

Per. A-1169 -735



TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

735

**А. БЛОК И ОСНОВНЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК

Per. A-1169

-735

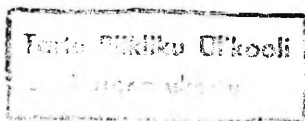
TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIÑIK 735 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

А. БЛОК И ОСНОВНЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

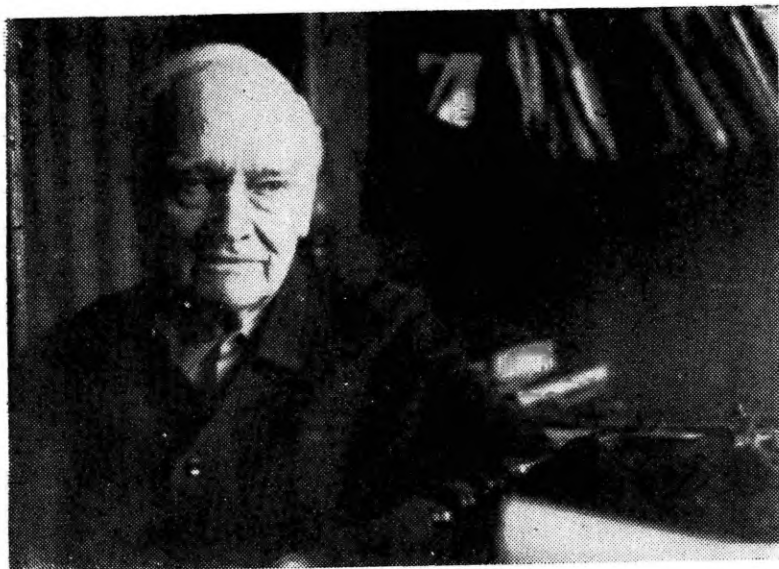
БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК VII

ТАРТУ 1986

Редколлегия: Д. Е. Максимов, Л. И. Тимофеев Ю. М. Лотман,
З. Г. Миц (отв. редактор), В. И. Беззубов,
В. Н. Невердинова, Л. Н. Киселева
Редактор тома Л. Н. Киселева.



V. de



ПОЭЗИЯ НАУКИ

(К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова)

Конец 1984 г. был отмечен знаменательным для отечественного литературоведения юбилеем: Дмитрию Евгеньевичу Максимова исполнилось 80 лет. Текущий 1985 год тоже в определенном смысле юбилейный: исполнилось 55 лет с момента выхода первой научной публикации ученого. Полвека с лишним — значительный срок. И есть возможность оглядеть пройденный путь.

Научное творчество профессора Д. Е. Максимова может быть охарактеризовано в целом двумя, казалось бы, взаимоисключающими эпитетами: динамизм и цельность. Динамичность органически присуща научному мышлению Д. Е. Максимова. Более того, это одна из определяющих черт его человеческой личности. Не случайно тема пути, эволюции, развития — сквозная тема многих научных трудов исследователя. Работы по эволюции лирики Лермонтова, по развитию русского символизма, по творчеству В. Брюсова и особенно фундаментальная и новаторская работа о теме пути у Блока — разные выражения спонтанного метода ученого. «Слушать в мире ветер» — эти слова Блока определяют и научное, и человеческое, и гражданское сознание Дмитрия Евгеньевича. Поэтому работы его отличаются глубинной современностью — современностью, выражающейся не в

поверхностных параллелях или в модернизации материала, а в мысли об общих судьбах человеческой культуры, о том, что в тайнах вчерашнего дня скрыты тайны завтрашнего и что историк прошлого не может не думать о будущем. С этим же свойством связана чуткость Дмитрия Евгеньевича к новым движениям в науке и искусстве и то его постоянное внимание к молодежи, которое сделало его одним из выдающихся ученых-педагогов. Наконец, динамизм присущ и собственному «пути» ученого: он и сегодня, как и раньше, ищет все новые объекты исследования, все новые подступы к их познанию.

Единство научного пути Д. Е. Максимова не противостоит, а вытекает из динамичности его мышления. Дмитрий Евгеньевич принадлежит к ученым «одной любви». Круг его исследовательской тематики отличается исключительным постоянством: это поэзия русского символизма и поэзия русского романтизма. В центре одна неизменная фигура — Александр Блок. Дмитрий Евгеньевич проложил новые дороги в изучении творчества Валерия Брюсова, Лермонтова, Андрея Белого, в списке его научных работ встречаются имена Заболоцкого и других поэтов, но неизменно его внимание возвращается к одному поэтическому имени — имени Александра Блока. Дмитрий Евгеньевич был одним из пионеров изучения Блока и вместе с покойным Владимиром Николаевичем Орловым по праву считается создателем советского блоковедения. Разница вкусов, научных методов и исследовательского темперамента этих двух ученых определила и два направления в советском блоковедении.

Но единство творческого пути Д. Е. Максимова — это не только единство научной темы. На протяжении всего более чем полувекового научного пути исследователь верен существенному для него принципу подхода к литературному произведению. Предмет науки никогда не перестает для Дмитрия Евгеньевича быть произведением искусства, а искусство — явлением духовной культуры. Анализируя поэтические тексты, он как бы боится их повредить. В анализе чувствуется бережность прикосновения, и это соединение глубокой аналитической мысли и непосредственного художественного чувства постоянно для всех работ Д. Е. Максимова.

В работах Д. Е. Максимова, посвященных Блоку, чувствуется одновременно и современник Блока, человек той же культурной атмосферы, мыслящий и говорящий тем же языком, что и поэт, — и историк, стоящий вне этой эпохи и наблюдающий ее глазами мыслителя, вооруженного знанием последующего исторического опыта. Это двойное зрение делает работы Д. Е. Максимова научно объемными. Исследователи последующих поколений обречены восстанавливать эпоху по отпечаткам ее на страницах книг и журналов, отражениям письменных источников. Лицо Блока или Белого им известно по портретам

или фотографиям, дыхание времени — по дневникам и письмам. Между тем, иногда возможность увидеть жест (например, знаменитый жест Андрея Белого!), улыбку, комнату поэта открывает для интуиции исследователя то, что не восполнимо никакими письменными источниками.

Воздух русской культуры начала XX века был пропитан духовными исканиями, *поисками пути*. Литература непосредственно участвовала в напряженной идейно-духовной жизни. Отсвет этих представлений лег на научное творчество Д. Е. Максимова: для него понять литературное произведение — всегда означает найти его место в духовных исканиях, определить его скрытый смысл в истории культуры. Литературоведческая мысль Д. Е. Максимова глубоко философична, но не потому, что литература рассматривается как прикладная иллюстрация к философии, а в прямо противоположном смысле: литература — это кабинет Фауста, в котором вырабатывается философская мысль.

Интерес к духовной субстанции искусства органически сочетается у ученого с постоянной мыслью о высоко гуманистических, этически окрашенных целях гуманитарных наук. Гуманитарное исследование, как неоднократно повторяет Д. Е. Максимов, должно стремиться, ничем не поступаясь в поисках научной истины, в то же время сохранять и непосредственное, живое тепло художественной идеи, передавать читателю то, что В. Г. Белинский называл «пафосом» произведения. Вне этого исследователь не видит и возможностей точного анализа столь сложного объекта, как произведение искусства.

Дмитрий Евгеньевич Максимов — создатель научной школы. Почти полвека он руководил блоковскими семинарами в ленинградских вузах, руководил ими и в те годы, когда имя Александра Блока не пользовалось безусловным признанием и подготовка молодых блокистов нуждалась в объяснении и защите. Трудно учесть творческие силы и время, которые отдает педагог, руководитель семинара, воспитатель будущих ученых. Труд педагога благодарен, ибо воистину «нам не дано предугадать, как наше слово отзовется». И для того, чтобы создать школу, потребовалось не только много усилий, но и суровая сила любви к поэтической культуре нач. XX века, которая одна могла объяснить упорную готовность каждый раз с каждым новым второкурсником начинать все заново, вновь проходить весь путь от элементарного раскрытия смысла блоковских строк до глубокого разговора с молодым ученым как с равным, коллегой.

Сейчас Дмитрий Евгеньевич Максимов может с гордостью оглянуться на пути своего семинара: в разных концах Советского Союза и за рубежом работают ученики Д. Е. Максимова — его вчерашние студенты, аспиранты и стажеры, определяющие современное лицо и уровень науки о Блоке.

Профессия педагога обязывает: идеи, передаваемые ученикам, действительны лишь если они органически сливаются с высоким образом учителя. Дмитрий Евгеньевич Максимов являет собой жизненное воплощение тех принципов, которыми пронизаны и вся его научная деятельность, и его труд педагога.

У Дмитрия Евгеньевича Максимова много учеников, еще больше читателей. Но ни читатели его, ни даже большинство его учеников не знают об одной особенности облика ученого: он — поэт. Дмитрий Евгеньевич Максимов — тонкий лирик, автор многих стихотворений, которые он пишет в течение всей жизни **для себя**, никогда не пробуя и не стремясь предать их печати. Но да будет нам позволено закончить это короткое слово стихотворением Д. Е. Максимова, в котором он, нарисовав облик египетского писца, выразил, может быть, неволью, глубокую мысль, лежащую, как нам кажется, в основе его научного мирозерцания: мысль о преемственности, глубокой связи и, по сути дела, единстве культуры на всем протяжении ее тысячелетнего пути. И еще одну мысль: о скромности, даже стыдливости культурного деяния, о том, что дело культуры совершается непрерывно и порой творится в тишине и тайне. И, тем не менее, ничто никогда не пропадает. Это — вера в бессмертие культуры. Наука, поднятая до вершин культуры, становится поэзией.

