого начала крестьянских учреждений в крае, когда производились обширные работы, требовавшие усиленной и напряженной деятельности. Получив от непосильных трудов болезнь сердца, муж мой в 1891 г. вышел в отставку, а в 1892 г. скончался от разрыва сердца, оставив меня с 8-ю малолетними детьми, без всяких средств, с пенсией по 1500 р. в год»⁷.

У Александра было трое братьев и четверо сестер. Его брат Георгий воспитывался в Морском кадетском корпусе и впослед-

⁶ <С. А. Венгеров> А. Добролюбов. — В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 1, М., 1914, с. 265.

⁷ ГИАЛО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 14 027, л. 16.

ствии стал офицером. Два младших брата, Владимир и Константин, были приняты в училище правоведения. Старшая из сестер, красавица Мария Добролюбова, окончила в 1900 г. Специальные педагогические классы Смольного института благородных девиц и позже получила известность своим участием в русско-японской войне и первой русской революции. Она погибла при неясных обстоятельствах в декабре 1906 г. Смольный институт закончили также ее сестры — Елена, Лидия и Ирина.

А. Добролюбов провел в Петербургском университете почти три года. Его учителями были известные профессора: С. Ф. Платонов, Ф. Ф. Зелинский, В. К. Эрнштедт, А. И. Введенский. Молодой Добролюбов интересовался многими предметами, от греческой философии до египетской архитектуры. Он отличался превосходной памятью. Хорошо владея иностранными языками, Добролюбов был начитан в современной ему западноевропейской литературе, прежде всего модернистской. Особенно увлекался он французскими авторами — Бодлером, Малларме, Гюисмансом, Метерлинком и др. Их влияние проявилось еще в последних классах гимназии. К тому времени, когда он познакомился с Брюсовым (июнь 1894 г.), взгляды и пристрастия Добролюбова вполне определились. «Он был тогда крайним «эстетом», — вспоминает Брюсов, — и самым широким образом был начитан в той «новой поэзии» (французской), из которой я в сущности знал лишь обрывки <...> Он был пропитан самым духом «декадентства» и, так сказать, открыл передо мной тот мир идей, вкусов, суждений, который изображен Гюисмансом в его «A rebours»»⁸.

Насквозь «эстетской» была и первая книга Добролюбова. Наряду с брюсовскими выпусками «Русских символистов» и некоторыми сочинениями З. Гиппиус, Минского, Сологуба, она представляла собой образчик «индивидуалистического» символизма, обнаруживая в то же время ряд отклонений в сторону «крайнего декадентства» — явления, в целом не привившегося в России. Полная отрешенность от окружающей жизни, сосредоточенность только на самом себе, — таковы были отличительные черты этого «нового» мировоззрения, которое нередко облакалось в уродливые, не лишённые эпатажа формы. Перекликаясь с А. Емельяновым-Коханским, автором вульгарно-«декадентской» книжицы «Обнаженные нервы» (М., 1895), которую он сопроводил посвящением «Мне <т. е. Самому себе. — К. А.> и египетской царице Клеопатре», Добролюбов посвятил первый сборник Гейне, Вагнеру, Росетти и ... Никонову, назвав всех четырех своими «великими учителями». Подчеркнуто узок был круг чита-

⁸ В. Брюсов. Автобиография. — В кн.: Русская литература XX века. Т. I. с. 111—112.

гелей, к которым обращался поэт. К «избранным» — помимо его самого — принадлежали его мать, сестра Мария, его тогдашний друг и единомышленник Вл. Гиппиус, художник М. О. Микешин и некоторые другие. Лишь им мог быть, в какой-то мере, доступен подтекст книги, изобиловавшей неясностями и намеками.

Индивидуализм молодого Добролюбова, его эстетство и поза были, как и у его французских предшественников, в основе своей лишь своеобразным бунтом против современной культуры, особенно же — против плоского позитивизма, распространившегося в 80-е гг. и в русской литературе. Любые требования, предъявляемые обществом к личности, в том числе и требования «гражданственности», казались некоторой части молодежи 90-х гг. навязанными извне и воспринимались ею как ограничения, сковывающие свободное волеизъявление индивида. Декаденты же, напротив, провозглашали неограниченную свободу личности. В своих воспоминаниях о Добролюбове Вл. Гиппиус задавался вопросом: «Чем искусил эстетизм его <А. Добролюбова — К. А.>, воспитанного на идеях общественно-освободительных?» И отвечал: «Именно идеями о с в о б о д и т е л ь н о с т и». Гиппиус добавляет, что «вседозволенность» казалась им тогда «истинной эмансипацией, в сравнении с которой нигилизм 60-х годов был наивным, внешним, умеренным»⁹.

Крайний индивидуализм сочетался у молодого Добролюбова с сильным мистическим чувством. Вслед за своими учителями — французскими символистами — Добролюбов, преодолевая объективный, позитивистски видимый телесный мир, стремился одновременно проникнуть за его пределы — в сферу неявного, сверхчувственного, таинственного. Окутанная мистическим покровом, ранняя поэзия Добролюбова была во многом импрессионистической; на первый план в ней выступало неясное, неуловимое — мимолетность ощущения, зыбкость чувства, расплывчатость видения. Это было «особое творчество, — не художественное и не научное, а составленное из отражений и теней», — писал И. Коневской¹⁰. Стихи Добролюбова производили впечатление бесвязного, бесформенного монолога, произнесенного каким-то невнятным, подчас молитвенным шепотом. Как и другие символисты, Добролюбов стремился к музыкальности, но делал это слишком явно, нарочито и даже вызывающе. Он давал своим стихам «музыкальные» названия (*Adagio maestoso*, *Andante con moto*), снабжал их пометами типа «*Presto*», «*Moderato*», «*Pianissimo*», нагнетал одну за другою паузы в виде многоточий, вос-

⁹ Вл. Гиппиус. Александр Добролюбов. — В кн.: Русская литература XX века. Т. I, с. 275.

¹⁰ И. Коневской. К исследованию личности Александра Добролюбова. — В кн.: А. Добролюбов. Собрание стихов. М., 1900, с. 5.

клицательных знаков, чистых страниц. Вообще говоря, уже в первой книге Добролюбова отчетливо проявилось его стремление уйти от слова, от образа и формы в область «несказанного», неоформленного, иначе — в область молчания.

Это сочетание индивидуализма с мистицизмом может, на первый взгляд, показаться странным. Индивидуалистический бунт, ведущий в своих крайних формах к беспредельному самоутверждению, к богоборчеству и самообожествлению, и религиозность, в основе которой лежит, как правило, смирение, самоустранение, отказ от собственного «Я», — два этих начала являются, бесспорно, полярными. Тем не менее, в истории культуры мы обнаруживаем немало примеров, аналогичных добролюбовскому, в первую очередь среди носителей того мировоззрения, которое принято называть романтическим.

Мятежный индивидуализм начала XIX в., выплеснувшись в титанических образах Каина, Прометея, лермонтовского Демона, стал сравнительно быстро изживать себя. Слишком явный разрыв между действительностью и идеалом, между прагматически мыслящим буржуазным обывателем и возвышенной романтической личностью был тому причиной. Несостоятельность романтических героев стала очевидной едва ли не в тот самый момент, когда они появились на свет; они гибли, не выдерживая испытания реальностью. Это относится не только к героям-свободолюбцам, предтечами которых были некоторые персонажи Шиллера, но и к благородным мечтателям, предающимся меланхолии и медитации. Оба типа героев — назовем их условно «бунтующий» и «созерцательный» — сосуществовали в европейском романтизме уже с самого его зарождения. То были разные, во многом противоположные формы духовной реакции на «несвободный» и «бездуховный» мир. Но между ними имелось и некоторое родство, порой отчетливо ощутимое; оно коренилось в общем для них неприятии реально существующих условий жизни.

Романтизм начала XIX в. разбился о несоответствие мечты и действительности. Ощущение этого несоответствия — причина того духовного кризиса, который с силой захватывал как отдельных художников, так и движение в целом. Поэзия исподволь уступала место прозе. В романтизм все глубже проникали реалистические элементы, со временем подчинившие его себе окончательно. С другой стороны, романтизм, покуда в нем жила потребность в идеале, в духовном абсолюте, искал для себя иных, более зримых форм воплощения. Эти поиски вели романтиков от индивидуального к коллективному началу. Развитие романтизма есть изживание индивидуализма. От возвеличивания отдельной и одинокой личности романтики шли к возвеличиванию своего народа, его культуры и исторического прошлого. Конечно, национальная идея выступала у романтиков в духовной оболочке. «Народ» — часть общества, наиболее близкая к «при-

роде» и потому, как представлялось романтикам, наиболее «естественная», — оказывался у них носителем одухотворенного божественного начала, творцом и выразителем подлинной культуры. От индивидуализма к национально-религиозной идее — такова общая схема эволюции европейского романтизма.

Индивидуалистический бунт романтиков (каким бы крайним он ни был) всегда вызван их жаждой обновления, свободы, гармонии, прежде всего в сфере духовной. Богоборчество романтиков — не отрицание бога, а боготворчество, стремление к новому духовному абсолюту. Богоборчество и боготворчество соотносятся в романтизме так же, как индивидуалистический бунт и национально-религиозная идея. Следует заметить, что духовный максимализм, преизбыточность, чрезмерность, неустанное внутреннее горение, — черты, отличительные для натур романтического склада, — побуждали их во многих случаях отдавать себя и той, и другой идее с равным энтузиазмом. Таков, например, Фр. Шлегель, одна из центральных фигур немецкого романтизма, «величайший романтик», по определению Герцена¹¹. Начав свой путь с оправдания якобинской диктатуры, он прошел все стадии романтического развития и завершил свой путь в лагере воинствующих католиков.

Ту же тенденцию — «от богоборчества к боготворчеству» — можно установить, если взглянуть на «неоромантизм» конца XIX в. Декадентство — апогей индивидуализма. Однако в своих крайних формах индивидуализм изживает себя уже в 90-е гг. Его творцы и крупнейшие представители — Гюисманс и Уайльд — склоняются, в конце концов, к религии, мистике и даже, как Уайльд, к социальному состраданию. «Мистическое в искусстве, мистическое в жизни, мистическое в природе, — вот чего я ищущу», — заявлял Уайльд в своей исповеди «De Profundis»¹². В статье с программным названием «Кризис индивидуализма» Вяч. Иванов, говоря о некоторых итогах искусства новейшего времени, констатировал: «Индивидуализм «убил старого бога» и обожествил Сверхчеловека. Сверхчеловек убил индивидуализм...»¹³.

Дитя неоромантической эпохи, молодой Добролюбов совмещал в себе ее крайние стороны. В нем рано проступили черты, выдававшие человека религиозного склада: созерцательность, самососредоточенность, склонность к медитации, меланхолия. «Добролюбов пишет, что главное в жизни — «меланхолия», — сообщает Вл. Гиппиус 27 июля 1895 г. философу Я. Эрлиху,

¹¹ А. И. Герцен. Дилетантизм в науке. — Собр. соч. в 30 тт. Т. 3, М., 1954, с. 27.

¹² O. Wilde. De Profundis and the Ballad of Reading Goal. (Collection of British Authors. Tauschnitz Edition. Vol 4056). Leipzig, 1908, p. 139.

¹³ «Вопросы жизни», 1905, № 9, с. 54.

близкому в тот период к нему и Добролюбову¹⁴. Кроме того, Добролюбову был в огромной мере присущ и романтический максимализм, побуждавший его, как отмечают современники, идти всегда и во всем «до конца». «Ум крайний в своем отрицании всего эмпирического», — характеризует Добролюбова Вл. Гиппиус¹⁵. И действительно: свой декадентский бунт Добролюбов довел со временем до крайней точки. Отвергая «эмпирию» (т. е. материальную оболочку жизни), он логически пришел к ее антониму — смерти. Рассуждая чисто «по-декадентски», Добролюбов считал, что именно в смерти совершается полное преодоление бытия и воплощается величайшая тайна. Смерть — это небытие, нирвана. Вся книга «*Natura naturans. Natura naturata*» пропитана этой «волей к небытию». «Похоронный марш», «*Lex mortis*», — так названы отдельные стихотворения сборника. «Все умерло» — эпитафия к одному из стихотворений (по картине К.-Д. Фридриха, немецкого художника-романтика). Стремление идти во всем до конца породило и те крайние формы эпатижа, которые запечатлены не только в книге «*Natura naturans...*», но и в воспоминаниях современников, рассказавших об образе жизни молодого Добролюбова. (Заметим, что, как и многие символисты, Добролюбов был крайне привержен к «жизнестроительству»: он как бы желал устранить перегородки между «жизнью» и «искусством», «жизнью» и «творчеством», слить их в одно — «жизнетворчество»).

Конечно, декадентский «антураж», который в течение нескольких лет старательно создавал вокруг себя молодой Добролюбов, — курение гашиша, вызывающе экстравагантные манеры, обстановка, наконец, доморощенные черные мессы (если только они в действительности имели место) — не был его собственным «открытием». Юный декадент и в этом следовал за своими французскими учителями, прежде всего, видимо, за Дез Эссентом и другими героями романов Гюисманса, в которых скрупулезно описан декадентский быт. Бросается в глаза, что и образ жизни, который вел тогда Добролюбов, также был помечен двойственностью. С одной стороны, — непомерное выпячивание собственного «Я», самовлюбленность, претензия на исключительность; с другой, — серьезные духовные искания, самососредоточенность, мистицизм. «В обществе он чудил, — вспоминает Л. Гуревич, — и любил говорить «пифически», иногда выражая нарочито дикими словами серьезную человеческую мысль»¹⁶. В этом анархическом декадентском бунте была, однако, своя последовательность. Все у Добролюбова было подчинено тогда одной единственной цели:

¹⁴ РО ИРЛИ, ф. 77, оп. 1, ед. хр. 6а, л. 18.

¹⁵ Вл. Гиппиус. Александр Добролюбов, — Там же, с. 282.

¹⁶ Л. Гуревич. История «Северного Вестника». — В кн.: Русская литература XX века. Т. 1, с. 254.

разрушить трехмерный видимый мир, «уйти» из него. С этой точки зрения, курение гашиша становится в один ряд с ночными бдениями и ношением вериг.

Закономерна и символическая тема черного цвета, которая окрашивает жизнь Добролюбова в те годы. Не только стихи молодого Добролюбова, но и весь его быт, его жилище и костюм напоминали о смерти. Современники рассказывают о комнате, в которой жил Добролюбов: она была оклеена черными обоями и походила на гроб. Согласно воспоминаниям Вл. Гиппиуса, Добролюбов одевался «в необычный костюм (вроде гусарского, но черный, с шелковым белым кашне вместо воротника и галстука) . . .»¹⁷. На журфиксах Л. Гуревич Добролюбов появлялся «неизменно в черных кожаных перчатках на меху, которые он зачем-то не снимал весь вечер».¹⁸ Крайний индивидуализм и крайний мистицизм Добролюбова нашли окончательное воплощение в проповедничестве смерти, с которым он обращался к своим сверстникам. Сообщения о том, что эти проповеди имели успех, ничем не подтверждаются, однако предположения такого рода все же не беспочвенны: проповедническим даром — в отличие от литературного — Добролюбов действительно обладал в высокой мере.

Занявшись призывами к самоумерщвлению, Добролюбов дошел до пределов декадентства. Для того, чтобы логически замкнуть круг, ему оставалось сделать последний шаг. Но он не сделал этого шага. Человек, «возлюбивший себя, как бога», не способен лишить себя жизни. Призывы Добролюбова «уйти из жизни» завершились, в конце концов, его собственным «уходом», хотя и на ином уровне.

«Уход» Добролюбова приходится на весну — лето 1898 г. Однако перелом, который привел к решению «уйти», наступил в нем раньше. Обострившееся чувство греховности, тема раскаяния ощутимы уже в отдельных стихотворениях 1897—1898 гг., которые впоследствии вошли во второй поэтический сборник Добролюбова, изданный «Скорпионом» в 1900 г.