ПИСЕЦ

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

Пушкин

Он долго ждет, безмолвствуя, как тот
Египетский писец, от века безутешный,
Пока птицеголовый Тот
Найдет его во тьме кромешной.

И доску даст с папирусом, и он
Поведает, познав сияние и тленье,
Птицеголовым окрылен,
Свои святые сновиденья.

Наука и поэзия в сочинениях Дмитрия Евгеньевича Максимова утверждают одно: трудное дело культуры.

Ю. М. Лотман

ОБ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

(К постановке вопроса: тезисы)

З. Г. Минц

История русского символизма обычно рассматривается как поэтапное изменение **единой** художественной системы: «старший символизм», или «декадентство» 1890-х гг., сменяется «младшим», или символизмом в узком смысле слова (1900-е гг.); в конце 1900-х — начале 1910-х гг. наступает период «кризиса» символизма, завершающийся приходом в литературу постсимволистских группировок. В этой концепции настораживают два момента. Во-первых, дихотомия «декаденты — символисты» слишком явно восходит к представлениям, высказывавшимся во время внутрисимволистских полемик (ср. выступления против «декадентов» А. Волынского в «Северном вестнике» в 1890-х, З. Гиппиус — в «Мире искусства» на сломе веков, а также близкие заявления Р. В. Иванова-Разумника, Белого, Блока в 1901 и след. годах). Являются ли высказывания символистской и околосоимволистской критики самым корректным метаязыком для научного описания символизма, или необходимо рассмотреть проблему с внешней по отношению к этому течению точки зрения?

Во-вторых, бросается в глаза, что творчество многих выдающихся художников-символистов развивается по законам, совсем не учитываемым в названной выше концепции:

— Позиция ряда символистов «Северного вестника» (автор нашумевшего манифеста «О причинах упадка...», З. Гиппиус — прозаик, Сологуб как автор «Мелкого беса» и др.) значительно ближе к «младшему символизму» 1900-х гг., чем к «декадентству» Брюсова, А. Добролюбова и многих других писателей 1890-х гг.

— Творчество Ф. Сологуба как поэта и ряда других активных участников символистского движения 1900-х гг. почти никогда (Сологуб, К. Д. Бальмонт) или никогда (В. Брюсов) не порывало ни с глубинной «картиной мира», ни с поэтикой

«декадентства», хотя явно эволюционировало за два десятилетия;

— В определенные периоды творчество Блока, Андрея Белого (а также И. Коневского, Вл. Пяста и др.) развивалось в направлении, как бы диаметрально противоположном общей эволюции символизма: от «соловьёвской» мистической утопии к «декадентскому» скепсису, иронии и погружению в мир адогматической реальности;

— Такой крупный художник, как Инн. Анненский, не может быть понят ни как «старший» (отсутствие «апологии зла»), ни как «младший» символист (чуждость мистической вере в «Красоту, спасающую мир»). Сказанное относится и к творчеству М. Кузьмина 1900-х гг., и к ряду произведений М. Волошина. Между тем, и организационно, и по субъективному самоощущению, и в восприятии современников все они, безусловно, связаны с символизмом.

Количество подобных «исключений» настолько велико, что они бросают тень и на те общие закономерности эволюции символизма, которые выделяются отмеченной выше концепцией.

В последние десятилетия в ряде исследований (как русских и советских, так и зарубежных) содержатся и иные подходы к рассматриваемой проблеме. Так, во многих работах (преимущественно советских, в основном посвященных эволюции отдельных символистов: А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, Ф. Сологуба и др.) в качестве особого этапа выделяются годы I русской революции. Эволюция символизма оказывается, таким образом, четырехэтапной.

Совсем по-особому подходит к проблеме Н. Пустыгина (см.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 143—147). С ее точки зрения эволюция русского символизма определяется этапами становления/разрушения «основного мифа» направления — «идеи об искусстве как высшей реальности» (там же, с. 144), причем вторая из этих тенденций (деструктивная) связана с постоянным движением от литературы к мета- и метаметалитературности (созданию «литературы о литературе» — все более усложняющихся самоописаний символизма).

В моей работе 1981 года (как и в настоящей статье) предпринята попытка связать эволюцию символизма с изменением форм ее «панэстетической» модели мира.

Наиболее важным с точки зрения предлагаемой работы мне представляется взгляд на эволюцию русского символизма, высказанный в диссертации А. Ханзена-Лёве «Русский символизм» (W, 1984; ниже: Дис., ч. ..., с. ...). Ханзен-Лёве присоединяется к концепции трехэтапной эволюции направления: «Симв. I («дьяволический символизм»)» → «Симв. II («мифопоэтический символизм»)» → «Симв. III («гротескно-карна-

вализирующей»)». Внутри каждого из этих периодов выделяют-ся две «программы» (также развертывающиеся, как правило, в процессе эволюции направления, но порой функционирующие синхронно). Так, Симв. I имеет своей «первой программой» (I₁) «негативный дьяволизм» 1890-х гг., а «второй» (I₂) — «позитивный дьяволизм», или «магический символизм» конца XIX — начала XX века; для Симв. II «первая программа» (II₁) определяется как «позитивный мифопоэтизм» (нач. XX века), а «вторая» (II₂) — как «негативный мифопоэтизм» (ср. «Балаганчик» и лирику Блока периода «антитезы», иронический пласт в «симфониях» и в «Золоте в лазури» и т. д.); в Симв. III также выделяются «программы» III₁ («позитивная де- и ремифологизация») и III₂ («деструкция и <индивидуальная> авто-мифология разрозненных <писателей>-символистов»; Дис., ч. I, с. XVI). Последняя «программа», по-видимому, реализуется уже после организационного распада направления, однако, в рамках символистской поэтики.

Концепция А. Ханзена-Лёве и иллюстрирующая ее схема обладают рядом исключительно важных достоинств. Во-первых, она представляет абстрагирование, в первую очередь, основных свойств *имплицитной* поэтики символизма — структуры символистских текстов, то есть имеет в виду изучение *художественного* языка символизма и его *художественных* подязыков (суб-кодов) в их эволюционной смене. Изучение символизма как *художественного метода*, безусловно, должно базироваться, в первую очередь, на подобных основаниях.

Во-вторых, схема построена исключительно логично (интуитивно она воспринимается даже как излишне логизированная — о причинах этого см. ниже, с. 10), но «логика» ее постоянно опирается на «каузальность» — причинно-следственные связи — самого эволюционного процесса. Схема имеет большую объяснительную силу. Автор указывает на основные связи между выделенными подсистемами:

— две «программы» одной и той же подсистемы (I₁—I₂, II₁—II₂, III₁—III₂) находятся в сложных отношениях со- и противопоставленности: их общность мотивирует истолкование этих «программ» как вариантов той или иной из основных художественных подсистем символизма; их противопоставленность подчеркивает динамизм, внутреннюю напряженность каждой из подсистем и, следовательно, ее «готовность» к эволюционной перестройке;

— «Контрапозитивная программа внутри одной модели (следовательно, напр., Симв. I₂ или Симв. II₂) является исходной <...> программой для соответствующей следующей за ней позитивной (след., Симв. II₁ или Симв. III₁)» (Дис., ч. I, с. XVI—XVII); вместе с тем, по ряду основных признаков эти «программы» взаимно противопоставлены (konträr);

— В то же время более отдаленные по времени «программы» (II₂—I₁ и III₂—II₁) эстетически сближены, их поэтика во многом сходна (homolog).

Выделенные А. Ханзенем-Лёве закономерности эволюции символизма позволяют осмыслить, с одной стороны, тот факт, что в рамках направления одновременно (например, в нач. XX в.) активно действуют В. Брюсов (поэзия которого, по Ханзену-Лёве, реализует «программу» I₂) и А. Блок и Андрей Белый (чья поэтика связана с «позитивным мифопоэтизмом» — Симв. II₁); подобными примерами история русского символизма буквально кишит. С другой стороны, схема А. Ханзена-Лёве объясняет и такую бросающуюся в глаза особенность эволюции русского символизма, как постоянные «возвраты» к поэтике, казалось бы, пройденных этапов (ср., например, усиление ряда «декадентских» элементов в поэтике «младших символистов» после 1903 г. или у Брюсова во второй половине 1900-х гг.).

Однако концепция А. Ханзена-Лёве, как он сам неоднократно предупреждает читателей, построена на основании (исключительно корректного!) описания *только* поэтики и *только* стихотворных (исключение — «симфонии» Андрея Белого) текстов русского символизма, причем рассмотренных *только* на уровне «мотивно-символическом» и *только* в аспекте парадигматики. Конечно, избранный аспект исключительно важен для поэтики символизма в целом, а эта последняя — для общей характеристики направления. И все же рассматриваемая концепция эволюции *одного из аспектов* символистской поэтики никак не может быть безоговорочно и полностью экстраполирована на картину *общей эволюции направления*. Такая картина, безусловно, на современной стадии изучения материала может быть только гипотетической. С другой стороны, она, разумеется, будет и в своих окончательных, «идеальных» контурах выглядеть значительно менее цельной и «логично» системной, значительно более усложненной, «растрепанной» и хаотичной, поскольку должна учитывать (хотя и по необходимости суммарно) все аспекты как имплицитной, так и эксплицитной поэтики всех жанров, представленных текстами русского символизма, а также иметь в виду не только художественный метод, но и основные прагматические характеристики направления (связи «художник — историческая ситуация», «жизнетворчество», проблемы взаимоотношения с читателем и мн. др.) и их изменения. Такая картина в принципе не может быть имманентной поэтике. Наконец, само представление о корпусе текстов русского символизма при подходе к решению столь широкого вопроса, как эволюция направления, ни в коем случае не должно ограничиваться произведениями «корифеев».

В основе предлагаемого ниже подхода к проблеме лежит (близкое к методикам Смирнова и Ханзена-Лёве) представле-

ние о том, что на основании известных нам фактов может быть, во-первых, построена некоторая система, рассматриваемая как язык направления, и, во-вторых, выделены ее такие подсистемы (подъязыки, субкоды), смена которых во времени даст картину эволюции.

В качестве доминантной особенности русского символизма в целом гипотетически принимается его «панэстетизм», достаточно ярко проявляющийся и в имплицитной (художественное творчество), и в эксплицитной (критико-теоретическая программа) эстетике направления, и в его тематике, и в его отношении к традиции, современной действительности и культуре. Эта особенность символизма достаточно четко осознавалась также читателями и критиками эпохи (что, как указывалось выше, не может быть решающим аргументом при характеристике направления, но должно быть принято во внимание). Мне уже приходилось писать, что термин «панэстетизм» (как доминантная примета «картины мира» и поэтики символизма) никоим образом не синоним «эстетства» и апологии Красоты. Речь идет совершенно об ином — о восприятии и художественном воссоздании мира как, в основе своей, «эстетического феномена» и в свете тех или иных эстетических представлений, например, в художественных или критико-теоретических оппозициях: красота — безобразие; гармония (целостность) — дисгармония (раздробленность); гармония (космос) — дисгармония (хаос); искусство («мечта») — «проза жизни»; творчество — внетворческий мир «мещанства» и т. д. При этом ценностный полюс системы может совпадать, в принципе, с любым членом (или со всем рядом) приведенных оппозиций: антиэстетизм в такой же степени является вариантом «панэстетического» мироотношения, как и «эстетство»; ценностные характеристики могут быть резко выражены, а могут и ослабляться и даже исчезать (равноценность красоты и безобразия для пантеистически «созерцательного» взгляда на мир или для «протеизма» Брюсова 1900-х гг. и т. д.). Более конкретно значение названных (и других) параметров «панэстетической» картины мира определяется, в первую очередь, отношением «панэстетического» идеала к бытовой и социально-исторической реальности, а также к другим моделям действительности — в первую очередь, к двум членам знаменитой кантовской триады «Истина, Добро и Красота».

Варианты и комбинации выделенных систем оппозиций и типов их оценки образуют «подъязыки» (субкоды) отдельных подсистем символизма (хотя, разумеется, в истории русского символизма не все эти возможные комбинации реализуются).

Символистский «панэстетизм» в русской литературе проявился в трех основных вариантах:

1) «панэстетическое» начало (в том числе — достаточно

часто — и в форме «антиэстетического») резко противопоставлено любой внеэстетической реальности и является ее «антиподом», «бунтом» против нее. Равным образом «панэстетическое» противостоит и этике (ср. термин А. Ханзена-Лёве «дьяволический символизм»), и истине. Единственное его воплощение — внутренний мир «я»;

2) мир «панэстетического» мыслится утопически — как сила, преобразующая внеэстетическую реальность (в последней, как правило, в этом случае подчеркивается ее потенциальная причастность высоким началам бытия); противопоставленность этического и «панэстетического» частично снимается: Красота формирует новый мир, куда войдет и добро; объективная истина безусловно принимается как «истина о Красоте» — основе мироздания;

3) «панэстетическое» в формах красоты и гармонии предстает как высшая ценность, но ее противопоставление «реальности» заметно ослаблено, т.к. «прекрасное» либо отгорожено от внеэстетической реальности, избегает ее, живя по собственным законам, либо в самой «милой жизни» обнаруживаются черты эстетического; вопросы соотношения Красоты с Добром и с «онтологической» истиной, как правило, не ставятся.

Нетрудно заметить, что первая из этих подсистем («бунтарский панэстетизм») реализуется «декадентством», вторая («утопический панэстетизм») — творчеством «младших символистов», третья («самоценный эстетизм») — той «модернистской» периферией символизма, которая связана с представлениями о «чистой» Красоте.

Однако в реальной истории направления выделенные подсистемы не располагаются в хронологической последовательности. Уже в 1890-х гг. все они сосуществуют в рамках формирующегося «нового искусства». Одновременно с «декадентами» (сб. «Русские символисты», первые книги стихов Брюсова, «Natura naturans. Natura naturata» А. М. Добролюбова и др.) выступает группа символистов «Северного вестника», для «картины мира» и поэтики которых в той или иной степени характерны: — отсутствие «декадентского» отождествления Красоты (или др. вариантов «панэстетического» идеала) с внутренним миром «я»: идеал воспринимается как объективно идеалистический, становящийся в истории и реализуемый в эсхатологической ситуации «конца света»;

— отсутствие «декадентского» противопоставления Красоты Добру, «дьяволизации» красоты (правда, последняя ярко выражена в *лирике* З. Гиппиус и Ф. Сологуба 1890-х гг., но почти не характерна для их *прозы* этих лет). Начала Красоты и Добра рассматриваются как ценные в аспекте *грядущего* «син-

теза Истины, Добра и Красоты», но неполноценные (чреватые «безднами» односторонности) в своей исторической (прошлой и настоящей) раздельности;

— представление о Красоте, как силе, преобразующей мир, а не только враждебной ему;

— установка на «синтез» всей мировой культурной традиции в рамках «нового искусства» (в отличие от «декадентской» конфронтации с реализмом XIX в. и преимущественной ориентации на западно-европейский символизм);

— слабая выраженность в 1890-х гг. собственной программы «жизнетворчества» (в отличие от демонстративно «жизнетворческого» поведения «декадентов»);

— формирование поэтики символов (в отличие от импрессионистической поэтики «декадентов») и т. д.

Эта подсистема, глубоко родственная, как уже отмечалось, «младшему символизму» начала 1900-х гг., создала такие свои важнейшие тексты, как две первые части трилогии о Христе и антихристе, дилогию «Л. Толстой и Достоевский», «Тяжелые сны» и написанный в 1892—1902 гг. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и др., именно в первое десятилетие жизни направления.

Тогда же — в 1890-х гг. — выступает и ряд авторов, в чьих творчестве и взглядах реализуется третья из описанных выше подсистем символизма. Охарактеризовать ее несколько сложнее, т. к. она, как указывалось, располагается в это время на периферии направления, отличаясь пестротой, отсутствием собственных форм сплочения и гранича порой с пред- и околосимволистской литературой (с «чистым искусством» школы Фета, с пессимизмом «философской поэзии» 1880 — нач. 1890-х гг. и др.). Из поэтов здесь можно назвать, например, М. Лохвицкую, в известной степени — молодого К. Бальмонта (уже отошедшего от поздненароднических настроений) и др. «Панэстетизм» рассматриваемой подсистемы проявляется именно как «эстетизм» — культ красоты (природы, «страстей») по преимуществу. Эстетизированный индивидуализм ослаблен. Наиболее же существенны, так сказать, негативные признаки этой подсистемы на фоне первых двух: «красота» здесь выступает не как бунт против «обыденного», но и не как сила, способная «мир спасти», а как статический, самодостаточный и замкнутый в себе мир «сказки», удаляющийся от «были». Как ясно из сказанного, эстетически эта подсистема символизма наиболее консервативна; в основном, в 1890-х гг. она развивает традиции «чистой» лирики II-й половины века.

Итак, все три основные варианта символистской «панэстетической» «картины мира» и поэтики сформировались практически одновременно. Поэтому все названные подсистемы, кроме причастности к символизму в целом и своей

индивидуальной специфики, характеризуются и тем, что они образуют некое новое — «эпохальное» единство — символизм 1890-х гг. Наличие таких — определенных временем — подсистем исключительно важно, и именно при их описании наиболее заметна связь направления с социальными коллизиями эпохи и ее социопсихологической и социокультурной атмосферой (1890-е гг. как «реакция»).

«Эпохальная» общность, с одной стороны, порождает сходства в «картине мира» всех трех подсистем (в основном, связанные с «прагматикой» и эмоциональной окраской текста): во всех подсистемах символизма «реакция» и «буржуазность» эпохи воспринимаются как «поругание красоты» (Ф. Сологуб); отношение к действительности окрашено в тона (зачастую «созерцательного») пессимизма, эстетического «неприятия мира». С другой стороны, очевидно, что эти общие черты символизма 1890-х гг. наиболее отчетливо отразились именно в картине мира «декадентов», где «неприятие мира» и эстетический бунт становятся универсальными. Это и сделало «декадентскую» подсистему наиболее заметной (хотя бы и скандально заметной), «представительной» — и доминантной — в первое десятилетие жизни русского символизма («доминантность» и в дальнейшем будет связана с тем, что какая-то из подсистем русского символизма наиболее отчетливо отразит «приметы времени», проникающие в творчество *всех* символистов данного периода). Итак, 1890-е гг. — период доминирования «декадентской» разновидности символизма над другими его подсистемами.