Несознанно год я грешил, но вериги
Духовные в сердце звучали глубоко, —

признается Добролюбов и говорит (в стихотворении, завершающем книгу) о намерении изменить свою жизнь:

Я вызов бросаю грехам своевольным!
Прощайте, друзья и богини былого!
Бесстрастно, как яд, я давно приготовил измену.¹⁹

¹⁷ Вл. Гиппиус. Александр Добролюбов. — Там же, с. 280.

¹⁸ Л. Гуревич. История «Северного Вестника». — Там же, с. 255.

¹⁹ А. Добролюбов. Собрание стихов. М., 1900, с. 63—64.

Май — июнь 1898 г. Добролюбов проводит в Олонецкой губернии. Здесь завершается в нем духовный переворот. Добролюбов осуждает свое декадентское прошлое и решается порвать с современной цивилизацией. «Раньше на словах и в мыслях, много позже на деле, овладели мной жестокий разврат, изысканные ощущения и доведенное до отвлеченности безумие конечного мира», — кается Добролюбов в своем письме к Вл. Гиппиусу, написанном в конце мая 1898 г. «Уже год, — рассказывает он ему, — совершался в глубинах моих новый поворот, и часто плакало сердце. Это время было самое тяжелое для меня, ибо я ожидал, что когда нельзя будет притворяться, окажусь без алтаря. И вот я снова, как всегда, в мире с собой. Я, кажется, отказался и от писательства, во всяком случае — на время. Остальные решения не замедлят обнаружиться. Вы будете удерживать меня в иных, но дело сделано»²⁰.

Через некоторое время Добролюбов появляется в Москве. Брюсов, встретившийся с ним в конце июля 1898 г., описал в своем дневнике некоторые перемены, поразившие его в облике Добролюбова, прежде всего, — бросавшееся в глаза «опрошение». «Он был в крестьянском платье, — рассказывает Брюсов, — сермяге, красной рубахе, в больших сапогах, с котомкой за плечами, с дубинкой в руках. Лицом он изменился очень <...> его черты огрубели; вокруг лица пролегла бородка, стало в его лице что-то русское <...> А как изменились все его привычки и способы! Когда-то он был, как из иного мира, безмерно самоуверенный, потому что безмерно застенчивый... Теперь он стал прост, теперь он умел говорить со всеми <...> И все невольно радостно улыбались на его слова. Даже животные шли к нему доверчиво, ласкались». Добролюбов сразу же сообщил Брюсову, что «он «уверовал», что он стал иным и что прошлое тяготит его, что он его «осуждает страшно».²¹ Кроме того, Брюсов отмечает, что Добролюбов, «как в стихах, так и в разговоре», говорил теперь «только русским языком, русскими словами, зная множество областных выражений, умело пользуясь ими»²².

Совершенно очевидно, что пережитый Добролюбовым кризис декадентства сопровождался поворотом к народной стихии. Эта эволюция (от индивидуализма к «народничеству») закономерная, как было показано, для романтического типа сознания, вдвойне закономерна для человека, выросшего в России и воспитанного на освободительных идеалах 60-х гг. Ведь именно здесь, в России, где разрыв между привилегированным слоем и массами патриархального крестьянства, задавленного крепостными отношениями, был особенно глубок и очевиден, антитеза «личность —

²⁰ РО ИРЛИ, ф. 77, оп. 1, ед. хр. 12, л. 7.

²¹ В. Брюсов. Дневники, с. 41—42.

²² Там же, с. 44.

народ» оставалась актуальнейшей общественной проблемой на протяжении всего XIX в. Именно в России — как в цивилизованных верхах общества, так и в народной глубине — неустанно бродили освободительные идеи (как революционные, так и религиозные по своему содержанию) и порой неудержимо прорывались наружу. Передовая общественная мысль России всегда была обращена к народу. Почти вся русская литература XIX в., в лице ее крупнейших представителей: Лермонтова, Гоголя, Достоевского и Толстого, — стоит под знаком сближения с народом, воспринятым преимущественно в аспекте религиозно-нравственном.

«Народничество» Добролюбова сочетало в себе и революционный, и религиозный (точнее — «бунтующий» и «созерцательный») элементы. Поначалу, видимо, преобладало бунтарство, отличавшееся, как и все устремления Добролюбова, чрезмерностью, крайностью, максимализмом. «Еще за несколько месяцев до переворота, — рассказывал Добролюбов Брюсову летом 1898 г., имея в виду пережитый им духовный переворот, — я вступил в особый государственный заговор... Их цель была преобразовать Россию на народный лад»²³. Трудно сказать, к какому именно «заговору» примкнул тогда Добролюбов; скорее всего, он был связан с кем-то из радикально настроенных русских народников и, возможно, с социал-демократами. О последнем позволяет судить фраза из письма Добролюбова к И. М. Брюсовой, написанного значительно позже, в октябре 1938 г. Добролюбов просит И. М. Брюсову «поискать в музыкальных кругах следы Семена Викторовича Панченко»²⁴. «Это был один из моих друзей моей прежней жизни — до моего выхода из интеллигенции, — говорит Добролюбов и добавляет, — <...> он — старый партиз-большевик (на его квартире раз, кажется, я видел Карпова, — мне кажется, Ильича)»²⁵. Трудно судить о том, насколько правдоподобно это свидетельство Добролюбова и действительно ли он встречался с Владимиром Ильичом до его отъезда в сибирскую ссылку в феврале 1897 г. Можно, однако, не сомневаться в том, что если бы религиозные устремления Добролюбова не взяли в нем верх, то он оказался бы в лагере радикальных народников и принял бы самое активное участие в революции 1905 г. Это подтверждается примером его сестер Марии и Елены, примером родственного ему духовно Леонида Семенова, чей «уход» в 1908 г. повторяет путь Добролюбова, и, наконец, примерами других символистов или близких к символизму писателей, которые в 1905—1908 гг. были глубоко захвачены идеологией ре-

²³ В. Брюсов. Дневники, с. 44.

²⁴ О С. В. Панченко см.: Д. Е. Максимов. Блок и революция 1905 года. — В кн.: Революция 1905 года и русская литература. М.-Л., 1956, с. 250—252.

²⁵ РО ГБЛ, ф. 386, к. 148, ед. хр. 40, л. 5.

волюционного народничества (среди них — не в последнюю очередь — можно назвать и А. Блока).

В самом конце августа 1898 г. Добролюбов (тогда еще студент Петербургского университета) подает прошение об отчислении. После этого он окончательно покидает Петербург и вновь направляется в Олонецкую губернию. Приблизительно полгода он живет богомольцем в Соловецком монастыре. В начале марта 1900 г. мы застаем его уже в Верхнеуральском уезде Оренбургской губернии, работником в доме казака Петра Орлова. А спустя полтора года, в июле 1901 г., в сессии Казанского военного суда в г. Троицке Оренбургской губернии рассматривалось дело о дворянине Добролюбове и казаках Неклюдове и Орлове, обвиненных в нарушении правил военной дисциплины. Оказалось, что Добролюбов убедил Неклюдова и Орлова в том, что «воевать грех, а также носить оружие». На вопрос председателя суда «Ваше звание?» Добролюбов ответил: «Крестьянин, а раньше был дворянин». Добролюбов просил суд освободить от наказания «его братьев» Неклюдова и Орлова, ибо они в данном случае несколько не виноваты, а виноват он, Добролюбов. Суд, однако, не внял просьбе Добролюбова и постановил: «Неклюдова и Орлова сослать в арестантские роты на 2½ г., а Добролюбова заключить в тюрьму на 8 месяцев». Информация об этом деле была опубликована в газете «Уральская жизнь», а затем перепечатана некоторыми русскими газетами²⁶.

Однако Добролюбов не был заключен в тюрьму. Насколько можно понять из более поздней записи в дневнике Брюсова, его «только обязали подпиской не выезжать»²⁷. Прожив несколько месяцев в Оренбурге, Добролюбов, как свидетельствует Брюсов, «понял, что больше нельзя. Пошел и заявил, что уходит. Ушел. Но через два дня его арестовали и отправили в Петербург»²⁸. В феврале 1902 г. Брюсов встречается с Добролюбовым в Петербурге. «Все такой же. Лицо исполнено веселия или радости. Тихо улыбается. Глаза светлые, радостные. Говорит тихо, мало. Перед тем как отвечать, складывает молитвенно руки, словно размышляет или выпрашивает поучения у бога»²⁹. Несмотря на эту благостность внешнего облика, Добролюбов, по словам Брюсова, обвинялся тогда «в оскорблении святыни и величества»³⁰. Ему грозила каторга, от которой его удалось спасти, поместив его в сумасшедший дом. Здесь в декабре 1902 г. Брюсов опять виделся

²⁶ См.: «Уральская жизнь», 1901, 10 августа, № 213; «Курьер», 1901, 16 августа, № 225; «С.-Петербургские ведомости», 1901, 18 августа, № 225; «С.-Петербургские ведомости», 1901, 21 августа, № 228; «Россия», 1901, 21 августа, № 888.

²⁷ В. Брюсов. Дневники, с. 126.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, с. 116.

³⁰ Там же.

с ним и с удивлением узнал о новом переломе, произошедшем в Добролюбове. «Добролюбов паразителен. Представьте себе, что он отрицает бога и мораль и снова стал ницшеанцем», — пишет Брюсов П. П. Перцову в декабре 1902 г.³¹ В начале 1903 г. Брюсов вместе с Иоанной Матвеевной еще раз навещает Добролюбова. «Та же трезвая проповедь любви и мира, — записывает он в своем дневнике. — Читал он нам свои новые стихи и рассказы — в старом стиле, немного разве проще. Стоило ли уходить в Соловецкий монастырь и на Урал, чтобы через 5 лет прийти к старому»³².

Однако рецидив, описанный Брюсовым, длился у Добролюбова недолго. Видимо, он изжил его уже в больнице, где провел несколько месяцев. «Вышел из больницы только на днях, все охранное отделение не выпускало», — сообщает Добролюбов Вл. Гиппиусу в первых числах апреля 1903 г. «... на днях, — добавляет он, — самое большое через две недели, надеюсь выйти из Петербурга»³³. О том же он пишет и Брюсову 13 апреля, заявляя, что «дни сомненья миновали», что он не отступает от «невидимого деланья»³⁴. На этот раз, покинув Петербург, Добролюбов направляется уже не на Север, а в Самарскую губернию — область, где в те годы было особенно распространено сектантство. Там он проводит все лето 1903 г. На обратном пути в Петербург (5—6 сентября 1903 г.) Добролюбов посещает Ясную Поляну, где знакомится со Львом Толстым. После этой встречи в дневнике Толстого появилась запись: «Был Добролюбов, христиански живущий человек. Я полюбил его»³⁵.

В 1904 г. Добролюбов возвращается в Самарскую губернию, которая — приблизительно на 10 лет — становится его основным местожительством. Впрочем, Добролюбов, как правило, не задерживается на одном месте подолгу. Он либо кочует из одной деревни в другую, либо странствует по другим губерниям, изредка заглядывая в Петербург и Москву. Видимо, Добролюбову была присуща и эта «романтическая» черта — любовь к странничеству. «По жизни я — природная цыганщина», — сказал о себе однажды сам Добролюбов (уже в конце 30-х гг.)³⁶. Во всяком случае, к городской и оседлой жизни он так и не вернулся. «Очевидно, там, в недрах народа, он нашел то, чего так страстно и

³¹ См.: П. П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. М.-Л., 1933, с. 238—239.

³² В. Брюсов. Дневники, с. 130.

³³ РО ИРЛИ, ф. 77, оп. 1, ед. хр. 12, л. 20.

³⁴ РО ГБЛ, ф. 36, к. 147, ед. хр. 6, л. 1—2.

³⁵ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 54, с. 191.

³⁶ Письмо к В. Д. Бонч-Бруевичу от 29 июля 1939 г. из Баку — РО ГБЛ, ф. 369, к. 265, ед. хр. 11, л. 3 об.

напряженно искала его мятущаяся душа», — писал о нем А. С. Пругавин в неопубликованной статье «Добролюбовцы»³⁷.

Отвернувшись от декадентства, логическим завершением которого для Добролюбова оказались безверие и смерть, он после 1898 г. начинает излагать учение, основанное на противоположных началах: Вера и Жизнь. «Вера, вера — начало и конец мира», — восклицал Добролюбов.³⁸ Традиционный христианский бог в системе Добролюбова отсутствует. Бог есть Жизнь. Бог и Жизнь едины. Их единство — Природа. Природу Добролюбов называет «Книгой Божьей». «Понстине, под каждой былинкой открыта книга Его»³⁹. Взгляд Добролюбова на мир в основе своей пантеистичен. (Таким же видели мир и многие романтики начала XIX в. и «неоромантики» 90-х гг.) Религиозное учение Добролюбова (в целом весьма эклектическое⁴⁰) — продолжение его мистических устремлений, проявившихся еще задолго до «ухода». Сознание Добролюбова, как и прежде, направлено к потустороннему и таинственному. Но если для Добролюбова-декадента главной Тайной была Смерть, то теперь Тайна для него — синоним Жизни. Постижение жизни есть приобщение к тайне. Выражаясь «символически», Добролюбов повторял, что жизнь — чтение «книги невидимой». «Спрашивают, как читать Его книгу? Чистота, послушание, воздержание, кротость, молитва, вера в милость всепокрывающую — вот первые шаги ее; более не знаю ничего»⁴¹. К этим требованиям, перечисленным самим Добролюбовым, следует добавить еще одно — созерцание. Постижение Высшего, приобщение к Тайне (т. е. блаженство, нирвана) осуществляется, согласно Добролюбову, через созер-

³⁷ ЦГАЛИ, ф. 2167, оп. 1, ед. хр. 147, л. 2.

³⁸ Из рукописного учения Ал. Добролюбова. — РО ГПБ, ф. 352, ед. хр. 25/163, л. 11.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Об эклектизме Добролюбова свидетельствует лучше всего составленный им самим сборник «Мои вечные спутники» (видимо, середина 900-х гг.). Книга представляет собой собрание многих полюбившихся Добролюбову высказываний, заимствованных им из самых разных источников: здесь и Коран, и Талмуд, и иранская Зендавеста, и «священные писанья брамминов», и Лао-Цзы; «священные песнопенья русских духовных христиан» перемешаны с арабскими народными пословицами; слова Плотина и Эпиктета чередуются с фразами «из современных мудрецов» (Шеллинг, Фихте, Цвингли, Гюго) и т. д. и т. п. В 1905 г. (?) этот сборник был размножен в Москве гектографическим способом, но сразу же запрещен цензурой (ЦГА г. Москвы, ф. 31, оп. 2, ед. хр. 674. Дело Московского цензурного комитета о запрещении сборника А. Добролюбова «Мои вечные спутники»). В настоящее время сохранилось лишь несколько экземпляров этого издания. Рукописный экземпляр книги (под заглавием: «Мои вечные спутники. Сборник чистых слов, избранные слова из всех народов, из священных писаний и из книг искателей познания») хранится в архиве В. Я. Брюсова (РО ГБЛ, ф. 386, к. 128, ед. хр. 21).

⁴¹ Из рукописного учения Ал. Добролюбова. — РО ГПБ, ф. 352 ед. хр. 25/263, л. 11.

цание. Этим аспектом своего учения Добролюбов, в известной мере, был обязан буддизму, который, как свидетельствует Вл. Гиппиус, он «всегда любил»⁴². Созерцание — метод общения с духовным началом, формой же его выражения является, как учил Добролюбов, молчание. Воздействие буддизма соединяется у Добролюбова с влиянием французских символистов, в первую очередь, Метерлинка, который, как известно, один из первых ввел в литературу «стиль умолчания». «Следы влияния бельгийского мистика невольно чувствуются во взглядах Добролюбова на откровение и на возможность общения с духовным, невидимым миром», — писал А. С. Пругавин⁴³. Последователей Добролюбова, — сообщает Пругавин, — часто называли «молчальниками» и даже «метерлинковцами»⁴⁴. Говоря о влиянии Метерлинка на Добролюбова, Пругавин указывал и на то, что в русском расколе также существовала секта «молчальников»⁴⁵. Современники Добролюбова (Брюсов, Белый, Мережковский, Пругавин) вспоминают, что нередко, в середине разговора, Добролюбов неожиданно прерывал своего собеседника словами: «Давай, брат, помолчим!»

«Уход» Добролюбова, который со временем и обеспечил ему громкую известность, был, разумеется, ничем иным как новым неприкрытым вызовом. Анархический бунт Добролюбова против современной ему цивилизации, отлившийся первоначально в декадентские формы, проявился теперь как религиозный протест, во многом родственный толстовскому. Если ранее Добролюбов бунтовал против искусства «традиционного» с позиций «нового искусства», то теперь его бунт расширяется до неприятия искусства в целом. Все, что связано с личностным, индивидуальным началом, Добролюбов подвергает теперь суровому осуждению. Настроения и идеи Добролюбова 900-х гг. полнее всего отражает его третий сборник «Из Книги Невидимой» (1905). Он включает в себя написанные самим Добролюбовым псалмы и молитвы, притчи и проповеди, откровения и «покаяния». Книга прославляет «бессмертный, всенаполняющий, невидимый мир», противостоящий «наружному». Добролюбов, по его собственным словам, возвращается к писательству лишь для того, чтобы «засвидетельствовать осуждение» всему, созданному им прежде. Книгу открывает «Предупреждение к называемым образованным людям». Добролюбов говорит здесь о том, чем он обязан народу: ощущением живой жизни, чувством единства и целостности

⁴² Вл. Гиппиус. Александр Добролюбов. — Там же, с. 278.

⁴³ А. Пругавин. Новая секта (из области религиозных исканий). — «Речь», 1913, 4/17 января, № 3, с. 2.

⁴⁴ ЦГАЛИ, ф. 2167, оп. 1, ед. хр. 147, л. 4.

⁴⁵ А. Пругавин. Декадент-сектант. — «Русские ведомости», 1912, 7 декабря, № 282, с. 2.

бытия, верой. И главное — духом коллективности («соединением»), благодаря которому он победил в себе рационалистический индивидуализм. «Соединение, соединенье — вот слово, которое я нашел в народе. Вместо разделенья соединенье всего, вместо сухого рассудка всеобъемлющее духовное устремление, вместо рабства отдельных частных наук — вера»⁴⁶. В книгу включено также «Письмо в редакцию «Весов»» (т. е. именно того литературного органа русских символистов, который и в 900-е гг. продолжал отстаивать принцип индивидуализма в искусстве и равнялся прежде всего на западноевропейские образцы). Письмо это имело подзаголовок — «Против искусства и науки, последнее слово бывшим единомышленникам» — и содержало следующие разделы: «Против романов», «Против стихов», «Против живописи и ваянья и архитектуры», «Против образования без веры и против всей мертвой жизни». Последний раздел назывался «В защиту только музыки и песни». «Из всех ваших искусств, — провозглашал Добролюбов, — частью понимаю и признаю я в храме только одно — музыку и песню»⁴⁷. Любопытно отметить, что «Книга Невидимая», несмотря на столь страстное обличение «бывших единомышленников», была, тем не менее, напечатана в «Скорпионе» по рекомендации Брюсова (инициатора и в ту пору главного руководителя «Весов»), а издание книги осуществляла Н. Я. Брюсова, его сестра, которая была тогда горячей сторонницей идеи Добролюбова.

«Книга Невидимая» — свидетельство того, что Добролюбов отказался не от творчества вообще, а лишь от определенного типа творчества. Отвергнув индивидуализм, Добролюбов отвернулся и от того искусства, в котором на первом месте стояло авторское (индивидуальное!) начало и требовалось соблюдение известных законов формального мастерства. Зато он приблизился теперь к народному творчеству, фольклору, находившемуся, как казалось, за пределами «литературы» и созданному коллективно. Тяготение к различным жанрам народного творчества отличало Добролюбова еще задолго до его «ухода». Вл. Гиппиус вспоминает, что молодой Добролюбов знал «едва не наизусть» Рыбникова (т. е. былины и песни русского Севера, собранные П. И. Рыбниковым).⁴⁸ Влечение к фольклору проступает уже в первом сборнике Добролюбова, где поэт — ещё весьма наивно и поверхностно — пытался отойти от традиционной литературности. В. Брюсов, говоря о стихах Добролюбова 90-х гг., отмечал в них «попытку освободиться ото всех обычных условий стихосложения»⁴⁹. Молодой Добролюбов почти не рифмует, предпочитает свободный на-

⁴⁶ А. Добролюбов. Из Книги Невидимой. М., 1905, с. 4.

⁴⁷ Там же, с. 88.

⁴⁸ Вл. Гиппиус. Александр Добролюбов. — Там же, с. 282.

⁴⁹ В. Брюсов. О русском стихосложении. — В кн.: А. Добролюбов. Собрание стихов, с. 14.

невный стих. Граница между поэзией и ритмической прозой в его ранних стихах весьма зыбкая. Ряд стихотворений (что также было отмечено Брюсовым⁵⁰) явно стилизован под народное творчество, напоминая молитвы. «В одинокой горнице || Я склоняюсь в молении || Пред великим Господом» — такое начало, весьма необычное для поэта-декадента, имело стихотворение «Молебное».⁵¹ Столь же далеко от «индивидуалистической» поэзии и его «молитвенное» обращение «К нищим» («Молитесь нищая братия, || Молитесь боярам великим, || Плачьте предо мной, || Плачьте и молитесь»⁵²).

Позднее, попав на Север, где существовала живая эпическая традиция, Добролюбов занялся сбором русского фольклора. Он записывал, например, былины известного олонецкого сказителя Федора Конашкова, в избе которого (в деревне Шала Пудожского уезда) он некоторое время жил⁵³. «Живя там, — рассказывает Брюсов о пребывании Добролюбова в Олонии, — он пользовался случаем и собирал народные песни, сказки, заговоры, причитания. Он знал их наизусть много-много, совсем неизвестных, никем не записанных. Кое-что у него было и записано»⁵⁴. Собрание Добролюбова было на самом деле весьма значительным; предполагая в 1900 г. издать трехтомник его сочинений, редакторы собирались отвести весь третий том под «записи народных произведений»⁵⁵. Таким образом, путь Добролюбова от индивидуализма к «народничеству», от «западничества» к «России» вел его также от «литературности» к фольклору.

Бунт Добролюбова, как следует из всего вышесказанного, был обращен, в первую очередь, против «образованного общества» и его культуры. Будучи, по существу, религиозным, бунт этот имел, однако, и социальное звучание. В само понятие «образованного общества» Добролюбов, без сомнения, вкладывал классовый смысл. «Образованный слой» для Добролюбова одновременно и класс имущий. Собственность же Добролюбов отвергал безоговорочно: «Богатство земное — это видимый идол», — сказано в «Книге Невидимой»⁵⁶. Притчи и проповеди Добролюбова, сложенные на евангельский лад, прославляют простую и нищую жизнь на лоне природы и содержат гневные выпады против Го-

⁵⁰ В. Брюсов. О русском стихосложении. — В кн.: А. Добролюбов. Собрание стихов, с. 14.

⁵¹ А. Добролюбов. *Natura naturans. Natura naturata*, с. 75.

⁵² Там же, с. 27.

⁵³ См. недатированное письмо Добролюбова к В. В. Гиппиусу (конец мая 1898 г.) — РО ИРЛИ, ф. 77, оп. 1, ед. хр. 12.

⁵⁴ В. Брюсов. Дневники, с. 42.

⁵⁵ См. недатированное письмо Г. М. Добролюбова к Брюсову. — РО ГБЛ, ф. 386, к. 85, ед. хр. 19.

⁵⁶ А. Добролюбов. Из Книги Невидимой, с. 83.

ода. Город для Добролюбова — символ и средоточье современной цивилизации. «В этом великом современном Вавилоне знан и роскоши, среди этой всемирной пустыни, среди нежных и жестоких рабовладельцев, я один защитник ваш, мои братья рабы», — вещает Добролюбов⁵⁷. Однако свой поход против современного Вавилона» Добролюбов, как и другие русские народники, ведет с позиций отсталого патриархального крестьянства. Не случайно, противопоставляя богатство нищете, Добролюбов отстаивает не праздность, а Труд. «Труд есть победа и жизнь», — говорится в «Книге Невидимой»⁵⁸. Однако Добролюбов имеет в виду не любой труд, а лишь ручной, физический, так сказать, «естественный». Именно таким трудом занимался и сам Добролюбов. При этом, как подчеркивал Пругавин, Добролюбов работал «только у крестьян и притом наиболее бедных, нуждающихся, разоренных»⁵⁹. Труд «машинный», как и всю современную ему фабрично-заводскую цивилизацию, Добролюбов отрицал полностью. Не принимал он и основные государственные институты (армию, суд, православную церковь),⁶⁰ а также любые виды деятельности, связанные с умственным трудом.

Сочетание бунтарства и религиозности — определяющая черта Добролюбова. Грядущее обновление социальной жизни Добролюбов, как и многие до него и наряду с ним, был склонен отождествлять с наступлением царства божьего: «Для меня всегда революция главным образом духовный переворот», — признавался он⁶¹. Здесь учение Добролюбова сближается с идеологией русского сектантства, где религиозность была зачастую лишь формой выражения социального протеста⁶². Отношения Добролюбова с сектантством — процесс, бесспорно, взаимный. Попав в 1898 г. на Север, Добролюбов не мог не столкнуться там со старообрядцами и сектантами, дух которых был ему, конечно, давно знаком и родствен. Заметим, что и сама идея «ухода», бегства «из общества» была глубоко вкорененной в народное сознание и нашла свое реальное воплощение именно в сектантстве: в группах «бегунов» и «скрытников», распространенных сильнее всего на Севере (в Архангельской и Олонецкой губерниях). С другой стороны, религиозное учение Добролюбова, не чуждое и социального пафоса, ясное и по-своему последовательное, не могло остаться

⁵⁷ А. Добролюбов. Из Книги Невидимой, с. 84.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ А. Пругавин. Новая секта (из области религиозных исканий), с. 2.

⁶⁰ «И тюрьму и твой храм наравне отвергаю», — пишет Добролюбов о Городе в «Книге Невидимой» (с. 65; из стихотворения «Я вернусь к вам, поля и дороги родные...»).

⁶¹ Недатированное письмо к Н. Я. Брюсовой (судя по содержанию, — конец 1936 г.). — РО ГБЛ, ф. 386, к. 148-б, л. 40.

⁶² См. А. И. Клибанов. История религиозного сектантства в России. М., 1965, с. 70 и др.

без отклика, особенно среди той части русского крестьянства, которая уже была захвачена сектантскими настроениями (как например, крестьянство Самарской губернии). Если вспомнить тому же о проповедническом таланте Добролюбова, то станет понятным, почему он столь скоро обращал других в свою веру: обрстал последователями и даже мог переманить на свою сторону приверженцев других сект: духоборов, молокан, толстовцев.

Протест и смирение, действие и созерцание — из этих противоположностей слагается целостный духовный облик Добролюбова. Проповедь самоуглубления и молчания сочетается у него с призывами к неповиновению властям: «Бросив книги, он поля убежал, где подстрекал, бунтовал», — вспоминал о Добролюбова А. Белый⁶³. Примечательно, что Добролюбов проповедовал свои убеждения не только среди крестьян Поволжья, но и оставленном им «образованном» обществе, прежде всего, — стане своих недавних единомышленников. Об этом свидетельствуют и уже упоминавшееся «Письмо в редакцию «Весов»», неоднократные обращения Добролюбова к русским и западным зачинателям «нового искусства». Им всем Добролюбов советовал отказаться от литературы и «уйти» из общества. В одном из писем к П. П. Перцову Брюсов рассказывает, что поселившийся в его доме Добролюбов (дело происходит в феврале 1905 г., пишет Мережковским, Минскому, Льву Толстому, о. Гапону Витте, Святополку-Мирскому и даже... Уайльду, вовсе не смущаясь тем обстоятельством, что Уайльда давно уже нет в живых⁶⁴. Сохранилось одно из обращений такого рода — недатированное письмо Добролюбова к Андрею Белому (судя по содержанию, начало 1905 г.). Документ этот весьма любопытен — содержит ряд характерных для Добролюбова суждений: ниже приводится его полный текст.

«От Александра Добролюбова

Брат Борис, немного ты знаешь меня.

Я прежде принадлежал к вашей символической школе в искусстве. Бог мой дозволил мне опять открыть некоторые ваши книги.

Некоторые слова ваши мне радостны, это везде, где есть чувство тайны и бога (и вы часто возвращаетесь к ним), но о поступках, об азбуке веры, о книге совести почти у всех вас тако ухищренное и извращенное разуменье. Зачем эти части истины разделены, так раздроблены между всеми? Зачем Толстой так хорошо иногда поминает о поступках (хотя тоже не о всех) — так слабо о вере? А вы, иногда чувствуя, что есть сверхъестественная сила божья, зачем так покоряетесь наследству извращен

⁶³ А. Белый. Начало века. М., 1933, с. 363.

⁶⁴ П. П. Перцов. Литературные воспоминания, с. 239.

того современным образованием человека, зачем изменяете основной первый поступок? Его начало так ясно в книге совести всех народов как $2 \times 2 = 4$.

Зачем вместо «а» стараться читать древнее неудобное «азь»?

Я прочел несколько твоих вещей на днях. Я видел твой сборник «Золото в лазури», стихов я даже не стал читать, потому что люди редко бывают искренни в стихах. Они изменяют слово ради наружной музыки. Брат, красота приходит только тогда, когда не заботаешься о красоте, музыка приходит только тогда, когда не ищешь ее, радость приходит только тогда, когда ты мужественен и без нее. Это вечный закон!

В этом сборнике я нашел чистую страницу только одну «Вот придет воскресным днем». И не потому, что она говорит о боге. Хотя все, что говорят о боге, даже слабое озаряет, ибо Он — Бог живой и Красота.

Из другого не стихотворного сборника твоего прочел я двести страниц и читать не мог, слишком изображено. Прочел твою статью о Канте⁶⁵, где ты объясняешь, что символическая школа это первый шаг к вере среди образованных. Этой статьей я обрадован, хотя есть некоторые спутанные, слишком ухищренные объяснения.

Но лучше всего некоторые слова из «Окна в будущее»⁶⁶ — Круговорот, Мистерии, Оленина, Концерт. Хотя тоже много старого наследства, образованных слов.

Брат, теперь не время ухищряться в словах и мыслях, не время заниматься искусством, теперь время пророчествовать о скором наступлении новой земли и о вере и ни о чем более. Ибо во храме веры будет все, весь мир!

Ты продолжаешь Коневского, будь ему достойным наследником. Заблужденья его забудь, а лучшее от него избери.

Приближаются великие времена — только будем ли мы достойными работниками для этих великих времен?

Приветствую тебя лобзаньем
твой друг А. Добролюбов

Учение всех братьев и древнего брата нашего Иисуса Христа со всеми вами.

Пр<иписка>. Напиши, пожалуйста, одному человеку — Метерлинку, что теперь не время для искусства. Напиши и от меня.

⁶⁵ Имеется в виду статья А. Белого «Критицизм и символизм. По поводу столетия со дня смерти Канта», опубликованная в журнале «Весы» (1904, № 2).

⁶⁶ См.: А. Белый. Окно в будущее. (Оленина д'Альгейм). — «Весы», 1904, № 12.