Такая структура символизма 1890-х гг. обуславливает характер последующей эволюции направления. Эволюция эта будет протекать как параллельное (хотя, конечно, и не точно совпадающее «по фазе») развитие двух основных тенденций:

1) смена доминирующих подсистем. Подобно тому, как в эпоху реакции общесимволистское «неприятие мира» вынесло на поверхность «декадентские» тенденции, в годы надвигающейся революции общесимволистское же «неприятие мира» наиболее отчетливо отразилось в мистико-эстетической утопии и ее эсхатологией и ожиданием «неслыханных перемен». Это сделало доминантной ту (вторую) подсистему символизма, которая в 1890-х гг. была представлена критикой и поэзией «Северного вестника», а теперь явилась в облике «младшего символизма». Сказанное, естественно, ни в коей мере не означало «исчезновения» «декадентов» (В. Брюсов — признанный вождь направления). Продолжают жить (а, по существу, и крепнут) «чисто» эстетические тенденции (зачастую они идентифицируются с достаточно нечетким представлением о «модернизме» и, следовательно, с «декадентством»). Эти тенденции находят выражение в парижской лирике М. Волошина,

в «эстетизме» Инн. Анненского и — как и в 1890-х гг. — наиболее отчетливо представлены на периферии символизма.

Типологически сходные процессы видим и в символизме конца 1900-х гг., в эпоху «кризиса» направления. В годы Столыпинской реакции как «бунтарские», так и утопические потенции символистского «панэстетизма» оказываются в значительной степени исчерпанными (хотя и продолжают часто возникать как самоповторения — напр., «декадентство» у Ф. Сологуба). Символизм (как и многие другие литературные направления эпохи) переживает период апатии и «примирения с действительностью». На языке «панэстетизма» это проявилось, с одной стороны, в стремлении к эстетизации повседневности («кларизм» М. Кузьмина), с другой — в отгораживании стилизованного «эстетического пространства» и замыкании в нем (типичные для этих лет стилизаторские устремления; «классические» формы лирики Иннокентия Анненского, «замыкающие» в себе внеэстетическую действительность и отгораживающие ее таким образом от воспринимающего сознания). Хотя в этот (третий) период — начинающейся «деструкции» (по А. Ханзену-Лёве) символизма — картина направления оказывается особенно пестрой, однако, совершенно очевидно, что — по причинам тем же, что и ранее — «доминантным» выражением общесимволистских направлений оказывается третья из выделенных выше подсистем.

2) Вторая линия изменений символизма связана с *внутренней* эволюцией каждой из трех его подсистем (это движение и создает на каждой из фаз развития символизма его «эпохальную» общность).

Так, большинство «декадентов» конца 1890 — начала 1900-х гг. резко отходят от «созерцательности» к апофеозу «воли» и активности, от мира «уединенной» красоты — к прославлению красоты города и даже «толпы», от пессимизма — к «гимнам солнцу». Следует подчеркнуть, что в целом такое мирозерцание (напр., у Брюсова и К. Д. Бальмонта) остается «декадентским» (ср. А. Ханзен-Лёве, ч. I, с. XVII), поскольку красота, сила, как и раньше, связываются с миром индивидуума, а эстетическое хотя и не противопоставляется этике так последовательно, как в 1890-х гг., но чаще всего устраняет, «снимает» оппозицию «добро — зло» («протезизм» и волюнтарная героика Брюсова). В период «кризиса символизма» эта же подсистема сближается со стилизаторскими тенденциями и эстетизмом «примирения с действительностью».

Линия, представленная в 1890-х гг. «Северным вестником», а затем — эстетической утопией «младших символистов», на этапе «кризиса символизма» обнаруживает тенденцию либо разрывать рамки «панэстетического» символистского миро-

ощущения (Блок), либо переходить на стадию «метасимволизма» (об этом см. ниже, с. 18) и т. д.

Таким образом, «логически» символизм оказывается представленным не шестью, а девятью «программами» (по терминологии А. Ханзена-Лёве):

	«эстетический бунт»	«эстетическая утопия»	«самоценный эстетизм»
1890-е гг.	I ₁	II ₁	III ₁
1901—1907	I ₂	II ₂	III ₂
1908—1910	I ₃	II ₃	III ₃

Однако в реальности дело обстоит еще сложнее. Правда, с одной стороны, не все из этих «программ» реально актуализованы. Так, «самоценный» эстетизм эволюционирует гораздо более вяло, чем две первых символистских подсистемы. По сути, в его движении, видимо, можно выделить лишь две фазы: становления (1890-е — начало 1900-х гг.) и зрелости (конец 1900-х гг.); дальнейшее его развитие происходит в рамках постсимволистских течений. «Декадентская» подсистема, утратив бунтарский пафос, как уже говорилось, к периоду «кризиса символизма» практически сливается с «чистым» эстетизмом.

Но вместе с тем реальная картина эволюции символизма оказывается и намного сложнее первоначально «исчисленной» схемы.

До сих пор как бы предполагалось, что три подсистемы символизма, троекратно меняясь в изменяющейся исторической ситуации, составляют все возможные варианты символистских «картин мира» и их частных поэтик. Но, по сути дела, в истории символизма должна быть выделена еще одна — и весьма значительная — фаза: эпоха I русской революции (1904—1906).

Революция отразилась не только в резком изменении тематики символизма, в появлении социально-бытовой, социально-исторической и национальной темы (что чаще всего подчеркивается в современном литературоведении). Для нас особенно существенно, что в эти годы заметно трансформируются не только какие-то пласты символистской «картины мира», но и создается новый тип «панэстетического» мировосприятия, кардинально изменяется как эксплицитная, так и имплицитная поэтика, в том числе и характер символизации, возникают специфические формы «жизнетворчества» и т. д. Однако механизм эволюции при переходе от символизма начала века к симво-

лизму эпохи революции несколько иной, чем в описанных выше случаях. Здесь не происходит смены доминирующей подсистемы символизма: эволюция принимает форму глубокой перестройки «эстетической утопии».

Переход от предчувствий «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей» к погружению в эти «перемены» и «мятежи» как в сегодняшнюю реальность ставит «соловьевца» перед выбором: нужно (а) либо отождествить происходящее с воплощением «гармонии в мире», с уже сегодня осуществляемым «синтезом», (б) либо отойти от революционной действительности, не опознав в ней становящуюся Красоту, (с) либо, наконец, как-то изменить содержание своего «панэстетического» идеала, сблизив его с реально происходящим в России.

Первое характерно, например, для некоторых попыток Блока 1904 — начала 1905 гг. осмыслить революцию, в духе его лирики 1901—1902 гг., как сошествие на землю Прекрасной Дамы (поэма «Ее прибытие»); однако эти попытки, ввиду их очевидной наивности и несоответствия происходящему, большого распространения не получили. Отход от революции также не соответствовал романтико-эстетическому максимализму большинства символистов, заложенному в движении пафосу «эстетического бунта» или веры в неизбежность победы красоты над мешанской косностью. Однако внутри «младосимволистского» эстетического утопизма отождествление идеала с высшей гармонией и «синтезом» сменяется пониманием прекрасного как дисгармонии и хаоса («правое безумие» Вяч. Иванова) или же уравниванием дисгармонии и гармонии как двух равноправных ипостасей «панэстетического» и двух начал жизни («аполлонического» и «дионисийского»). Апология революции совпадает с художественным санкционированием «свободы стихий», с «примирением с действительностью» как с эпохой бурь и разрушений. Эта фаза в эволюции символизма, начавшаяся статьями Вяч. Иванова о культуре Диониса и его «солнечным циклом», связанная с творчеством Ал. Блока периода «антитезы» и с неудавшейся попыткой создания «мистического анархизма», обладает рядом весьма характерных особенностей. Поскольку эстетическая утопия здесь в значительной мере уступает место изображению мира «здесь и теперь», символистская топика обогащается социально-бытовой, политической, исторической и национальной темами, хотя и пропущенными сквозь «фильтры» эстетизации, мифологизации, символизации «реального». Это обстоятельство, органически связавшее символизм и революцию, оказалось воздействие на самые глубинные пласты символистской поэтики. Та «низшая реальность», которая в начале XX века, в духе платоновско-соловьевского «двоемирия», воспринималась лишь как «суетливые дела мирские» (Блок), определяющие первый, «профанный» ряд значений символа, теперь

объединяется с представлением об эстетически ценном (напр., в лирике и «Короле на площади» Блока, в сборнике Ф. Сологуба «Родине», в произведениях Г. Чулкова и др.). «Низшие миры» оказываются если не равными, то сопоставимыми с «высшими» мистическими ценностями (это уравнивание отражается в часто используемой Блоком характеристике своей поэтики 1903—1906 гг. как «мистицизма в повседневности»). Сказанным обусловлено и частичное разрушение поэтики символа (например, у Блока в сб. «Нечаянная радость»). Неизбежное же при вторжении новых тем воздействие культурной «памяти темы» (ср. «память жанра» по М. Бахтину) значительно усиливает (идушее еще от символизма «Северного вестника») внимание к реалистическому искусству XIX в.

В итоге к концу рассматриваемого периода «панэстетизм» этой подсистемы символизма оказывается сближенным с «этическим» мироощущением: возникают идеи «соборного индивидуализма», «неонародничества» и т. д., а — в сфере художественного метода — устремления к «синтезу» символизма и реализма, к «новому разрушению эстетики».

Вместе с тем, из сказанного очевидно, что «восторг мятежа», определявший мироотношение данной группы писателей-символистов, в 1904—06 гг. проявлялся (особенно в начале периода) именно в усилении «разрушительных» тенденций (ср. определение этого периода Вяч. Ивановым и Блоком как «антитезы»).