Если можешь, разыщи Льва Гиппиуса⁶⁷, в прежней жизни после Эрлиха это был самый близкий мне. Он может быть вам полезным. Когда я прочел одну твою мистерию, я думал, что это слова Льва Гиппиуса».⁶⁸

Призывы Добролюбова встречали у многих из его прежних единомышленников, русских символистов, если не отклик, то, во всяком случае, сочувственное понимание. Как известно, на грани веков индивидуализм и «западничество», характерные для «старших» русских символистов, теряют свою изначальную остроту «Младшие» представители «нового искусства» (Блок, Белый Вяч. Иванов и др.), выступившие в литературе накануне первой русской революции, остро отзываются на общественное брожение в стране и пытаются — каждый по-своему — преодолеть индивидуализм на общих для них путях сближения с «народной душой» («братство», «соборность» и т. д.). «Неонародничество» — отличительная черта русского символизма 900-х гг.; оно вдохнуло в него новые силы и придало ему ту самобытность, которой ему недоставало в 90-е гг. XIX в. Вслед за теми, кого они считали своими предшественниками, прежде всего за Достоевским и Вл. Соловьевым, «младшие» символисты отождествляют «народ» и «крестьянство» и влекутся к его наиболее активным, динамическим группам, в том числе — к сектантству. «Я, — вспоминает Андрей Белый, — начитавшись Достоевского, искал героев его, Алеш, Зосим, Мышкиных, Иванов Карамазовых, в жизни... <...> влекли и самочинные сектанты: не хлысты, штундисты, евангелисты, а начинатели своих собственных сект»⁶⁹.

Интерес к народной стихии, к сектантству отличает в те годы не только русский символизм, но и шире — известную часть русской интеллигенции, включая ее социал-демократические круги (Горький, Бонч-Бруевич и др.). «Одна <...> девица, — рассказывает А. Белый в романе «Серебряный голубь», — пожимала плечиками, когда речь шла о Руси; после же пешком удрала на богомолье в Саров; похохатывал социал-демократ над суевьем народа; а чем кончил? Взял, да и бежал из партий, появился среди северо-восточных хлыстов. Один декадент черной бумагой свою оклеивал комнату, все чудил да чудил; после же взял да сгинул на много лет; он объявился потом полевым странником»⁷⁰. «Декадент», о котором пишет Белый, — никто иной, конечно, как Александр Добролюбов. Его судьба вызывает к

⁶⁷ Гиппиус Лев Васильевич (1880—1920) — один из четырех братьев Гиппиус.

⁶⁸ РО ГБЛ, ф. 25, к. 15, ед. хр. 18. Своеобразная орфография и пунктуация Добролюбова приспособлены к нормам современного правописания.

⁶⁹ А. Белый. Начало века, с. 138.

⁷⁰ А. Белый. Серебряный голубь. М., 1910, с. 228—229.

себе повышенный интерес именно теперь, в первое десятилетие XX в. (точнее же — после 1905 г.). Символисты, в том числе и «старшие», не одобрявшие в свое время (за исключением Брюсова) ни поэзии Добролюбова, ни его декадентских выходов⁷¹, меняют теперь свое отношение к нему. «Для нас они, — пишет Минский о религиозных и народнических настроениях А. Добролюбова, — новы и необычны тем, что пережиты одним из нас, нашим современником, читавшим те же книги, которые мы читаем, передумавшим те же мысли, как и мы»⁷². Добролюбов становится теперь как бы союзником некоторых русских символистов, проделавших тот же духовный путь: от индивидуализма к неонародничеству, к религии. При этом собственные неоромантизму «жизнетворческие» устремления побуждают отдельных русских символистов претворять свои слова в реальность, остро ставят перед ними проблему «ухода». Один из них — Леонид Семенов — вслед за Добролюбовым порывает с «культурой» и «уходит в народ». «Тема «ухода» меня, как Семенова, мучила, — признается Белый, — неудивительно: мы говорили о том, что, быть может, уйдем, но куда? В лес дремучий?»⁷³ («мы» — т. е. Белый и Блок, беседы с которым воспроизведены в этом месте мемуаров Белого). Тема «ухода», бегства из цивилизации, города — основная в книге Белого «Пепел» (1909)⁷⁴. Та же мысль овладевала в 1907—1909 гг. и Блоком⁷⁵. Вяч. Иванов — проповед-

⁷¹ См., например, статью-рецензию З. Гиппиус «Критика любви. Декаденты-поэты», опубликованную в журнале «Мир искусства» (1901, № 1, с. 28—34. Перепечатано в ее книге: Литературный дневник, СПб., 1908, с. 54—62). Характерно, что в этой статье З. Гиппиус, наряду с резкой критикой Добролюбова-декадента и поэта (статья была вызвана появлением второго сборника стихов Добролюбова), звучат уже и нотки сочувствия религиозным исканиям Добролюбова («... посмотрим, — писала З. Гиппиус, — не наша ли в нем мука, не то же ли самое недоумение, которое живет теперь в каждом из нас, и при нашем одиночестве — для каждого темно и губительно? Может быть, это просто покинутый ребенок, которого не слышат?»). Эта двойственность была подмечена анонимным автором заметки, в которой излагалось содержание статьи З. Гиппиус («Новое время», 1901, 9/22 февраля, № 8964, с. 3).

⁷² Н. Мин. <Минский>. Эскизы. Обращенный эстет. — «Рассвет», 1905, 4/17 июня № 86, с. 4. Начало данной статьи Минского, представляющей собой, по сути дела, развернутую рецензию на «Книгу Невидимую», см. в той же газете от 31 мая /13 июня/ (№ 82).

⁷³ А. Белый. Начало века, с. 302.

⁷⁴ «Не туда ли идет и А. Белый?» — спрашивал автор неподписанной заметки под заглавием «Книги и писатели», напечатанной в газете «Новая Русь» (1909, 23 марта /5 апреля/, № 80, с. 3). В заметке говорилось о только что появившейся статье А. Белого, посвященной Гоголю, и рядом — об А. Добролюбова (цитировалось письмо о нем, которое Д. С. Мережковский получил «от одного молоканина с Урала»).

⁷⁵ А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 131 (запись, сделанная в ночь с 16 на 17 февраля 1909 г.). Подробнее см. в статье К. М. Азадовского «Блок и А. М. Добролюбов» (Тезисы I (III) Всесоюзной конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 96—102).

ник «соборности» — был, конечно, чужд подобных порывов, хотя именно в его статьяx 900-х гг. «кризис индивидуализма» получил глубокое теоретическое обоснование. Да и все духовное развитие Вяч. Иванова (от «дионисийства» к католичеству) лишний раз подтверждает обозначенную нами тенденцию. «Уходом» (хотя и не «в народ») завершился также жизненный путь двух «младших» символистов — С. Соловьева и Эллиса⁷⁶.

Желание повторить путь Добролюбова овладевало подчас даже Брюсовым, который оставался его почитателем и в 900-е гг. (хотя во многом и изменил свое отношение к нему). В одном из писем к Добролюбову (видимо, неотправленном) Брюсов писал 18 марта 1900 г.: «Хотел бы писать к Вам и назвать Вас братом или учителем, но слишком близок ко мне тот мир, о котором просите Вы не сообщать Вам. Властные надо мной все его соблазнения и соблазны от самых высоких, словно достойных, до самых низших. Но храню я уверенность, что как только придет мне, отвергну я их без единого раздумья, как ветошь, и, возложив руку на рало, не оглянусь»⁷⁷. О внутренних сомнениях Брюсова говорит и его письмо к Белому, написанное летом 1904 г. В нем, ссылаясь на Добролюбова, Брюсов пишет: «Нам было два пути: к распятию и под маленькие хлысты; мы предпочли второй <«маленькие хлысты» — т. е. мелочи повседневной жизни — К. А.>. И ведь каждый еще миг есть возможность изменить выбор. Но мы

⁷⁶ Эллис — фигура, родственная А. Добролюбову в том плане, что все его устремления также носили максималистский и жизнотворческий характер. В любом из своих начинаний Эллис, как и Добролюбов, «шел до конца». В 1912 г. Эллис пережил сильное увлечение «тайноведением» Р. Штейнера, которое отчасти перекликалось с добролюбовским мистицизмом. В одном из своих писем к И. Г. Книжнику Н. Г. Сутковой (бывший социал-демократ, впоследствии толстовец, колебавшийся в 1911 г. между Штейнером и Добролюбовым) рассказывает об Эллисе: «Он <т. е. Эллис. — К. А.> не так давно бросил все (готовился к профессуре, жил литературой, поэт), ездит к Штейнеру, кое-как перебивается. Весь ушел в теософию. Пишет, перед ним открываются такие вещи, что он не может и не имеет права говорить о них. Он думает, что истинно ищущий Высшего может идти только одним путем — или Добролюбова или Штейнера — промежуточным может идти только посредственность» (письмо от 16 марта 1912 г. — РО ГПБ, ф. 352, ед. хр. 175). Однако примером Добролюбова Эллис вдохновлялся еще задолго до своего «ухода» в теософию. «Наши отношения, — писал он Блоку в 1906 г. (письмо не датировано), — продолжения и развитие некоего узла, завязанного много раньше... быть может, А. Добролюбовым, быть может, Достоевским!...» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 40).

⁷⁷ Черновик письма. РО ГБЛ, ф. 386, к. 71, ед. хр. 7. Подобные же настроения овладевали порой и И. М. Брюсовой. «Брат Александр, только про одно могу я тебе сказать, это то, что я хочу уйти», — пишет она Добролюбову в недатированном письме, видимо, в 900-е гг. (РО ГБЛ, ф. 386, к. 145, ед. хр. 62, л. 3). Что касается Н. Я. Брюсовой, сестры поэта, то она, как уже указывалось, одно время находилась под сильным влиянием Добролюбова. Покинув Москву, Н. Я. Брюсова в течение ряда лет жила на Севере (с перерывами — до 1912 г.).

не изменяем»⁷⁸. Думается, однако, что Брюсов был внутренне не расположен к тому, чтобы «изменить выбор»: как известно, он и в начале столетия пытался утвердить в русской литературе принцип «индивидуализма», оставался приверженцем французских символистов и скептически относился к религиозно-народническим исканиям своих товарищей. Ясно, что и в 900-е гг. он продолжал воспринимать Добролюбова как ... индивидуалиста; его «уход» казался ему подвижничеством, актом сверхчеловеческой воли. Добролюбов как бы воплощал для него тот тип героя-нищанца, к которому он одно время стремился в своей поэзии и которому пытался подражать в жизни. Белый в своих воспоминаниях замечает, что Брюсов «рвался к подвигу», который ассоциировался у него «с почитанием деяния раннего соратника Добролюбова, порвавшего с литературой»⁷⁹. Впрочем, и некоторые другие знавшие Добролюбова люди считали, что его «уход» был вызван главным образом его стремлением к самоутверждению — жадной славой и непомерным тщеславием (но, в отличие от Брюсова, говорили об этом с осуждением). «По силе фанатической самовлюбленности и полнейшего самососредоточения на своей только личности это был совершенно исключительный человек», — утверждал, например, П. П. Перцов⁸⁰.

Большинство же современников, далеких от проблематики символизма, видело в судьбе Добролюбова прежде всего «жизнестроительный» смысл. Последовательный и целостный человек, сумевший преодолеть разрыв между словом и делом, достичь единства замысла и исполнения, — таков был образ Добролюбова, постепенно утвердившийся в русском обществе. «По моему, — писал А. Пругавин, — прежде всего подкупает необыкновенная цельность, необыкновенная последовательность этого человека. У него слово не расходится с делом, его учение, его религиозные взгляды сливаются с его жизнью в одно стройное гармоническое целое. Никакой раздвоенности, никакого разлада между идеалом и жизнью»⁸¹. Именно таким воспринимали Добролюбова его последователи, число которых в период «между революциями» (т. е. между 1905 и 1917 гг.) несколько возра-

⁷⁸ «Лит. наследство». Т. 85. М., 1976, с. 379.

⁷⁹ А. Белый. Начало века, с. 150.

⁸⁰ П. П. Перцов. Литературные воспоминания, с. 236.

Среди современников Добролюбова было, кроме того, немало и таких, которые воспринимали его «исключительность» как ненормальность, считали его «большим» и «умалишенным». Например, Н. Н. Баженов, автор книги «Психиатрические беседы на литературные и общественные темы» (М., 1903), рассмотрев одно из стихотворений Добролюбова, приходил к выводу, что поэт «представляет собой психический тип, совершенно не укладывающийся в психологические рамки и подлежащий ведению только психопатологии» (с. 66—67).

⁸¹ А. Пругавин. Новая секта (из области религиозных исканий), с. 2.

стает⁸², а также те, кто, не разделяя полностью его взглядов, сочувствовали его пути. К последним принадлежал среди прочих и Л. Н. Толстой, искренне и глубоко откликнувшийся на судьбу Добролюбова (как и Л. Семенова), во многом созвучную его собственным исканиям. Противоречия русской жизни, породившие явление «ухода», сказались в мировоззрении Толстого с особой силой. Тяжело страдавший от несоответствия между своими убеждениями и образом жизни, Толстой в 900-е гг. ставил себе в пример именно Добролюбова, который, со своей стороны, не раз «обличал» писателя за его «непоследовательность»⁸³. В одном из писем 1909 г. Толстой сопоставляет себя с Добролюбовым и Семеновым. «Как ни тяжело, — пишет Толстой, — чувствовать свое ничтожество в сравнении с такими и, слава богу, многими и многими такими же людьми, радость сознания того, что есть такие люди, превышает тяжесть стыда за свою дурную жизнь»⁸⁴. Многократно порывавшийся «уйти», осудивший еще в 80-е гг. свое художественное творчество и решившийся на окончательный разрыв со своей средой лишь за десять дней до смерти, Л. Толстой — наиболее яркий и наиболее трагический пример «ухода» в русской культуре.

Первая мировая война, а также события последующих лет — Октябрьская революция и гражданская война — решающим образом изменили жизнь «заволжского апостола». Секта «молчальников» распалась, связь Добролюбова с его единомышленниками прервалась силою вещей. Правда, и теперь (и, естествен-

⁸² Точные данные о численности секты «добролюбовцев» отсутствуют. В «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого приведены слова Л. Толстого о том, что добролюбовцев «около ста человек» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 77. М., 1956, с. 133). Цифра, названная Толстым, возможно, несколько преуменьшена. Известно, во всяком случае, что идеи Добролюбова имели достаточно широкое распространение среди крестьян Самарской и Оренбургской губерний. Среди городских жителей приверженцев и последователей Добролюбова было относительно немного (имена некоторых из них сохранились).

⁸³ «Главнейшие ошибки в мирозерцании Толстого: не наступление на познанный им путь и продолжение жизни в нерабочем обществе, потому что чистое созерцание мира приобретает только чистотой исполнения. Отсюда и остальные ошибки его, может быть еще более главные — мысль о достижении чистоты одними силами человека, отвержение помощи Того, кто более разума, кто несравненен с совестью или внутренним человеком, кто чище всех самых духовнейших сущностей; затем полное смешение или неразличение бессмертной части в человеке и боге, вообще более движение разумом, а не чувством» (Из письма Добролюбова к Я. И. Эрлиху. — РО ГПБ, ф. 352, ед. хр. 25/163, л. 12). О Л. Толстом говорится также в «Книге Невидимой» (с. 179—181). См., кроме того: Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 54, с. 535.

⁸⁴ Письмо к Ю. О. Якубовскому, написанное в начале ноября 1909 г. (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 80, М. 1955, с. 176).

но, до конца своих дней) Добролюбов ведет скитальческий образ жизни, но уже не как «пророк», а как одиночка, нищий. Важно отметить, что уже в начале 20-х гг. Добролюбовым овладевают сомнения (поначалу смутные) в истинности сектантства. Об этих разочарованиях Добролюбова, о его неудовлетворенности «братством» позволяет судить сохранившийся автобиографический отрывок, в котором, кроме того, содержится ряд сведений о жизни его в 20-е гг.