Если периоды смены доминантных подсистем в начале XX в. и в годы, предшествующие «кризису символизма», сопровождались резким усилением внутрисимволистских полемик, то переход «младосимволистов» от «тезы» к «антитезе» их внутреннего развития вызвал рефлекс в внутренней переоценки ценностей: взрывы автоиронии, саморазрушения прежних идеалов («Балаганчик», ирония в творчестве Белого 1906 г.). Это породило первую в истории символизма полосу создания художественных автометаописаний и метаописаний истории направления (ср. Н. Пустыгина, с. 144—145).

С другой стороны, скептические и «разрушительные» тенденции заметно сблизили недавних «соловьевцев», адептов мистико-эстетической утопии, с «декадентами» конца XIX—нач. XX века, то есть предшествующего, второго фазиса становления «декадентской» подсистемы и символизма в целом (отсюда ощущение Блоком своей эволюции как ухода к «декадентам»).

И все же, хотя творчество представителей двух символистских подсистем никогда не было (типологически) так близко, как близки «соловьевцы» в период «антитезы» и «декаденты» более раннего периода, все же эти подсистемы не совпадали. Их кардинально различало, прежде всего, понимание *места*

дисгармонии и «хаоса» в общей художественной «картине мира»: для «декадентов» это — окончательная норма (ср. поэму Брюсова «Замкнутые») или равноправная норма среди любых других норм, для Вяч. Иванова — это путь к грядущей гармонии или (как в 1910-х гг. для Блока) — ее составная часть. Для «декадентов» не характерно — при весьма активном введении тем «реальности» — и сближение с реалистической традицией, с «этическим мировоззрением», происходит лишь экспансия «панэстетического» в мир действительности — ее эстетизация. Очевидно, что для «декадентов», ни от чего в своем прошлом творчестве в эти годы не отказывавшихся, не характерны ни повышенная автоирония, ни метатексты, описывающие прошлые состояния своей подсистемы (вернее, и у Брюсова, и у Бальмонта такие описания встречаются достаточно часто, но они, во-первых, замкнуты на эволюции собственного творчества, а, во-вторых, лишены ценностной окраски).

Наконец, для «декадентов» середины 1900-х гг. типично развитие «жизнетворчества» в прежнем, характерном для 1890-х и нач. 1900-х гг., духе и стиле — в стиле создания резко эпатурирующего типа «художественного поведения» (ср. «демонизм» поведения Брюсова в шумевшей истории его отношений с Белым и Н. Петровской, а также поведенческие стереотипы К. Бальмонта). Символисты же резко изменяют стиль «жизнетворческого» поведения по сравнению с началом века. «Жизнетворчество», как и в 1901—1903 гг., имеет целью создать образ будущей артистической личности или (А. Белый) иронические и фантастические параллели к «бытовому» миру. Однако теперь образ поэта — теурга или визионера, очевидца «схождения на землю» Вечной Женственности, сменяется попытками активного разрушения внеэстетического «мещанского» мира: погружения «в хаос» и смелых, хотя и наивных попыток создать новый тип человеческих отношений и новый тип «человека-артиста» будущего (ср. обстановку «Сред» Вяч. Иванова, «жизнетворческие» ситуации в семье Ивановых и в биографиях связанных с ними символистов, атмосферу встреч литераторов и актеров театра В. Ф. Коммиссаржевской в конце 1906 — нач. 1907 гг. и т. д.).

Наконец, совершенно очевидно, что внутри этих подсистем происходят совершенно различные и потенциально-противоположные процессы: «декадентство» эволюционирует в сторону «чистого эстетизма» и стилизаций, символизм «младших» — к «преодолению эстетики». Это ярко отразилось в полемике вокруг «мистического анархизма», падающей на самый момент вступления символизма в фазу «кризиса».

Таким образом, общую эволюцию русского символизма (более точно, чем это было сделано на с. 16) можно представить в виде следующей схемы:

	«эстетический бунт»	«эстетическая утопия»	«самоценный эстетизм»
1890-е гг.	I ₁	II ₁	III ₁₋₃
1901—1903	I ₂₋₃	II ₂	
1904—1907		II ₃	
1908—1910	I ₄	II ₄	III ₄

Однако и эта схема должна быть уточнена описанием целого ряда «возмущающих» эволюцию факторов. На самый заметный из них указал А. Ханзен-Лёве (Дис., ч. I, с. XVIII—XIX). Различные жанры символизма, имея разную «жанровую память», развиваются во многом отличными друг от друга путями. Так, поэзия и отчасти драма легко и органично отражают все устремления русского символизма: и «декадентские», и утопические, и «чисто» эстетические, и «метасимволические». Проза же, гораздо более прочно укорененная в реалистической «почве» XIX в., либо тяготеет к позиции «Северного вестника» (не случайно именно в этом кругу создаются первые символистские романы), либо становилась «поэтической» (симфонии Андрея Белого, прозаические «отрывки» Н. Петровской и др.), либо отступала на задний план. Символистская проза как полноценный жанр возникает только в конце 1900-х и в 1910-е гг., после организационного распада символизма.

Отсюда — еще один парадокс эволюции символизма. Творчество Ф. Сологуба, а отчасти — З. Гиппиус и др. представителей направления, развивается как бы по двум параллельным руслам: развитие поэзии идет по «декадентской» траектории (I₁—I₂), а прозы — по эстетико-утопической (II₁—II₂), лишь в годы революции эти линии сближаются.

Другой фактор, ограничивающий действие описанных выше закономерностей, связан с тем, что эволюция творчества отдельных символистов никогда полностью не совпадает с эволюцией направления в целом. Эта особенность — присущая, разумеется, не только символизму — у символистов усилена постоянной установкой на индивидуальность художника и, в частности, на индивидуальность его «пути» (Д. Максимов). Так, например, в поэзии Ф. Сологуба в годы Столыпинской реакции появляются рефлексы «дьяволического символизма», и эволюция полу-

чает признаки кругового движения (в отличие от линейного пути Блока).

Часто писатель-символист синхронно реализует (причем в рамках *одних и тех же жанров*) разные подсистемы символистской картины мира и поэтики. Т. Хмельницкая показала, например, что уже в начале XX в. для творчества Андрея Белого свойственно объединение мистико-утопических тенденций и иронии, скепсиса. В 1904—07 гг. его путь резко колеблется между проповедью младосимволистских идеалов начала века и ощущением кризиса этой системы, между полным неприятием апологий хаоса (I₂₋₃ и II₃) и сближением с «декадентом» Брюсовым (причем оба, хотя и по совершенно разным мотивам, эволюционируют к идеалам гармонизирующей культуры, характерным для подсистемы III).

Единство эволюции может «возмущаться» и появлением некоторых второстепенных и нестабильных подсистем — например, «территориальным» делением символизма (особенно заметным в начале 2-го и в конце 3-го периодов развития направления). Ср. различие между «петербургскими мистиками» «Нового пути», эстетический утопизм которых носил ярко выраженную «религиозно-общественную» окраску, и московскими «аргонавтами», «панэстетизм» которых принимал формы художественно-творческие и «жизнетворческие» (см. А. В. Лавров). «Мистический анархизм» периода революции символистами расценивался как преимущественно «петербургское» явление и т. д.

Еще одно важное обстоятельство. Эволюция писателя и его самосознание собственной эволюции, никогда не совпадая полностью, в одних случаях относительно близки, в других — кардинально расходятся. Например, блоковский «миф о пути», созданный в 1910-х гг., не тождествен творческому пути Блока, но в целом адекватно отмечает его основные этапы; напротив, самоописания Белым своего пути — особенно в 1906—08 гг. — исключительно далеки от его реальной эволюции. Но это же характеризует и направление в целом, чей «путь» и авторефлексии «пути» — отнюдь не одно и то же.

В символизме четко выделяются «центростремительные» и «центробежные» устремления. Первые, естественно, господствовали в годы, когда символизм делал первые шаги. Однако уже в рамках начального периода эволюции представители доминирующей подсистемы следующего периода активно критикуют «декадентов» (см. выше, с. 7). В начале 1900-х гг. побеждают «центростремительные» усилия В. Брюсова¹. Однако на грани III и IV этапов символистской эволю-

¹ Здесь, по сути дела, следовало бы говорить еще об одном усложняющем эволюционную схему обстоятельстве. Эксплицитная и имплицитная поэтики символизма, его «жизнетворчество» и организационные усилия — все это разные выявления сути литературных направлений, и их развитие также может не совпадать друг с другом «по фазе».

ции сформировавшиеся к этому времени устремления «чистого» эстетизма порождают резкую критику им символизма эпохи революции (в основном в его младосимволистском варианте II₃).

Постоянные «схватки» между представителями доминирующих подсистем сегодняшней и завтрашней фазы символистского развития рассматриваются самими участниками полемики и даже наиболее внимательными современниками как борьба двух тенденций: «декадентской» и «мистической». В конце XIX — нач. XX вв. это объясняется периферийностью программы «чисто эстетической» подсистемы символизма (III₁₋₃). На грани же «кризиса символизма» ситуация (как уже отмечалось) такова, что доминирующая подсистема символизма 1908—10 гг. (III₄) формируется в процессе сближения с «декадентством» Брюсова и говорит устами брюсовских «Весов».