«С 1921 по 27-й — 2 года Омский поселок Славгород, 2 года Самарский округ, Бухара, Дюшанбе — 3 года <...> От ясно наступившего в Поволжье голода пришлось бежать в начале 20-го; омский уезд, где я жил среди чужих, был для меня в тысячу раз легче Славгорода, где я встретился с фальшивым братством (слова о высшем, в деле — бездеятельность, дружба с богачами, покупка и перепродажа на базарах), не знаю, как я вырвался из их елейных рук <...> после Сибири — боязнь посещения братства, предчувствие его застойности или трупности, слишком близко было мне все это, чтобы подвергнуть себя таким терзаниям духа...» и т. д.⁸⁵

Содержание жизни Добролюбова в 20-е гг. несколько меняется; он начинает систематически работать, овладевает двумя профессиями: печника и маляра. Добролюбов по-прежнему признает только ручной труд, но относится к нему теперь как к источнику существования. «До германской войны почти включительно, <...> — пишет он в своем автобиографическом отрывке, — я не изучал никакого мастерства, у меня все время было одно стремление — к самым тяжелым работам, заработок был для меня тогда побочное, сейчас он выдвинулся...»⁸⁶.

В 1930 г. мы застаем Добролюбова в Баку, в последующие годы — в центральном Азербайджане. Евлах, Тертер, Мардакерт, Кубатлы — в этих местах он задерживается на продолжительное время. «Я на границе с Персией, работаю по малярному делу, более по колхозам, производжу побелку и окраску комнат (в мавританском стиле),» — сообщает он Н. Я. Брюсовой в конце 1936 г.⁸⁷

В середине 30-х гг. Добролюбов возвращается к литературе. «20 лет не писал стихов, в прошлом месяце записал 5, 6 стихотворений», — рассказывает он Н. Я. Брюсовой 28 января 1936 г.⁸⁸ В своих сочинениях этих лет Добролюбов пытается откликнуться на актуальные события, связать свое творчество с теми изменениями в жизни народа, которые совершались на его глазах. В письме к Н. Я. Брюсовой он так формулирует основную

⁸⁵ «Отрывок из дневника» находится среди писем А. М. Добролюбова и Н. Я. Брюсовой (РО ГБЛ, ф. 386, к. 148 б., л. 15).

⁸⁶ РО ГБЛ, ф. 386, к. 148 б., л. 15.

⁸⁷ Там же, л. 35—36.

⁸⁸ Там же, л. 23.

мысль одного из своих произведений, озаглавленного «Пир в университетском городке Мадриде»: «Восторг всего народа против фашизма и объединенье всех в фронте народа...»⁸⁹. Главная идея составленного им сборника «Рабочие мысли» состоит, по словам Добролюбова, в том, что «рабочее общество вдохнет новые мысли и в науку, и в искусство, и во все движенья жизни»⁹⁰. Стихотворение «Рабочая мысль — в ней всегда вдохновенье» представляет собой, по авторскому определению, «гимн рабочей мысли, которая начала стройку у нас и завершит ее во всем мире»⁹¹. Однако несмотря на устремленность к современности, творчество Добролюбова 30-х гг. производит жалкое впечатление. Становится ясно, что за долгие годы скитаний бывший символист утратил даже элементарные навыки литературной работы. Тем не менее, сам Добролюбов был высокого мнения о себе как писателе. Он просил Н. Я. Брюсова «продвинуть» одно из его произведений в «Правду» и даже намеревался послать его Р. Роллану во Францию: «Этот скорей продвинул бы его, у наших слишком много косности», — рассуждает он.⁹²

В мае 1937 г. Добролюбов покидает Закавказье и отправляется в Ленинград, к своей сестре Ирине Михайловне Святловской. По дороге он заезжает в Москву, где проводит несколько недель и, между прочим, навещает Брюсовых⁹³. В Ленинграде, поселившись у И. М. Святловской, Добролюбов пробыл до конца 1938 г. Давно уже изживший в себе те настроения, которые 40 лет назад послужили причиной его «ухода», Добролюбов стремится направить свою жизнь по новому руслу. В письме к В. Д. Бонч-Бруевичу от 19 октября 1938 г. он сообщает, что хотел бы «иногда жить и в Ленинграде» и, сверх того, «отчасти заняты писательством возобновить». В связи с этим Добролюбов просил В. Д. Бонч-Бруевича помочь ему «обменять закавказский паспорт на ленинградский»⁹⁴. Однако прописаться в Ленинграде Добролюбову не удалось. Он снова уезжает в Азербайджан и весь 1939 г. проводит в Баку. Здесь его следы теряются. Отдельные подробности, касающиеся самых последних лет жизни Добролюбова, содержатся в его письмах к И. М. Святловской и к ее сыну, М. Е. Святловскому (1918—1941)⁹⁵.

⁸⁹ РО ГБЛ, ф. 386, к. 148 б., л. 46.

⁹⁰ Там же, л. 45.

⁹¹ Там же, л. 48.

⁹² Там же, л. 20.

⁹³ Как рассказывала И. М. Брюсова, Добролюбов с интересом разглядывал стоявшие в ее доме на полках книги французских символистов, высказывал желание «перевести кое-что». Из беседы с Добролюбовым И. М. Брюсова поняла, что он живет неподалеку от Баку, занимается печным делом и женат на простой женщине (сообщено Д. Е. Максимовым, слышавшим этот рассказ от И. М. Брюсовой незадолго до войны).

⁹⁴ РО ГБЛ, ф. 369, г. 265, ед. хр. 11, л. 1—2.

⁹⁵ Личный архив Г. Е. Святловского (Ленинград). Последнее сохранившееся письмо — открытка с почт. штемпелем «2. 12. 43.» из г. Уджары Аз. ССР.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И Н. Ф. ФЕДОРОВ

С. С. Гречишкин, А. В. Лавров

Русский мыслитель Николай Федорович Федоров (1828—1903) явился, как известно, создателем уникальной в своем роде «философии общего дела». Его универсальное утопическое учение ставило целью преодоление социального и духовного неравенства, враждебного разобщения («небратства») отдельных людей и целых наций, создание единого гармонического всемирного союза, призванного осуществить «сознательную и могущественную регуляцию» сил земной природы и космоса, а в итоге и в идеале — «победу над смертью», всеобщее спасение и воскрешение всех умерших поколений. При жизни Федорова как мыслителя знали в сравнительно узком кругу, хотя общаться с ним приходилось многим: в течение нескольких десятилетий он служил заведующим каталожным отделением библиотеки Румянцева музея в Москве. Однако еще при жизни Федорова его идеями интересовались Достоевский, Л. Толстой и Вл. Соловьев, оценивавшие отдельные стороны федоровского учения чрезвычайно высоко. Так, Достоевский отмечал, что «совершенно согласен с этими мыслями».¹ Толстой, познакомившийся с Федоровым и его планами «общего дела» всего человечества, признавался Фету: «Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком».² Эти отзывы стали известны вскоре после кончины философа и оказали большое стимулирующее воздействие на восприятие его идей современниками. Из них, безусловно, всех значительнее были для А. Белого слова Соловьева из его письма к Федорову: «Ваш «проект» есть первое движение вперед челове-

¹ См.: А. К. Горностаев. Рай на Земле. К идеологии творчества Ф. М. Достоевского. Достоевский и Н. Ф. Федоров. <Харбин>, 1929.

² А. К. Горностаев. Перед лицом смерти. Л. Н. Толстой и Н. Ф. Федоров. <Харбин>, 1928, с. 4. Вопрос об отношении Толстого к философии Федорова подробно рассматривается также в кн.: Н. П. Петерсон. Н. Ф. Федоров и его книга «Философия общего дела» в противоположность учению Л. Н. Толстого «о непротивлении» и другим идеям нашего времени. Верный, 1912.

ческого духа по пути Христову. Я с своей стороны могу только признать Вас своим учителем и отцом духовным»³.

Первый вклад в распространение учения Федорова сделал символистский журнал «Весь», ближайшим сотрудником которого был А. Белый. В февральском номере журнала за 1904 г. были помещены статья за подписью Н. Ф. Федорова «Астрономия и архитектура» и единственный прижизненный карандашный портрет философа, выполненный Л. О. Пастернаком.⁴ Статья эта, по-видимому, представляла собой не подлинный федоровский текст, а схематичное переложение ряда его идей из работ о «регуляции природы». В ней в конспективной форме даны основные постулаты федоровского учения о будущем покорении вселенной человеком.

В 1900-е гг. имя Федорова в среде московской интеллигенции стало достаточно популярным. Посетители библиотеки Румянцевского музея, лично не знавшие Федорова, свидетельствуют, что легендарная память о нем сохранялась долгие годы⁵. Эта легенда наверняка была хорошо известна и А. Белому, который был, кроме того, знаком с приверженцем Федорова музееведом Н. Н. Черногубовым (в мемуарах Белый называет его «федоровцем»)⁶. Поэт символистского круга В. В. Бородаевский, тяготевший, подобно Белому, к антропософии и сблизившийся с ним на этой почве в 1910-е гг., также был восторженным почитателем Федорова. Бородаевский возвестил об этом стихами «Памяти Н. Ф. Федорова»:

³ Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. II. СПб., 1909, с. 345. См. также: А. Горностаев. Тяга земная. — В сб.: Вселенское дело. Вып. 1. Одесса, 1914, с. 140—207. Пытаюсь объяснить «несомненное влияние» Федорова на Соловьева, Э. Л. Радлов отмечал: «Федоров мечтал о том, чтобы осуществить в действительности бессмертие, и эта мысль совпала с представлением Вл. Соловьева о том, что весь исторический процесс есть не что иное, как победа любви над смертью» (Э. Л. Радлов. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. СПб., 1913, с. 80).

⁴ «Весь», 1904, № 2, с. 20—24. Друг и последователь Федорова В. А. Кожеников сообщал в письме к А. Остромирову, что сам философ незадолго до смерти предназначал одну из своих статей для публикации в религиозно-философском символистском журнале «Новый Путь»: «Там обещали напечатать, но с урезками, с выборками «подходящего» и будто бы «сходного» с учением некоторых других сотрудников. Против урезывания или уродования статьи он (Н. Ф.) гневно восставал» (А. Остромиров. Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 2. <Харбин>, 1928, с. 16—17).

⁵ См., например: Margarita Woloschin. Die grüne Schlange. Stuttgart, <1968>, S. 66—67; Мариэтта Шагинян. Слово великой признательности. — «Литературная газета», 1975, 5 февраля, № 6; И. Романовский. Книга и жизнь. Очерки о Государственной библиотеке СССР имени Ленина. М., 1950, с. 63—67.

⁶ Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, с. 219; Андрей Белый. Начало века. М.-Л., 1933, с. 168.

С каким безумием почтил ты человека,
Как жутко высоко ты длань его занес,
Ты, вещей и святой старик-библиотекарь,
Кротчайший из людей и повелитель гроз!

В убогой комнате, зарями золотыми,
Когда Москва спала, а Кремль был нежно ал,
Листы дрожащие, непонятый алхимик,
Реченьем пурпура и крови покрывал.

Как зыбким ладаном, овеванный отцами,
Сын человеческий, сыновством ты болел;
И выкликал, трубя над горными мирами,
Аскет и праведник, — бессмертье грешных тел!⁷

Особое значение для А. Белого могло иметь то обстоятельство, что с Федоровым встречался и интересовался всерьез его идеями В. Я. Брюсов, ближайший литературный соратник Белого.

Брюсов познакомился с Федоровым 20 апреля 1900 г. у Ю. П. Бартенева, сына издателя журнала «Русский архив», секретарем редакции которого служил тогда поэт. Федоров, по признанию Брюсова, поразил его своей манерой полемизировать. Встреча ознаменовалась конфликтным столкновением между ними; на следующий день Ю. П. Бартенев писал Брюсову: «Мне весьма обидно, что Вы вчера у нас подвергнулись столь свирепому нападению несомненно замечательного, но невыдержанного старца. Не сетуйте на меня и снисходительно отнеситесь к 80-летнему мыслителю, от которого претерпевали и Соловьев и Толстой. Его необузданный язык и горячий нрав ничем не могут быть удержимы»⁸. Характеристику Федорова, данную в письме Бартенева, Брюсов использовал в своей дневниковой записи об этой встрече: «Видел Николая Федоровича (Федорова), великого учителя жизни, необузданного старца, от языка которого претерпевали и Соловьев (Вл.) и Толстой (Л. Н.) <...> Речь шла о Ницше и вообще Николай Федорович нападал на меня жестоко. Я остался очень им доволен и, уходя (я спешил), благодарил его»⁹.

К моменту встречи Брюсов уже в общих чертах имел представление об учении Федорова, что, если учесть принципиальное нежелание философа публиковать свои труды, лишний раз сви-

⁷ Валериан Бородаевский. Уединенный дол. Вторая книга стихов. М., «Мусагет», 1914, с. 10—11. Этими стихами поэта-символиста заканчивает свой очерк о Федорове А. Остромиров — верный последователь философа (А. Остромиров. Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 4. <Харбин>, 1933, с. 51).

⁸ ГБЛ, ф. 386, к. 76, ед. хр. 17. На письме помета Брюсова: «О Николае Федоровиче Федорове».

⁹ Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 85.

детельствует о его «устной» известности. В отличие от А. Белого Брюсову не были близки богословская, нравственная, социально-культурная грани «философии общего дела». Однако некоторые идеи Федорова увлекли его. Речь идет прежде всего о стержневой для творчества Федорова проблеме — «имманентном воскресении» всех и во все эпохи умерших. Вопрос о «бессмертии» или «пакибытии» (термин Брюсова) всегда интересовал поэта. Однако, если миропонимание Федорова было религиозно-христианским, основывалось на вере, то Брюсов стремился к постижению сверхъестественного, не выходя за пределы эмпирического знания, добытого прикладными науками. Неудивительно поэтому, что федоровскую идею воскрешения Брюсов понял как прежде всего механическое оживление умерших. К этому сводится его позиция в письме «О смерти, воскресении и воскрешении», опубликованном в сборнике памяти Федорова «Вселенское дело»: «Воскрешение есть возможная задача прикладной науки, которую она вправе себе поставить»¹⁰. Такая интерпретация вопроса, разумеется, ограничивает учение Федорова о том, что «воскрешение <...> есть полное торжество нравственного закона над физической необходимостью»¹¹.

Нравственно-богословская проблематика обернулась у поэта темой для научно-фантастических построений. В стихотворении «Как листья в осень...» (1924) Брюсов приветствовал борьбу естествознания со смертью, а в примечании к нему зафиксировал свое понимание федоровского «общего дела»: «Вопрос о возможности *научным путем* бороться со смертью составляет предмет изысканий философа Федорова»¹². В стихотворении выражена и другая мысль, воспринятая Брюсовым у Федорова, — об изменении совместными усилиями населения Земли орбиты планеты, о превращении ее в гигантский космический корабль («электроход»), способный совершить путешествие к иным мирам:

Мы жаждем гнуть орбитные кривые,
Земле дав новый оборот.

Наиболее законченное выражение эта мысль нашла в знаменитом брюсовском стихотворении «Хвала Человечку» (1906):

Верю, дерзкий! ты поставишь
По Земле ряды ветрил.
Ты своей рукой направишь
Бег планеты меж светил¹³.

¹⁰ Вселенское дело. Вып. 1, с. 49.

¹¹ «Философия общего дела». Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова, изданные под редакцией В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. Т. 1. Верный, 1906, с. 131.

¹² Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7 тт. Т. 3. М., 1974, с. 174, 584. Вопрос о Брюсове и Федорове касается М. В. Васильев в статье «Первый поэт научной космонавтики» (Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 22—25).

¹³ Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7 тт. Т. 1. М., 1973, с. 519.