Впрочем, в конце 1900-х гг. раздается и критикующий «мистику» голос «клариста» М. Кузьмина, позиция которого по существу равно противостояла и утопическому, и индивидуалистически-бунтарскому неприятию сегодняшнего (мещанского, внеэстетического) мира.

Выделение внутри символизма двух подсистем диктовалось, таким образом, логикой полемики, вспыхивавших на границе разных этапов его развития, а не реальным разнообразием форм его эстетического (а отчасти — и организационного) самовыражения.

Последний серьезный вопрос, который (из-за ограничений на объем статьи) может быть только намечен, — это вопрос о пре- и постсимволизме. Следует сразу же сказать, что проблемы пре- и постсимволизма качественно различны. Пресимволизм 1880-х гг. — это сумма пестрых, разрозненных, организационно и эстетически мало связанных тенденций. Одни из них стоят у истоков «декадентства» (пессимизм «философской лирики» 1880-х гг., импрессионизм Фофанова и школы Фета), другие — на грани эстетической утопии (Вл. Соловьев), творчество третьих почти незаметно «переливается» в «чисто» эстетические тенденции внутри символизма 1890-х гг. Крепко укорененные в традициях лирики середины века, все эти весьма различные явления литературы 1880-х гг. могут быть определены как пресимволизм лишь с точки зрения читателя или исследователя постсимволистских эпох. Цельной художественной системы они не образовали (в отличие, напр., от преромантизма).

Иначе, и значительно сложнее, ставится проблема постсимволизма. Здесь, прежде всего, необходимо учесть справедливое утверждение Смирнова и А. Ханзена-Лёве о том, что постсимволистскими, в строгом смысле слова, могут считаться только новые художественные системы, наследующие символизму

и хронологически идущие за ним (прежде всего — акмеизм и футуризм). Поскольку же после 1910 г. ряд символистов продолжал создавать произведения символистские, то, по-видимому, их необходимо рассматривать в рамках истории символизма.

С учетом сказанного, литературная ситуация 1910-х гг. представляется следующей:

— подсистема III (особенно III₄) трансформируется в акмеизм. (Ср. влияние на акмеизм Инн. Анненского, участие в его литературной жизни С. Городецкого, М. Кузмина и т. д.);

— подсистема I (особенно I₁ и I₂) отзывается в феномене кубофутуризма (ср. обратное воздействие футуризма на послеоктябрьское творчество Брюсова). Кубофутуризм (через контакты с Вяч. Ивановым) наследует и утопизм подсистемы II₁₋₂, трансформируя его, однако, из эстетической в лингвистическую утопию (В. Хлебников).

В целом, однако, «наследников» у символистов-«соловьёвцев» в литературных направлениях и группировках 1910-х гг. практически нет, и, вместе с тем, наиболее значительные представители этой ветви символизма продолжают писать и после организационного распада направления. На этом этапе (назовем его поздним символизмом) индивидуальные пути художников, с одной стороны, развивают какие-то тенденции, *уже возникавшие* на одном из более ранних периодов становления данной подсистемы, с другой — тяготеют к выходу за грани символизма:

— Так, «панэстетизм», развивающий тенденции подсистем II₁₋₂, может полностью отказаться от противопоставления Красоты (как «музыкальной» сущности мира) Истине и Добру и, последовательно реализуя поэтический миф о воплощении Красоты в истории, в области тематико-проблемной сблизиться с внесимволистским (в частности, реалистическим) искусством. Символизм и мифопоэтизм здесь оказываются способом интерпретации всего, происходящего в реальном мире; всякая же иерархия тем искусства снимается («блоковский путь», характерный также для ряда прозаиков 1900—1910-х гг.);

— «переход через границу», в силу религиозно-мистической окраски подсистемы II₁₋₂, может вести к религиозной поэзии, уже утратившей черты «панэстетического» утопизма (Эллис 1910-х гг., Вяч. Иванов);

— «переходы через границу» могут (одновременно и/или в хронологической последовательности) совершаться на разных участках символистской картины мира и поэтики. Таковы порывания Андрея Белого за грани символистского «панэстетизма» к национально окрашенным утопиям «скифства» или к философскому методологизму неокантианства, а, с другой стороны, — сочетание эстетического утопизма (мифопоэтическая идея

преображения мира творческим Словом в «Символизме») с идущим от «декадентства» сведением этого преобразования к «мозговой игре» («Петербург») и эстетически окрашенному научному эксперименту («сциентизму», по В. Паперному).

Характерная черта всего позднего символизма — его поэтические авторефлексии над историей направления («метасимволизм», по Н. Пустыгиной), а также «де- и ремифологизация» индивидуальных творческих путей (по А. Ханзену-Лёве). Однако, как кажется, эти особенности — отнюдь не единственная характеристика позднего символизма и представляет лишь одно из направлений творчества на границе «панэстетизма», а также попытку его «внешней» оценки.

Крайней хронологической границей этого позднего символизма, видимо, можно считать творчество Андрея Белого 1920-х — нач. 1930-х гг., однако, оно, на самом деле, теперь существенно определено и внешними по отношению к символизму историко-литературными фактами развития послеоктябрьской литературы.

Возвращаясь к предложенному выше пониманию эволюции символизма, следует еще раз подчеркнуть ее предварительность, незавершенность. С одной стороны, сам язык описания должен стать более логически четким, с другой — нет никакого сомнения, что история символизма предстанет как еще более сложный и многофакторный процесс. В частности, подчеркнем еще раз особую значимость для эволюции символизма процессов, происходящих на границах символизма:

— отношение символизма к русской и мировой культурной традиции;

— к несимволистским направлениям в русской и мировой литературе конца XIX — нач. XX века (прежде всего — к реализму);

— к европейскому символизму;

— к искусству;

— к философии, науке и т. д.

Наблюдения над сменой отношений символизма, в процессе его развития, ко всем этим фактам национальной и мировой культуры резко усложнит, но и уточнит «рисунок» его эволюции. (В частности, весьма показательным будет, куда отходят от символизма покидающие его на разных этапах движения художники.)

Изучение названных проблем (как и значительно более широкое, чем предпринимавшееся до сих пор, обследование фактов внутрисимволистской жизни) представляется важнейшей задачей сегодняшнего исследователя эволюции русского символизма.

1905 ГОД И МЕТРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ БЛОКА, БРЮСОВА, БЕЛОГО

М. Л. Гаспаров

Предлагаемое сообщение подсказано недавним оживлением работ по метрическому репертуару русских поэтов. В 1979 г. вышел сборник «Русское стихосложение XIX в.». Там было много интересного, но особенный интерес представляли разделы о диахронической эволюции каждого поэта: как менялись стиховые предпочтения автора и как соотносились эти перемены с этапами его жизненного и творческого пути. Для некоторых авторов — для Пушкина, особенно Тютчева, даже Дельвига — такая стихотворная биография читается почти как роман. Намечается даже схема смены этапов; период выработки стиховой манеры, потом ее освоения, потом ее широкого, серийного использования, потом ее исчерпанности и осторожного нащупывания новых путей, а потом, если жизнь позволяет, начинается новый цикл. И все это отражается в таких объективных показателях, как количественная продуктивность, предпочтение больших или малых жанров, пропорции метрического репертуара и строфики, иногда — ритмика наиболее показательных размеров.

Годы первой русской революции были важны для русских поэтов и как большой общественный опыт, и как события личной жизни: 1905 — это роман Брюсова с Н. И. Петровской, 1906 — Белого с Л. Д. Блок, 1907 — Блока с В. В. Волоховой. (Так для Тютчева решающим совпадением для его позднего творчества оказались польское восстание 1863 г. и смерть Е. А. Денисьевой в 1864 г.) Естественно посмотреть, какую параллель находят эти жизненные события в стиховых вкусах, идут они с упреждением или запозданием, и пр.

Мы сделали прикидку такого рода на материале метрического репертуара названных трех поэтов — по количеству текстов (не строк!), т. е. обращений к каждому размеру (а не всей продукции каждого размера!) за каждый год. Блок обследовался по Полному собранию сочинений в 8-ми т.; Брюсов — по

Собранию сочинений в 7-ми т., прижизненным сборникам и посмертным публикациям; Белый — по однотомнику большой серии «Библиотеки поэта», прижизненным сборникам и по рукописи «Зовов времен» в ЦГАЛИ. Было бы очень интересно привлечь еще и материал по Вяч. Иванову, но там не всюду можно установить точную хронологию до года.

Общие, массовые тенденции эволюции русского стиха в первой четверти XX в. известны; это прежде всего — освоение неклассических, чисто-тонических размеров. Это значит: в 1890-х гг. примерно половина русских лирических стихов писалась ямбом, четверть — хореем, четверть — тремя трехсложными размерами вместе взятыми; а к 1925 г. доля ямба и доля хорea остается примерно той же, зато трехсложные размеры наполовину сокращаются, уступая свое место дольнику, акцентному стиху и прочим неклассическим формам. Посмотрим же, как это наступление неклассических размеров проявляется в творчестве трех поэтов. Оказывается — очень по-разному.

У Брюсова интерес к неклассическим новациям сосредоточен в раннем творчестве, до 1900 г., и в позднем, после 1919 г. В промежутке они отступают до минимума перед классической силлабо-тоникой, причем минимум неклассичности и максимум классичности приходится если не на самую революцию 1905 г., то во всяком случае рядом. У Блока наоборот: начинается он с минимума неклассических размеров, максимума его чисто-тонические новации достигают почти точно в годы первой русской революции (об этом «почти» будет сказано далее), затем вновь падают до прежнего минимума, а затем Блок вообще перестает писать стихи, и среди этого молчания — только одна вспышка, но знаменательная: это «Двенадцать», решительно неклассическое стиховое построение, представляющее собой прямой отклик на новую русскую революцию. Наконец, у Белого у одного эволюция неклассических размеров, на первый взгляд, точно соответствует общей тенденции эпохи: минимум в начале, затем от периода к периоду их все больше, и в 1920-х гг. больше всего. Но и у него при ближайшем рассмотрении картина окажется более сложной и напряженной.

Что стихотворные формы в сознании поэтов и читателей семантизируются, это общеизвестно. Для Маяковского неклассические размеры твердо связывались со стихией революции, а то, что он презрительно называл хорейми да ямбами, — со стихией контрреволюции. Блок писал в предисловии к «Возмездию», что ощущал ямб как музыкальный ритм эпохи, идущей к собственной катастрофе и рождению нового человека, а о строчках «Русского бреда» отмечал в дневнике (4 марта 1918): «У меня произвольно появляются хорей, значит, может быть, погибну». Как складываются такие синкретические фантазии, — вопрос, имеющий очень большое культуроведческое значение.

и исследования сдвигов в метрическом репертуаре могут сильно помочь разобраться в нем. Для Андрея Белого, который во всех своих тенденциях умел идти до самого предела и еще дальше, это дает интересную картину уже сейчас. Но сначала — о Брюсове и Блоке.

У Брюсова история стиховых исканий сравнительно проста и, самое главное, почти не связана с внешними событиями литературной и общественной истории. Его осознанное дело — обновить русский стих, и он это делает все более тонкими средствами. Сперва — метрическими, самыми простыми: в 1898—1899 гг. он экспериментирует с неклассическими размерами, доля их — 22% метрического репертуара, почти четверть. Около 1900 г., на половине работы над «*Tertia vigilia*», он переходит к более тонким средствам, ритмическим и синтаксическим: создает тот специфически брюсовский тип ораторского ямба, прежде всего 4-стопного, который на современников произвел неизгладимое впечатление, потомками безошибочно ощутим, а от детального научного анализа ускользает до сих пор. После этого неклассические размеры ему уже больше не нужны, доля их с 22% падает к 1909 г. до 2%, а доля 4-стопного ямба — именно 4-стопного — с такой же неуклонностью нарастает. Около 1910—1912 г. наступает перелом, окостеневшая ритмико-синтаксическая интонация приедается, Брюсов сбавляет долю ямбов вообще и 4-стопных в частности и перемещает свое внимание сперва в область строфики и твердых форм, а потом, после 1919 г., опять в область метрики, опять к неклассическим размерам, доля которых достигает уже 33%. Таким образом, начало брюсовского углубления в классику — это 1900 г., заметно раньше первой революции, а конец — 1919 г., заметно отстав от последней революции. Сами революционные рубежи почти не сказались на движении его метрического репертуара: единственно, чем он, пожалуй, откликнулся на события 1904—1907 гг., — это усилением хорея, который в эти годы даже немного теснит ямба: видимо, Брюсов ощущал этот метр более динамичным и более отвечающим переживаемому моменту.

У Блока история применения неклассических размеров выглядит так. До 1901 г. у него их не больше 2% (сперва гексаметры, в 1901 первые 3-иктные дольники); в 1902 г. — уже 11% (почти сплошь 3-иктные дольники — «Вхожу я в темные храмы...» и др., но уже и первые тактовики — «Царица смотрела заставки...» и др.). В 1903 г. — первый высокий всплеск, 36% (преимущественно дольники — «Потемнели, поблекли залы...» и др.; но также и больше тактовиков, чем когда бы то ни было, — «Просыпаюсь я — и в поле туманно...», «По городу бегал черный человек...» и др.). В 1904 г. — некоторый спад, 19%; но спадают преимущественно легкие дольники, а тяжелые тактовики остаются («Ранним утром, когда люди ленились

шевелиться...») и даже является первый свободный стих («На перекрестке, где даль поставила...»). В 1905 г. — второй высокий всплеск, 40%, причем 3-иктных дольников («Ты в поля отошла без возврата...») уже мало, а господствуют вольные дольники («Твари весенние», «Вот открыт балаганчик...» и др.), отчасти 4-иктные («Вот Он — Христос в цепях и розах...») и все те же тактовики и верлибры. После этого в 1906 г. уже начинается спад, 22% (почти сплошь мелкие дольники из «Балаганчика» и «Короля на площади»); в 1907 г. — 10% (из «Снежной маски») — Блок возвращается к уровню 1902 г.; и наконец, в 1910—1914 гг., 3% — к исходному уровню 1901 г. Таким образом, полоса блоковского увлечения неклассической расшатанной тоникой укладывается в 1903—1906 гг., с двумя кульминациями: в 1903 г., году свадьбы и первых публикаций, и в 1905, году революции, — т. е. как бы при началах сперва своей, а потом общей новой жизни. И та и другая внутренне ощущались Блоком как дисгармония и катастрофа. Вспомним, что хронологические рамки блоковского II тома — 1904—1908 гг.: таким образом, смена формальной манеры у Блока как бы упреждает смену содержательной манеры, и «Распутья» оказываются скорее прологом II тома, чем эпилогом I-го.

Что касается классических размеров, противостоящих неклассическим, то здесь главной жертвой оказывается ямб. С наступлением тоник отступает именно ямб: доля его до 1900 г. — три четверти всей продукции, в 1901—1902 гг. — половина, в критические 1903—1906 гг. — одна четверть, в 1907—1909 гг. — опять половина, и после 1910 г. — по крайней мере, две трети. Остальные классические размеры — буферные, и существенно не меняют картину; только хорей заметно усиливается в 1904 и 1907 гг., оба раза как бы сдерживая наступление ямба вслед отступающей тонике.

Наконец, у Андрея Белого нарастание неклассических размеров имеет вид, казалось бы, ровный и объяснимый: 1900—1903 гг. — 3%, 1904—1909 — 10% (а если выделить 1904—1907 гг., то даже 16%), 1910—1918 — 14% (а если учесть поэму «Христос Воскрес», то и больше), 1920—1931 — 38% (но если учесть поэму «Первое свидание», то немного меньше). Получается картина неуклонного усиления неклассической тоник с двумя сильными толчками — на революции 1905 г. (доля неклассики в этом году — 22%) и на революции 1917 г. (поэма «Христос Воскрес»). При этом неклассические размеры у Белого имеют совсем другой вид, чем у Блока: дольников и прочих легковоспринимаемых форм очень мало, а подавляюще преобладает (во всех периодах) тот аморфный, переменчивый, интонационно расчлененный и непредсказуемо прорифмованный стих, которым написаны «Душа мира», «Осинка», «Горе», сбор-

ная поэма «Мертвец», большая часть книги «После разлуки» и, конечно, «Христос Воскрес».

Интересное начинается, когда мы посмотрим, как соотносится эта доля неклассических размеров с долей ямба. У Блока, как мы видели, они находились в отношении дополнительности: один наступал, другой отступал. У Белого наступали оба, сдавливая и вытесняя все остальное: хорей и трехсложные размеры. При этом в годы первой революции энергичнее наступал ямб (особенно 4-стопный), в годы второй — неклассические размеры. (Для Блока революция 1905 г. была движением от ямба, для Белого — к ямбу). В 1900—1903 гг. главное поприще новаторских экспериментов Белого — вольные, нетрадиционные трехсложники, ямба у него только 27%, меньше, чем амфибрахия. В 1904—1909 гг. доля ямба у него взлетает вдвое, а доля 4-стопного ямба — всемеро: в сборнике «Урна» 60% стихотворений написано 4-стопным ямбом, 35% — другими ямбами, и только 4 стихотворения — неямбическими размерами; сам Белый делает об этом замечание в предисловии. В 1910—1918 гг. волна 4-стопного ямба с такой же стремительностью откатывается, но общий уровень ямба остается по-прежнему высок: по лирике — около 60%. 1921 год дает последний взлет 4-стопного ямба в «Первом свидании», и затем в последнем десятилетии Белого, наконец, наступает равновесие: около 40% стихотворений писаны ямбами, около 40% — неклассическим интонационным стихом, а оставшиеся 20% — остальными размерами (преимущественно амфибрахией).

Таким образом, поэзия Белого застывает в напряжении между двумя стиховыми полюсами: с одной стороны — ямб, особенно 4-стопный: предельная строгость, четкость и ритмичность; с другой стороны — интонационный («мелодический», как предпочитал выражаться Белый) стих: предельная аморфность, легкость, гибкость. «Будем искать мелодию», — называлась статья Белого при сборнике «После разлуки» с изложением принципов этого стиха. При этом можно утверждать, что такая поляризация была у Белого осознана и осмыслялась семантически. В 1931 г. Белый подготовил «посмертное», по собственному выражению, собрание стихотворений в двух томах, «со всею силой убеждения» объявив его последней авторской волей; как известно, несмотря на это, оно до сих пор не издано. В первом его томе, «Зовы времен», собраны преимущественно стихи о природе, мире и боге, все они тяготеют к мелодической аморфности и завершаются поэмой «Христос Воскрес». Во втором его томе, «Звезда над урной», собраны стихи о глухой России, городе и себе, все они тяготеют к ямбической строгости и завершаются поэмой «Первое свидание». Пропорции в «Зовах времен» таковы: ямбов и неклассики поровну, приблизительно по одной трети всего материала; 4-стопных ямбов меньше чет-

верти от общего числа ямбов; рифмовки МЖМЖ четверть от общего числа 4-стопных ямбов. В «Звезде над урной»: ямбов не поровну, а в 8 раз больше, чем неклассики; 4-стопных ямбов больше половины от общего числа ямбов; рифмовки МЖМЖ целых две трети от общего числа 4-стопных ямбов. Тематическое и метрическое обособление происходят, стало быть, параллельно.