Эти строки полностью проецируются на федоровский проект, изложенный в «весовской» статье «Астрономия и архитектура»¹⁴. В набросках статьи «Пределы фантазии» (1911—1912) Брюсов писал: «Рус<ский> философ Федоров серьезн<о> проектировал управление движени<ем> Земли <...> Когда-то я передал эту мечту философ<a> в стихах <...> «Гимн человеку»¹⁵. Брюсов одним из первых оценил предвидения Федорова в области грядущего освоения человеком космического пространства и сам отразил эту проблематику в ряде стихотворений, драмах «Пироент» и «Диктатор», незавершенном рассказе «Экспедиция на Марс». Такой подход к Федорову сближал Брюсова с Циолковским, который, как установлено, многим в своих научных изысканиях обязан знакомству с Федоровым и его идеями¹⁶.

Если Брюсова в мирозерцании Федорова привлекала конкретно-проективная, научно-технологическая сторона, если Федоров близок ему как рационалист и утопист, то для Андрея Белого гораздо большее значение имели иные тенденции «философии общего дела». Характерно, что «в сознании Федорова совмещаются совершенно несовместимые, непримиримые начала: позитивизм XIX в., вера в безграничную силу науки и знания, в чудеса техники, управляющей слепыми силами природы, и христианство, вера в Христа Воскресшего, в Св. Троицу, как образец родственной общности. В нем живут две души — рационалистическая и мистическая, научная и религиозная, техническая и теургическая, — живут смешанно»¹⁷. Таким представал Федоров в сознании своих младших современников, хотя утверждение о «несовместимости» прослеживаемых начал, пожалуй, слишком категорично: в «философии общего дела» христологические, исто-

¹⁴ Ср.: «...Солнечная сила, проведенная в землю, изменяет плотность земли, ослабляет узы ее тяготения, дает, следовательно, возможность влиять на самый ход земли и делает земную планету электроходом; и вот существо, прежде только взиравшее на небо, становится пловцом в небесных пространствах, и человеческий род в совокупности делается кормчим, экипажем, прислугою земного корабля» («Весы», 1904, № 2, с. 21).

¹⁵ ГБЛ, ф. 386, к. 53, ед. хр. 5, л. 9. Ср. предисловие Вл. Б. Муравьева к незавершенным рассказам Брюсова (Лит. наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 70—71).

¹⁶ См., например: Л. В. Голованов. К вопросу об идейных влияниях на К. Э. Циолковского. — В кн.: Труды третьих чтений, посвященных разработке научного наследия и развитию идей К. Э. Циолковского. М., 1969, с. 9—12. О современном значении идей и деятельности Федорова говорится в новейшем очерке С. Г. Семеновой «Николай Федорович Федоров (Жизнь и учение)» («Прометей», т. 11. М., 1977, с. 87—105). См. также: Н. Ф. Федоров. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте. Публикация и примечания С. Г. Семеновой. — В кн.: «Контекст 1975». Литературно-теоретические исследования. М., 1977, с. 311—343.

¹⁷ Николай Бердяев. Религия воскрешения. «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова. — «Русская мысль», 1915, № 7, отд. II, с. 81.

философские и технократические элементы сочетаются органично, чем в значительной степени обусловлена исключительная оригинальность, уникальность федоровского учения. А. Белому была созвучна как раз вторая из этих «душ». Говоря о стадиях развития русской мысли, Белый упоминает о проблеме «связи Владимира Соловьева и Федорова с философией русской общественной мысли (с Лавровым и с Герценом)»¹⁸. Примечательно, что в сознании Белого Федоров объединяется с духовным учителем писателя — религиозным философом-мистиком Соловьевым, а не с представителями противоположных ему мировоззренческих направлений.

Для Федорова всякая философия «была ценна не сама по себе, а лишь как средство к более важной цели, как пособие к делу»¹⁹; «чистая», умозрительная философия, замыкающаяся на истолковании действительности, была для него неприемлема, а отпадение мысли от дела он считал «первородным грехом философии, ожидающим и до наших дней искупления»²⁰. Представление о действительной, преобразовательной миссии философии перекликается с теургическими, «жизнетворческими» основами мирозерцания А. Белого, видевшего целью преобразование действительности, насыщение ее кардинально новым духовным смыслом²¹. Эти максималистские задачи, по Белому, доступны только тем, кто целиком и безраздельно посвятит себя духовному служению, — новым «пророкам» и «теургам». И в этом отношении Федоров являл пример неукоснительного каждодневного воплощения нравственно-философского идеала в индивидуальной человеческой судьбе. Его жизненное поведение всецело гармони-

¹⁸ Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 2. М.-Берлин, 1922, с. 119.

¹⁹ А. Остромиров. Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 2, с. 10.

²⁰ В. А. Кожевников. Николай Федорович Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам. Ч. I. М., 1908, с. 58.

²¹ Аналогии между «творчеством жизни» Андрея Белого и учением Федорова см.: К. Мочульский. Андрей Белый. Париж, 1955, с. 118. К. В. Мочульский усматривал связь между Федоровым и одним из «мистиков», выведенных Белым в «Симфонии (2-й, драматической)» (1901), который «старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву» (там же, с. 38). Думается, однако, что в этом случае налицо лишь совпадение с центральной идеей философии Федорова: «мистик» выведен в галерее иронически изображенных «московских учеников» — последователей «золото-бородого аскета»; в них с большим основанием можно угадать друзей и сверстников Белого, стремившихся к духовному пересозданию жизни, которые начинали объединяться к тому времени в своеобразное сообщество — союз «аргонавтов» (см.: Андрей Белый. Симфония (2-я, драматическая). М., «Скорпион», <1902>, с. 148). К тому же у нас нет оснований заключать, что Белый имел какое-либо представление о Федорове во время работы над «Симфонией».

ровало с мировоззрением, заставляло изумляться современников и наталкивало на выводы о том, что «Федоров, кажется, единственный (если не считать Сократа) философ с житием, а не с биографией»²². Одержимый пафосом противостояния разъединению знаний, Федоров призывает «объединить всех, ученых и неученых, — в деле изучения и управления слепую силу»²³, которое должно быть направлено для «коллективно-производственного, научно-трудового, творчески-регулятивного, планетарно-космического» покорения и преобразования стихийных сил природы. Белый в своих постоянных исканиях пути стремился к выявлению синкретического религиозно-философско-эстетического идеала, который позволил бы преодолеть разъединенность и ограниченность всех конкретных творческих усилий, сделал бы возможным достижение истины, переход от слов о «деле» непосредственно к благотворному «делу». Как для Федорова, так и для Белого неприемлем трагический путь человечества и его «роковая гибель» в одиночестве и разобщении. Оба они видят цель бытия в грядущем братстве людей, воплощающем идею «царства Духа».

Однако, единый с Федоровым в пафосе преобразования бытия, Белый вряд ли мог целиком принять проповедуемые философом пути конкретной реализации его замыслов. Подлинное пересоздание бытия, по Федорову, — длительный, осознанный, планомерный процесс совершенствования человека и системы научных знаний. Белому же это преображение представляется как катастрофический взрыв: «профетическая мысль о взрыве — неотъемлемый спутник его душевной жизни».²⁴ Грядущие судьбы мира Белый воспринимает в апокалиптическом смысле, как «исполненные сроков», а не как ступень исторического процесса, временной эволюции человека, — хотя бы и обращенной вспять, к воскрешению умерших поколений.

В 1906 г. вышел первый том «Философии общего дела»; два года спустя появилась отдельным изданием книга В. А. Кожевникова, где в систематическом виде было изложено учение Федорова и приведены биографические сведения о мыслителе; печатались и другие книги и статьи, в которых интерпретировались наследие философа. Всплеск интереса к Федорову, вызванный этими изданиями, не миновал и А. Белого. К 1912 г. относится замысел его книги о Федорове: Белый был тогда близок к религиозно-философскому издательству «Путь», публиковавшему

²² В. Н. Ильин. О религиозном и философском мировоззрении Н. Ф. Федорова. — «Евразийский сборник». Кн. VI. Прага, 1929, с. 18. О Федорове, как «московском Сократе», говорит и С. Н. Булгаков в статье «Загадочный мыслитель (Н. Ф. Федоров)» (Сергей Булгаков. Два града. Т. II. М., 1911, с. 261).

²³ «Философия общего дела», т. I, с. 5.

²⁴ Н. Валентинов. Два года с символистами. Stanford, California, 1969, с. 63.

серию монографий «Русские мыслители», и взялся написать для «Пути» монографию о Федорове²⁵. Однако отъезд в Европу в марте 1912 г., приобщение к антропософии Р. Штейнера, заплонившее все существование Белого на несколько лет, помешало осуществлению этого намерения. Преклонение перед Штейнером, в котором Белый обрел «учителя пути», слушание его лекционных курсов, тщательное каждодневное изучение антропософской доктрины отодвинули на второй план другие замыслы писателя. 26 декабря 1912 г. Белый писал Э. К. Метнеру, что все-таки намерен выполнить свои литературные обязательства: «2½ месяца моя миссия окончить *«Петербург»* <...> 2½—3 месяца следующих я работаю над монографией» (т. е. над книгой о Федорове). Но работа над 8-ой главой и эпилогом *«Петербург»* — лишь завершение давно начатого и затянувшегося труда, а идея книги о Федорове Белого уже не вдохновляет: главная его задача теперь — создание третьей части трилогии, начатой «Северным голубем» и «Петербургом», важнейшей для него книги (*«Hauptwerk»*) под названием «Невидимый Град». *«Hauptwerk»* будет стоять и звать к написанию и писать о старце Федорове будет для меня моральной мукою (ибо так же могу написать монографию об *«оврагах»*, как и монографию о *«Федорове»*: тем и другим интересуюсь до известной степени, но вполне охвачен

²⁵ Первоначально Белый обещал «Пути» написать книгу о Фете: «*«Путь»* мне заказывал книгу *«Поэзия Фета»*, давая солидный аванс» (Андрей Белый. Начало века. <«Берлинская» редакция 1922—1923 гг.>. — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 14, л. 102); «я обязывался написать для «Пути» монографию о поэзии Фета; спор шел о том, дать ли мне тысячу сразу или высылать порциями» (Андрей Белый. Воспоминания. Т. III, ч. 2 (1910—1912). — Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 456). М. К. Морозова, возглавлявшая издательство «Путь», писала Белому весной 1912 г.: «Вы сами говорили, что летом Вам было бы удобно поработать для Пути. По обсуждению дела мы остановились на следующих двух из предложенных Вами работах: 1) Мы хотели бы издать маленькой, хорошенькой книжкой Ваше исследование о чувстве природы у Пушкина, Баратынского и Тютчева <...> 2) Затем мы хотели бы, чтобы Вы написали нам небольшую статью о Фете, листа в 2 печатных, по 40 тысяч букв. Ее мы думаем издать отдельной брошюрой. Содержанием ее, как Вы сами предлагали, будет философия Фета, вообще его мирозерцание» (ГБЛ, ф. 25, к. 22, ед. хр. 2; письмо хранится среди писем к Белому Г. А. Рачинского). Белый отвечал из Брюсселя 30 мая (н. ст.) 1912 г.: «... спасибо за лестные предложения *«Пути»*. Как только кончу роман, примусь за обе книжечки. Надеюсь к сентябрю их представить *«Пути»*». В сентябре же он сообщал Морозовой: «Работы для *«Пути»* представлю позднее осенью: примусь за них тотчас по окончании романа» (Базель, 20 сентября н. ст. 1912 г.) (ГБЛ, ф. 171, к. 24, ед. хр. 1 в.). Однако и после окончания работы над романом «Петербург» Белый смог осуществить только первый замысел — небольшую статью «Пушкин, Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы», начатую еще в 1910 г. (Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., «Эпоха», 1922, с. 7—19). Неясно, собирался ли Белый представить «Пути» книгу о Федорове вместо книги о Фете или предполагал реализовать оба замысла. Никаких следов работы Белого над книгой о Фете нами не обнаружено.

иным, фундаментальным)»²⁶. Неясно, приступал ли Белый к непосредственной работе над книгой о Федорове: наши архивы таких материалов не содержат, но значительная часть рукописей Белого за 1912—1916 гг. осталась в Швейцарии, и судьба их неизвестна.

Внимание А. Белого к личности и философскому наследию Федорова прослеживается и впоследствии. В 1916—1917 гг., по возвращении в Россию, Белый сблизился с Бердяевым, который к тому времени только что издал большую статью «Религия воскрешения» — первую обстоятельную работу о Федорове, где дан критический анализ его учения и определено место и значение философа в истории русской мысли²⁷. В числе людей, с которыми Белый общался в феврале 1918 г., упоминаются и «федоровцы, биокосмисты»²⁸. В июне 1917 г. Белый читал книгу С. Н. Булгакова «Свет невечерний», в которой также уделено внимание учению Федорова²⁹. Однако, если Булгаков интерпретирует Федорова с православно-софиологической точки зрения³⁰, то на отношении Белого к Федорову сказались его антропософские воззрения и то кризисно-революционное мироощущение, к которому пришел писатель под влиянием событий мировой войны, Февральской и Октябрьской революций.

Летом 1918 г. Белый в течение трех недель работал в Едином государственном архивном фонде. «Пошел служить в «Архив». Теперь — помощник Архивариуса; и это меня очень занимает», — сообщал Белый 10 августа 1918 г. Блоку³¹. «Я приступил к работе 3-его августа и работал до 24 августа включительно; работа моя заключалась в принятии архива Воронежской Палаты Граж-

²⁶ Письмо к Э. К. Метнеру (Берлин, 26 декабря н. ст. <1912 г.>). — ГБЛ, ф. 167, к. 2, ед. хр. 78. Об «оврагах» Белый писал кандидатское сочинение во время обучения в Московском университете (1902). В начале 1913 г. Белый и в письме к М. К. Морозовой пытался объяснить задержку с написанием книги полной внутренней поглощенностью «ученичеством» на антропософской стезе: «... я хотел писать об одном деле: о том, почему так долго я не представляю «Пути» работы. Сказать внешне об этом не хочу; хочу Вам описать подробно, как мы живем изо дня в день, как устаем, как много работаем, чтобы реально почувствовали Вы, что мои оправдания и извинения в столь долгой медлительности не увертки, а совершенно реальны» (ГБЛ, ф. 171, к. 24, ед. хр. 1 б.).

²⁷ «Русская мысль», 1915, № 7, отд. II, с. 75—120. Ср.: Н. Бердяев. Пророчество Н. Ф. Федорова о войне. — «Биржевые ведомости», 1915, 15 августа, № 15027.

²⁸ Андрей Белый. Ракурс к Дневнику. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100; цит. по: К. Н. Бугаева. Летопись жизни и творчества Андрея Белого. — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 107, л. 97.

²⁹ Андрей Белый. Работа и чтение <1916—1918>. — ГБЛ, ф. 25, к. 31, ед. хр. 6.

³⁰ Сергей Булгаков. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. <Сергиев Посад>, «Путь», 1917, с. 360—368. Наиболее последовательно ортодоксально-православная трактовка философии Федорова изложена в кн.: Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 322—330.

³¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 336—337.

данского Суда», — писал Белый в официальном отчете о проделанном труде³². Усидчивая архивная работа, которой Белый занимался с большой самоотдачей, не могла не активизировать в его сознании образ прославленного анахорета — библиотекаря, архивиста и музейведа.

В дни своей архивной службы в августе 1918 г. Андрей Белый написал рассказ «Иог», в герое которого отразились черты Федорова³³. В центре рассказа — образ Ивана Ивановича Коробкина, вынашивавшийся им многие годы. Это имя Белый дал впоследствии главному герою своего романа «Москва». «О герое романа «Москва», Иване Ивановиче Коробкине, рассказывал я Вяч. Иванову в 1909 году», — отмечал Белый в очерке о своей писательской работе³⁴. Рассказ «Иог» оказался первым, предварительным опытом реализации этого замысла.

«Иван Иванович Коробкин был служащим одного из московских музеев, заведующим библиотечным отделом без малого сорок уж лет.

Летом, зимами, осенями и веснами появлялось бесшумно в музейской передней согбенное, старое тело его; летом — в белом сквозном пиджаке с преогромнейшим зонтиком и — в калошах; зимой — в меховой порыжевшей енотовой шубе; в обтертом пальто — мозглой осенью; и весной — в крылатке» (17).

Этими словами начинается рассказ, и в них уже сконцентрированы характернейшие для облика Федорова черты. Он на протяжении четверти столетия заведовал каталожным отделом библиотеки Румянцевского музея, проявляя «беспримерное внешнее усердие к своему делу»³⁵. Неказистость облика героя Белого отличала и Федорова, который вел подвижнический образ жизни, довольствовался самым малым и почти все свое более чем скромное жалование раздавал нуждающимся: это был, по описанию Л. О. Пастернака, «маленький согбенный старичок с седой бород-

³² «Отчет о работе за август 1918 года Б. Н. Бугаева». — ГБЛ, ф. 25, к. 31, ед. хр. 3, л. 1. В ходе своей работы Белый разбирал архивные дела XVIII — нач. XIX вв. Ср.: «Краткое время служу в Русском Архиве, помощником архивиста, отказываюсь от профессуры; занимаюсь палеографией; служу у проф. Ардашева: разбираю бумаги Архива Воронежской Судебной Палаты» (Андрей Белый. Материалы к биографии. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98). Свою архивную работу Белый охарактеризовал словами: «Я сейчас, как улитка, спрятался в свою скорлупу» (письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 10 августа 1918 г. — ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 9).

³³ Рассказ опубликован в воронежском журнале «Сирена», издававшемся Владимиром Нарбутом (1918, № 2—3, 30 декабря, стлб. 17—30). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера столбца.

³⁴ «Как мы пишем». Л., 1930, с. 13. На авторском оттиске рассказа «Иог» — надпись рукой К. Н. Бугаевой: ««Иог». Зерно образа *Коробкина*» (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 43, л. 109). Ср.: К. Бугаева, А. Петровский. Литературное наследство Андрея Белого. — Литературное наследство, т. 27—28, с. 606.

³⁵ В. А. Кожевников. Николай Федорович Федоров, с. 4.

кой и усами, с жиденькими волосами на почти лысом черепе, очень бедно и странно одетый в какую-то старую женскую кофту-кацавейку; руки его были всегда засунуты в рукава, словно он ежился от холода. С зеленовато-желтого, бледно-смуглого худощавого старческого лица живо и остро пронизывал вас горящий взгляд черных запавших глаз. В нем было что-то очень странное, оригинальное, что-то от аскетических монахов, которых изображали итальянские художники»³⁶. Зорко подмеченный Пастернаком ореол значительности, экстраординарности, присущий личности Федорова, всегда подавлял внешние, поверхностные впечатления: «Все, что его знал, мало сказать — уважали, но благоговели перед ним и не обращали внимания на его засаленный сюртук, продранные локти и иногда зимой валеные сапоги, и вообще производимое им, особенно на свежих людей, совершенно непрезентабельное впечатление»³⁷.

Посетители библиотеки Коробкина «знали давно, разумеется, все» (17). Федоров был широко известен в московских ученых кругах как библиограф высочайшей квалификации, исключительная эрудиция позволяла ему давать справки практически по любой отрасли знаний. Постоянным читателям он был хорошо известен по имени и отчеству. «Кто из бывавших в 70-х и 80-х годах в читальном зале, а позднее в так называемой «каталожной» не помнит высокой, высохшей, слегка согбенной, но полной энергии фигуры этого одетого в ветхое рубище старика, — пишет ученик Федорова Кожевников, — <...> Кто из имевших с ним дело не знает, как этот внушавший сначала некоторую боязнь строгий человек оказывался добродушнейшим, услужливейшим из людей, как только замечал в посетителе библиотеки или музея серьезный и живой интерес к какой бы то ни было отрасли знания, которые все были дороги и милы этому «всеведущему»»³⁸. Эти черты характера философа (на первый взгляд, строгости, за которой кроется доброта и отзывчивость) проявляются и у героя Белого: в Коробкине проступает «непререкаемость», сослуживцы ловят на себе «испытующий взгляд старика из-под синих огромных очков» (18), однако библиотечарь мог выражать и заботу об окружающих, в особенности о попавших в беду: «Моменты внимания к кому бы то ни было совпадали обычно с какой-либо крупной житейскою неудачею этого кого бы то ни было, — неудачею, о которой Иван Иванович не мог вовсе знать в эту пору; наоборот: при счастливом стечении обстоятельств кого бы то ни было становился придирчивым он» (18). Отдельными штрихами Белый подчеркивает кругозор и эрудицию своего героя: стол его завален

³⁶ Л. О. Пастернак. Записи разных лет. М., 1975, с. 143.

³⁷ Влад. Шенрок. Памяти Н. Ф. Федорова и А. Е. Викторова. — «Исторический вестник», 1904, № 2, с. 664.

³⁸ В. А. Кожевников. Николай Федорович Федоров, с. 3—4.

книгами и рукописями, в числе которых и латинский фолиант, и ряд томов «Сионского Вестника», и письма некоего «С. Г.», авторство которых между делом устанавливает Коробкин: «Гамалея» (20). Свойственный Федорову политический консерватизм присущ и герою «Июга». Коробкин — «человек старомодный», «боявшийся политической жизни; более всего он чуждался *кадетов*», имевшие представление о его взглядах «заявляли решительно, что Иван Иванович Коробкин отъявленный ретроград» (23). Коробкина отличает необычайно ревностное отношение к своему делу: не один раз повторяет Белый, что он работает в музее ежедневно в течение многих лет: «было ему уже за семьдесят лет; прослужил он в музее лет сорок» (19). Указывается, что Коробкин поступил на службу вполне зрелым человеком, приехав из «Тавриды», что опять же обнаруживает аналогию с биографией Федорова, который поступил на службу в Москве в 1868 г. в возрасте сорока лет, а юность провел в Одессе и еще ряд лет в провинции.³⁹ «Безупречная служба в музее» для Коробкина — своего рода миссия, выполнение важнейшего дела: «Иконография, молодой человек, есть наука!» — постоянно провозглашает Коробкин (17); «Свое дело Я знаю», — заявляет неизменно скромный библиотекарь, когда «помощник управляющего музеем усумнился однажды в целесообразности расстановки музейских предметов по плану Ивана Ивановича» (21). И Федоров работал не просто самоотверженно-подвижнически, но считал свою деятельность частью providимого им «общего дела» и проявлял последовательную стойкость и неуступчивость в своих убеждениях. «Животворную струю вливал он и в библиотечное и библиографическое дело», так как приписывал книге воскрешающее значение; книга для Федорова — голос из хора, она ценна тем, что является частицей великого целого — «неумирающим звеном между прошедшим и настоящим»; следовательно библиография — «одно из средств противодействия гибели памятников жизни человечества», а библиографическая обработка — не «мертвое механическое пособие», а «могучее орудие восстановления, воскрешения прошлого и органического воссоединения его с настоящим и будущим»⁴⁰.

Столь же большое значение придавал Федоров музею: если университеты и прочие учреждения ущербны тем, что неизбежно корпоративны, то музей предназначен для сообщения знания

³⁹ А. Остромиров. Николай Федорович Федоров. 1828—1903—1928. Биография. <Харбин>, 1928, с. 5. То, что Федоров запечатлелся в сознании Белого прежде всего как старейший и ревностный музейский работник, подтверждают его слова о друге юности А. С. Петровском: «... Ныне он служит в Рум<янцевском> Музее и если оттуда не уйдет, то лет через 15 превратится в Федорова» (письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от <20 ноября и. ст. 1915 г.>. — ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 6).

⁴⁰ В. А. Кожевников. Николай Федорович Федоров, с. 6, 8.

всем, он является во всеоружии всего знания, получает характер энциклопедический, универсальный⁴¹. Музей объединяет просветительскую, нравственно-воспитательную и проективную, активную миссию, определяющую цели человеческой деятельности. Федоров противопоставляет при этом существующие в реальности хранилища случайных вещественных коллекций идеальному представлению о грядущем всенародном, всенаучном музее, который явится условием осуществления всеобщего братского состояния. Музей — священное понятие для Федорова, ибо он есть *«не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего»*: «Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц, — пишет Федоров. — Деятельность музея выражается в собирании и восстановлении, а не в хранении только»⁴². В силу этого федоровскому «музею» принадлежит важнейшая миссия в преодолении розни и исполнении «общего дела».

Из этих наблюдений не вытекает, что А. Белый дал в образе Коробкина точный портрет Федорова. Чертами, свойственными этому философу, наделен представитель излюбленного Белым типа «чудака», который прослеживается в основных его романах. Тип подобного героя проанализирован В. Ф. Ходасевичем в статье «Аблеуховы — Летаевы — Коробкины» (1927)⁴³. Впервые особенности такого рода персонажа обнаруживаются у героя романа «Петербург» Аполлона Аполлоновича Аблеухова (прежде всего — в ипостаси «обывателя», а не «государственного лица»), получают развитие в образе отца юного героя романов «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» и, наконец, самое выразительное воплощение приобретают в профессоре Иване Ивановиче Коробкине из романа «Москва». Коробкин из «Июга» — предварительный абрис этого героя. Коробкин-библиотекарь, подобно Коробкину-профессору, чужд мелочей жизни и живет высшими интересами, среди окружающих одинок и непонят, испытывает особую склонность к шуточкам и каламбурам; поведение его кажется странным и даже нелепым. Как и профессор Коробкин, совершающий грандиозное научное открытие, которое может привести к переменам в судьбах мира, Коробкин-«июг» достигает постижения жизненной истины, знаменующей *«соединение человека и Духа»* (29).

⁴¹ Там же, с. 14.

⁴² «Философия общего дела». Статьи, мысли и письма Николая Федорова, изданные под редакцией В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. Т. II. М., 1913, с. 407, 414.

⁴³ Владислав Ходасевич. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954, с. 187—218.

Если детали облика Федорова и отдельные особенности его миросозерцания и жизненного поведения, несмотря на все привнесенные черты, отражены в герое рассказа Белого все же достаточно адекватно, то этого нельзя сказать о преломлении в нем самой сути философского учения Федорова. Общая схема соответствий, правда, сохраняется: как в Федорове, скромном служащем библиотеки, всем открылся мыслитель редкой оригинальности и силы, так и в библиотекаре-музееведе Коробкине перед смертью обнаруживает себя пророк, провидец. Но идеи Федорова претерпевают в сознании Белого существенную метаморфозу, растворяясь в его собственной системе ценностей. Федоровское представление об «общем деле» во всей совокупности его проективных фантазий не могло быть усвоено апокалиптическим сознанием Белого. И хотя герой Белого предпринимает опыты самосовершенствования (отсюда и название рассказа), они родственны прежде всего антропософским медитациям и предписываемой Штейнером духовной дисциплине (описано это в обычной для Белого полuirонической манере). Весь преобразовательный пафос Федорова направлен на дело воскрешения, требующее длительных исторических усилий человечества; А. Белому, напротив, близко таинство воскресения, чаяние преображенного мира, исполнения эсхатологических сроков и «сошествия Духа в сердца» (28). Для Федорова идеал достигается путем воплощения его дерзновенных проективных предначертаний, для Белого — через интуитивное постижение, откровение. И Коробкин — духовный двойник Белого, «убежденнейший <...> апокалиптик» (23) — приходит к прозрению: «Времена накаплиются» (25), «надвигается: незакатно-бессрочное» (26); сквозь него говорит «стародавний седой Небожитель, Учитель»:

— Спешите!

— Пора...

— Мы построим огромный храм! <...>

— Се — грядет! (29).

Прозрение Коробкина совпадает с революционными событиями в Москве, они подтверждают истинность его прорицаний. «Под открытым небом шел митинг. Говорилось о свободе; и — о возможности перевернуть жизнь по-новому; говорилось о любви и равенстве: братстве народов» (28). Рассказ вообще очень характерен для мироощущения Белого эпохи революции и первых пореволюционных лет. Кризисные процессы истории и судьбу России Белый воспринимал и в эсхатологическом смысле, революция для него — «не только величественная реальность истории, но и космическое обновление мира»⁴⁴, а Россия —

⁴⁴ Т. Ю. Хмельницкая. Пoesия Андрея Белого. — В кн.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 55 («Библиотека поэта», большая серия).

кжерло, через которое бьет свет заданий грядущего человечества»⁴⁵. Апогей этих настроений Белый пережил летом 1917 г.; в письмах к Р. В. Иванову-Разумнику он с воодушевлением признавался: «мы переживаем начало мирового переворота», «Россия впервые, быть может, вступает в *свою колею*», «Россия инсценирует мистерию, где *Советы* — участники священного действия», «Россия рождает *«дитя»* (2 мая 1917 г.); «тезис моей мысли: *«Взыгрался младенец во чреве»*... России», «Россия, как ряд федераций, явит миру новые формы жизни вплоть до социальной. Словом, Россия хочет:

Я б для батюшки-царя
Родила б богатыря.

Батюшка-царь — Царь Небесный: он и будет русским царем: Невидимым» (5 мая 1917 г.)⁴⁶.

Позднее Белому приходилось все яснее убеждаться в эфемерности своих «мистериальных» упований. В 1919 г. он уже переживает «явное разочарование в близости *«революции Духа»*»⁴⁷. Это сказывается и в финале рассказа «Иог»: Коробкин увидел вокруг «желтые лица, налитые чёла, враждебные очи, разорванные оскалом уста» и понял: «преображение не свершится еще; будущее, приподнявшись из недр разряженной стихии, отступило» (30)⁴⁸.

Пафос переживания очистительной революционной бури оставался, однако, устойчивым на протяжении нескольких лет, и рассказ «Иог» с героем, впитавшим в себя федоровские черты, оказался в ряду довольно большого числа произведений Белого сходной проблематики, из которых выделяется прежде всего поэма «Христос воскрес». В 1919 г. Белый писал Блоку, что в его «Катилине» «есть то, что именно нужно сейчас: монументальность, полет, и всемирно-исторический взгляд»⁴⁹. Именно этих качеств Белый стремился достичь и в своих произведениях того

⁴⁵ Андрей Белый. Священная Россия. — «Россия», 1918, 7 июня, № 1, с. 5.

⁴⁶ ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 8.

⁴⁷ Письмо Белого Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г. «Sahiers du Monde russe et sovétique», vol. XV, 1974, № 1—2, p. 78.

⁴⁸ Прослеживаемая в «Иоге» дилемма между «ретроградностью» героя — и его финальным прозрением и революционным пафосом произведения в целом обнаруживает аналогию в противоречии между православно-монархическими взглядами Федорова и объективным смыслом его учения, в котором по праву подмечены «совершенно революционные элементы — активность человека, коллективизм, определяющее значение труда, хозяйственность, высокая оценка позитивной науки и техники» (Николай Бердяев. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Paris, 1971, с. 211).

⁴⁹ Письмо к А. А. Блоку от 12 марта 1919 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 340.

времени: убеждение в том, что «новое небо восходит»⁵⁰, побуждало к фантазиям об этом новом мироустройстве («огромнейшем храме» — в прозрениях Коробкина), проецируемом уже в неопределенное будущее. Они опять же перекликаются с федоровскими утопическими проектами объединенных усилий человечества, направленных к преодолению существующей розни: «будущее царство культуры нами и мыслимо, как царство творчества, где индивидуумы соединяются в коллектив для всеобщего творения бесконечных ценностей», творческий труд позволит «превратить человека в свободного гиганта».⁵¹ Устремленность к постижению идеального мироустройства обращает Белого к утопии Кампанеллы. В речи «Солнечный Град» (1920), произнесенной в Вольной философской ассоциации по поводу трехсотлетия со времени появления книги Кампанеллы, Белый утверждал: «В Солнечном Граде заложены идеалы органического коллективизма; человечество и вселенная связаны в нем; этот Град вырастает цветком из недр мира»; утопия Кампанеллы заставляет его думать о «заданиях Интернационала, как о свободном объединении, где все человечество, взявшись за руки «братски», организует всемирное братство любви; в Интернационале, который есть не только нечто междулежащее, но и нечто соединяющее, окончательно организующее, будет осуществляться интернационал искусств, интернационал наук, интернационал языков и других проявлений культуры»⁵². Фантазии о совершенном мироустройстве сопровождаются у Белого, как и у Федорова, прорицаниями о преображенном человеке, преодолевающем трагическую разобщенность земного и небесного бытия и претворяющем землю в царство вселенской гармонии. Представления Белого о жизни будущего намечены в «предисловии» к ненаписанной повести «Человек», «являющей собой хронику XXV века». Они обнаруживают параллели с центральными положениями федоровского учения — идеями религиозного и социального коллективизма, направленными на подвиг всеобщего воскрешения. «Сочетаются ныне: с любовью мудрость <...>, — пророчествует Белый. — Будут храмы Лазурного Братства стоять». В будущем мире Белого «живут звуко-люди, освобождаясь от смерти»⁵³.

Над повестью «Человек» Белый работал в январе 1918 г.⁵⁴

⁵⁰ Андрей Белый. «Песнь Солнценосца», — «Скифы». Сб. 2 <СПб.>, 1918, с. 7.

⁵¹ Андрей Белый. Прыжок в царство свободы. — «Знамя», 1920, № 2 (4), май, стлб. 48.

⁵² Андрей Белый. Солнечный Град. Беседа об Интернационале 2 мая 1920 г. — ИРЛИ, ф. 79, оп. 3, ед. хр. 71, лл. 7, 5. Ср. о «Городе Солнца» Кампанеллы: Altarego <Андрей Белый>. Утопия. — «Записки мечтателей», 1921, № 2—3, с. 144.

⁵³ Андрей Белый. Человек. — «Знамя труда». Временник литературы, искусств и политики, 1918, № 1, июнь, с. 23, 24.

⁵⁴ Андрей Белый. Работа и чтение. — ГБЛ, ф. 25, к. 31, ед. хр. 6.

В том же месяце он присутствовал на чтении одноименной поэмы Маяковского, которая произвела на него огромное впечатление. Сразу после чтения Белый заявил, что «Человек» Маяковского — поэма «могучая по глубине замысла и выполнению», «что вещь этой двинута на громадную дистанцию вся мировая литература»⁵⁵. Возможно, Белый находил аналогии между своим замыслом и вообще своими представлениями о миссии человека и центральным образом поэмы Маяковского, несущим в себе все творческие возможности, Человеком — титаническим и неумиряющим. Примечательно, что и Маяковский познакомился с общими положениями учения Федорова (вероятно, в 1920 г. через художника В. Н. Чекрыгина, ставшего тогда убежденным «федоровцем») ⁵⁶, и его представления о «философии общего дела» отразились в утопической поэме «Пятый Интернационал» и в финале поэмы «Про это» — там, где проводится «мастерская человеческих воскрешений».⁵⁷

Излишне говорить, насколько важное место занимала в исканиях Белого философская мысль. Иные философские построения входили в его сознание настолько властно, что определяли на какое-то время все его жизненное поведение: таковым, скажем, было юношеское восприятие Соловьева и Ницше в «эпоху зорь» и «аргонавтического» мифотворчества, позднее — воздействие Штейнера. Федорова нельзя отнести к числу таких мыслителей — «инспирированных», но, тем не менее, существенно, каким образом модифицировались у Белого федоровские идеи, как они подкрепляли главенствующие для него представления. Рассмотрение отношения Андрея Белого к наследию Федорова наталкивает на мысль о целесообразности шире рассмотреть преломление идей этого философа в русской культуре XX в. Разыскания в этой области могут привести к неожиданным и интересным результатам⁵⁸.

⁵⁵ Интервью Д. Д. Бурлюка. Цит. в кн.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. М., 1956, с. 100. В «Охранной грамоте» Б. Л. Пастернак дал выразительный портрет Белого на этом чтении: «Возможно, что Маяковский он видел и слышал впервые. Он слушал как замороженный, ничем не выдавая своего восторга, но тем громче говорило его лицо. Оно несло встречу читавшему, удивляясь и благодаря» (Борис Пастернак. Охранная грамота. Л., 1931, с. 116).

⁵⁶ Н. Харджиев. Маяковский и Хлебников. — В кн.: Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 120. Об интересе Чекрыгина к Федорову см.: Василий Николаевич Чекрыгин (1897—1922). Рисунки. М., 1969, с. <V>, <IX>.

⁵⁷ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 тт. Т. 4. М., 1957, с. 181—184. Возможно, в этой связи уместно напомнить и об утопических проектах Хлебникова — «Лебедя будущего», «Радио будущего» и др. (Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. IV. Л., <1932>, с. 287—295).

⁵⁸ Укажем хотя бы на усиленное внимание к Федорову у ряда советских писателей, сформировавшихся в 20-е годы. К философии Федорова проявляли интерес Вс. Иванов (см.: Вяч. Вс. Иванов. Пространством и временем

полный. — В кн.: Всеволод Иванов — писатель и человек. Воспоминания со современников. Изд. 2. М., 1975, с. 349) и Андрей Платонов, понимавший революцию и «как осуществление мыслей Федорова об «общем деле» человечества как возможность достижения человеком полного соединения с историей и природой, как начало ликвидации пропасти между мыслью и делом» (Михаил Геллер. Об Андрее Платонове. — В кн.: Андрей Платонов. Чевенгур Paris, YMCA-Press, 1972, с. 17). Философское учение Федорова было в сфере внимания М. Горького. «Интереснейший старик. Мне у него ценна и близка проповедь «активного» отношения к жизни», — писал Горький о Федорове 17 октября 1926 г. М. М. Пришвину (Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963, с. 335). Философии Федорова Горький касается и в «Жизни Клима Самгина». [М. Горький. Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 тт. Т. 22. М., 1974, с. 123, 147—148; т. 24 (1975), с. 78, 107; т. 25 (1976), с. 243—244]. Касаясь обстоятельств своей работы над биографией Федорова, А. Остромиров писал: «... инициатива ее написания принадлежит М. Горькому в годы близости его с редакцией журнала «Эпопея» (А. Остромиров. Николай Федорович Федоров и современность, вып. 4, с. <III>). «Эпопея» выходила в 1922—23 гг. под редакцией Андрея Белого в Берлине — в период его постоянного общения с Горьким. Работа Остромирова не была там напечатана, вероятно, из-за возвращения Белого на родину и закрытия журнала.

С. М. АЛЯНСКИЙ О МЕЙЕРХОЛЬДЕ И БЛОКЕ

С. В. Белов

В 1969 и 1972 гг. двумя изданиями вышла книга С. М. Алянского «Встречи с Александром Блоком». «Книга прежде всего рисует Вас как человека удивительно скромного, сердечного, тактичного, — писал народный артист СССР А. Райкин С. М. Алянскому, — и человека, глубоко понимающего трагедию художника. Спасибо Вам за этот удивительно тонкий литературный опус о Великом поэте».¹

Одна из глав книги называется «В театральном отделе Наркомпроса». С. М. Алянский рассказывает о своей работе с В. Э. Мейерхольдом в театральном отделе Наркомпроса в 1919—20 гг., когда Мейерхольд был заместителем заведующего ТЕО Наркомпроса, а он — заведующим Издательским бюро этого отдела.

Мейерхольд сблизился в это время с Алянским и принял активное участие в судьбах «Алконоста». В марте 1919 г., когда исполнилось девять месяцев со дня основания «Алконоста», Мейерхольд сделал запись в юбилейном альбоме, приготовленном Алянским: «О, «Альконост»! Один из мечтателей бережет свои силы, чтоб как можно скорее дать хоть две странички своих записок самому энергичному из издателей — Самуилу Мироновичу Алянскому для задуманных Дневников».² В. Мейерхольд. 1 марта 1919».³

Среди бумаг С. М. Алянского (1891—1974) сохранились его воспоминания о встречах Блока с Мейерхольдом. Вероятно, со слов Блока, Алянский пишет о том, что «Блок был поклонником романтического театра, и условного театра Мейерхольда он не принимал». Отношение Блока к Мейерхольду — очень сложный вопрос. Но при любом ответе на этот вопрос утверждение Алян-

¹ Личный архив С. М. Алянского.

² Первоначальное название журнала «Записки мечтателей».

³ Эта запись, как и публикуемые ниже воспоминания Алянского, печатаются здесь впервые с любезного разрешения его дочери Нины Самуиловны Алянской.

ского нуждается в хронологическом уточнении. Во всяком случае, оно не относится к раннему Мейерхольду, в частности, к постановке им «Жизни Человека» Л. Андреева, которую Блок назвал «лучшей постановкой Мейерхольда»,⁴ и, тем более, к постановке Мейерхольдом пьесы самого Блока «Балаганчик» в театре В. Ф. Комиссаржевской 30 декабря 1906 г. Как известно, А. Блоку эта постановка понравилась. Сложность, неоднородность отношений позднего Блока с Мейерхольдом подтверждается следующими не вошедшими в текст книги Алянского страницами его воспоминаний: «Блок спросил меня, как я отношусь к Мейерхольду? Я стал захлебываясь возносить его работы и не жалея эпитетов, назвал его гениальным, великим, единственным и пр.

В вопросах театра, да и других вопросах искусства, я был рядом с Блоком круглым невеждой, несомненно, не раз это невежество обнаруживал и не раз говорил такие глупости, после которых любой собеседник — самый деликатный — замял бы разговор и больше никогда его не возобновлял. У Блока этого не было. Он серьезно возражал как равному по знаниям предмета спора, и никогда он не показывал вида, что ему скучно, а ведь должно же ему бы быть скучно от тривиальных глупостей, которые я признавал. Много позднее, когда я вспоминал такие беседы, мне становилось нестерпимо стыдно за себя. И много раз я думал: неужели Блок не видел тогда моего убожества?

Блок был поклонником романтического театра, и условного театра Мейерхольда он не принимал. Много раз Блок возвращался к этой теме. Мейерхольд работал у Комиссаржевской. Блок лично хорошо знал Всеволода Эмильевича, очень хорошо лично к нему относился и внимательно следил за его творчеством. Зная мое постоянство в этом вопросе и, по-видимому, желая полюбить творчество Мейерхольда, он пытался побольше знать об этом творчестве. Только этим я могу объяснить его интерес к разговору со мной на эту тему. А быть может, ему и нужен был собеседник не искусствовед, который все знает. Быть может, он искал во мне просто воздействие искусства на рядового зрителя, быть может, мои впечатления его укрепляли, быть может, он изучал Мейерхольда через воздействие разных людей? Когда вопрос касался Мейерхольда, я всегда говорил горячо и убежденно, а Блок возражал спокойно и всегда, мне казалось, неуверенно. Зато Блок всегда восхищался Мейерхольдом-актером, актером, в жизни.

Помню, после празднования «девятимесячного юбилея» «Алконоста» — это было на масленице, у меня в доме Толстого на Троицкой — мы отправились по соседству в зал, Павловой, где

⁴ А. Блок. Собр. соч. в 8 тт. Т. 5. М.-Л., 1962, с. 190.

студенты Мейерхольда устраивали масленичный бал. Мейерхольд распорядился принести всем участникам «юбилея» домино и маски. Молодежь танцевала, когда мы пришли, но в зале было очень скучно. Мы разбрелись по разным комнатам, где были устроены затемненные уютные уголки. Художник Анненков достал еще вина, и часть нашей компании довольно шумно проводила время. Блока среди нас не было, и я отправился разыскивать его, чтобы присоединить его к компании. Я застал его у косяка двери. Он стоял и внимательно следил за танцами. Я стал звать его наверх. «Смотрите, — сказал он, — я стою здесь, кажется, час и не могу оторваться. Смотрите, Мейерхольд танцует с молодежью. Ведь он самый молодой среди них. Как он танцует! Вот настоящее искусство!» И Блок продолжал стоять и, улыбаясь, смотрел, пока Мейерхольд не увлек танцующую молодежь по другим залам. Когда мы поднялись наверх, Блок еще долго находился под впечатлением искусства Мейерхольда и делился с ним и с другими членами нашей компании.

В 1919 г. мы с Блоком работали в театральном отделе Наркомпроса. Блок был председателем репертуарной секции, а я и художник Н. Радлов работали в издательской секции. Нашим общим начальником (заведующим ТЕО Наркомпроса) был Вс. Мейерхольд. Как-то, придя поздно, я встречаю на лестнице Блока. Наше учреждение помещалось во дворце бывшего великого князя Владимира Александровича (теперь Дом ученых) на набережной реки Невы. Блок стоит на лестнице очень веселый: «Пойдемте посмотрим новую постановку Мейерхольда. Он сегодня играет крупного бюрократа, к которому невозможно прорваться. Пойдемте.»

Подходим к дверям большого зала. У дверей стоит секретарша, учиняет нам допрос и пропускает нас в зал. Проходим громадное зало, там ни души. Только в конце зала стоит еще одна секретарша. Опять серьезный допрос: по какому делу? После препирательств нам открывают дверь. Видим опять пустое бесконечное зало и в конце его опять девушка. Никакие доводы наши ни к чему не привели. Всеволод Эмильевич занят. — Да, но мы ведь здесь работаем, нам к нему по делу, по важному делу. — Не могу. Приходите завтра. Я доложу ему. Быть может, он вас примет. — Доложите сейчас. — Не могу. Раньше, чем завтра, он вас не примет. — Так продолжалось три дня. Никто не мог попасть к нему. На четвертый день секретарей уже не было. Все входим без доклада. Когда Блок с улыбкой обратился к нему за разъяснением: «Что все это значит?», — Мейерхольд заявил: «Невозможно стало работать. Смотрите. Я сижу, работаю, вдруг чувствую, ко мне на голову садится такой-то (называет сотрудника), потом чувствую, лезет другой, третий. Наконец, чувствую: кишмя кишат товарищи у меня на голове. Я стряхиваю их, сажусь опять за стол, перелистываю бумаги. Смотрю, среди бумаг все

те же лица. Я стряхиваю их, но наползают новые, и так без конца».

Рассказывая все это, Мейерхольд показывал, как эти люди лезут ему на голову, как он их стряхивает. Он так разыграл эту массовую сцену один, что несколько человек, присутствовавших при этом, покатывались со смеху, а Блок очень часто вспоминал этот показ-импровизацию, как одно из блестящих проявлений актерского дарования Мейерхольда.

И вот, очень ценя Мейерхольда как актера, он считал его первым актером и не принимал его театра, его постановок.

Впоследствии, побывав на нескольких деловых и черновых репетициях, где Мейерхольд показывал актерам роли, я понял Блока. Если бы в своих постановках он мог сам сыграть все роли, как он их показывал, — это были бы спектакли, непревзойденные по мастерству.

Впрочем, о Мейерхольде я где-нибудь расскажу отдельно, ведь я встречался с ним до тех пор, пока он не сошел со сцены».⁵

⁵ В ЦГАЛИ, в архиве Мейерхольда, сохранились письма к нему Алянского.

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. На русском языке Тартуский государственный университет. ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Г. Минц. Корректор Н. Чикалова. Сдано в набор 8. 12. 1977. Подписано к печати 31. 05. 1978. Бумага печатная № 1. 60×90 1/16. Печ. листов 10,5. Учетно-издательских листов 12,0. Тираж 1000. МВ-04915. Зак. № 5973. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III.

Цена 1 руб. 80 коп.

Цена 1 руб. 80 коп.

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU



1 0300 00066093 8