Можно даже сказать, что из работы над двумя типами стиха у Белого раздельно выросли две его главные стиховедческие концепции — одна в книге «Символизм» (1910), другая в статье «О ритмическом жесте» (1917), ставшей книгой «Ритм как диалектика» (1929). В «Символизме» для Белого главное — статический ритм строки и группы строк, в «Ритме как диалектике» — динамический переход между ритмами отдельных строк и групп; первое рассыпает стихотворение на сумму таких-то ритмических форм и ритмических фигур, второе объединяет стихотворение в единой интонационной целостности; а именно целостность и индивидуальность поэтического выражения декларировал Белый как задачу своего «мелодического» стиха.

К. Ф. Тарановский двадцать лет назад показал, что на уровне **ритмики** Белый связывал в своем ямбе ритм типа «Холодное небытие» с трагическим надрывом, а ритм «Об иллюзорности пространства» — с разрешающей гармонией. К этому можно добавить, что на уровне **строфики** в том же ямбе у него также противопоставлялись более нервные четверостишия с отрывистыми окончаниями МЖМЖ и более спокойные ЖМЖМ. Теперь мы видим, что этот ряд семантизаций продолжается и на уровне **метрики**, где ямб в целом противопоставляется неклассическому интонационному стиху. А впервые определилось это противопоставление в стихах, написанных в пору революции и реакции 1904—1909 гг. Творчество Белого уже не в первый раз оказывается образцово-показательным материалом для исследований, опыт которых потом переносится на творчество других поэтов; можно надеяться, что изучив технику семантизации стиха у Белого, мы приблизимся к пониманию (по-видимому, более сложной) техники семантизации стиха и у Брюсова и у Блока.

Приложение

Пропорции основных метров в репертуаре Брюсова, Блока, Белого

Я — ямб; Х — хорей; Д — дактиль; Ам — амфибрахий; Ан — анапест; НКл — неклассические размеры. Все цифры — в процентах. При показателе ямба в скобках указан показатель 4-стопного ямба.

В. БРЮСОВ	Я	Х	Д	Ам	Ан	НКл	Число текстов
1898—1899	39(9)	18	9	6	6	22	122
1900—1903	54(28)	22	6	7	4	7	265
1904—1907	41(31)	37	11	4	3	4	192
1908—1909	72(48)	18	2	2	4	2	54
А. БЛОК	Я	Х	Д	Ам	Ан	НКл	Число текстов
1898—1900	73(49)	7	7	3	7	3	283
1901—1902	52(33)	15	7	3	16	7	339
1903	25(19)	9	12	6	12	36	95
1904	17(13)	33	6	2	23	19	52
1905	19(17)	17	3	5	16	40	58
1906	35(30)	20	4	11	8	22	79
1903—1906	25(21)	18	7	7	13	30	284
1907—1909	55(39)	21	2	5	8	9	197
1910—1914	60(36)	14	6	4	13	3	131
А. БЕЛЫЙ	Я	Х	Д	Ам	Ан	НКл	Число текстов
1900—1903	27(5)	5	9	30	26	3	121
1904—1909	51(35)	16	4	11	8	10	184
1910—1918	58(10)	8	3	5	12	14	59
1920—1931	40(13)	1	3	12	6	38	68
«Зовы времен»	34(8)	2	6	15	7	36	156
«Звезда над урной»	57(33)	13	5	14	4	7	187

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ БЛОКА-ДРАМАТУРГА

(Ранний этап «пути между революций»)

Н. С. Зеленцова

Театр и драматургия Блока давно привлекают внимание ученых: исследованы связи между его лирикой и драматическим творчеством, обращалось внимание на соотношение блоковской драмы с символистской и на особое ее положение в системе символистского театра¹.

Один из возможных аспектов исследования, вырисовывающийся в последние годы, — рассмотрение взаимодействия драмы Блока с мифом. Как представляется, в этой сфере могут быть полнее выявлены и специфика блоковской драматургии, и изменения художественной концепции его творчества.

Изучение мифопоэтической природы лирики Блока за последние годы значительно продвинуто². Все сказанное об использовании мифопоэтических структур позволяет понять и оценить роль драмы в творчестве поэта. Видимо, именно в драме, вследствие ее жанровой природы, а также понимания Блоком ее генезиса и функций³, конкретизировались и обобщались ситуации трагической «трилогии вочеловечения», представляющей в трех книгах его стихов.

¹ Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926; Медведев П. Драмы и поэмы Блока (Из истории создания). Л., 1923; Громов П. — соотв. разд. кн.: Герой и время. Л., 1961; Родина Т. М. А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972; Федоров А. В. А. Блок и драматургия его времени. Л., 1972.

² См.: Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III. Тарту, 1979; Миц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов. — Там же. (Ниже ссылки с указ. фам. и названия).

³ Блок видел в драме возможности балагана, «пробивающего брешь в мертвечине», и мистерии, карнавалюбно обновляющей жизнь (см.: письмо В. Э. Мейерхольду от 22 дек. 1906 г. по поводу «Балаганчика». — Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М.—Л., 1963, т. 8, с. 170. Далее все ссылки по этому изд. в тексте, с указ. тома и стр.).

Обращение Блока к драме в 1906 г. мотивировано как самими условиями русской действительности, так и кризисом мистических увлечений юности (распадом «абсолютов»⁴). Совпадает этот кризис и с разочарованием А. Белого в теургических идеях «аргонавтов»⁵. Эсхатологическим чаяниям не дано было реализоваться. События социальной жизни, первой русской революции вторглись в мир «зоревого» ожиданий. В их свете романтическая абстракция и самоуглубленность, ему присущие, должны были представляться не только безжизненными, но и кощунственными. Отчасти этим определялось внимание, с которым символисты отнеслись к теоретическим построениям Вяч. Иванова, стремившегося найти выход из тупика (в пределах и средствами самого символизма) на пути слияния символа с мифом (созданием коллективным, по его учению, возникшим в глубинах народной жизни). Цикл его статей о символе, мифе, мистериальном театре, арена которого должна была стать местом «волеизъявления» народных масс, социального жизнетворчества, напечатали брянские «Весы» в 1904 г.

Но особенно притягательным в теориях Вяч. Иванова для символистов разных поколений было его учение о всенародном искусстве — как пути слияния поэта с жизнью, преодоления их разъединенности⁶.

Театр, обладающий возможностями общения с большой аудиторией, осознавался символистами как путь единения с жизнью, активного воздействия на нее. Даже такой рациональный поэт, как Брюсов, на какое-то время увлекся идеей мистериального театра. В статье «Дионисово действо современности» он высказывал надежду на то, что именно через этот театр может быть осуществлен переход «от нашего современного», «кепейного, малого» искусства — к искусству «великому, всенародному»⁷ (курсив наш. — Н. З.). Знаменательно, что В. Брюсов пользуется здесь терминологией Вяч. Иванова.

Театр был для русских символистов средством преодоления замкнутости, но и «жизнетворчества», реализации новых, возникавших после кризиса соловьевской эсхатологии, мифологических концепций⁸.

⁴ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1978.

⁵ Лазров А. Мифотворчество «аргонавтов». — В кн.: Миф / Фольклор / Литература. Л., 1978.

⁶ «Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, — писал Вяч. Иванов в статье «Поэт и чернь», — но его внутренняя свобода и есть внутренняя необходимость возврата и приобщения родимой стихии...» (Весы, 1904, № 3, с. 7—8). И ниже говорится, что истинный символизм примирит «поэта» и «чернь» в большом всенародном искусстве.

⁷ Брюсов В. Я. Собр. соч. в семи томах. М., 1975, т. 6, с. 13 (далее ссылки на это изд. в тексте с указ. тома и стр.).

⁸ См.: Михайловский Б. В. «Русский символизм»: «Фокусом специфических тяготений символистов была драма, как синтетическое искусство, как обрядовое религиозное действо со зрителем — соучастником мистерин (...)

Мистерияльный театр, дионисийство, литургическая драма остались на периферии интересов Блока⁹, но задачи трагического очищения жизни и самоочищения («Три вопроса», 1908), пересмотра старых идей и обретения новых связей с действительностью, как и идеи демократизации театра, таившиеся в недрах теории соборной драмы, были ему близки. Однако реализовались они в категориях жизненных: в раздумьях о смене репертуара, приходе нового, демократического зрителя.

Эти идеи носились в воздухе театральной жизни тех лет, в годы острого ощущения «кризиса театра», которое возникало в сознании его деятелей, понимавших отставание театра от ускоренного развития событий, от задач, выдвигаемых перед ним революционной эпохой¹⁰.

Представление о «кризисе театра» могло обретать разные формы. Так, театральная критика была обеспокоена «засилием в репертуаре пошлых драм», ставившихся в угоду буржуазному массовому зрителю¹¹. Критиков-марксистов волновало проникновение в русский театр западноевропейской модернистской драмы (оно началось в конце 90-х г. прошлого века)¹². Но и символисты писали о «кризисе театра», понимая его либо как опошление, бездуховность — следствие компромисса с «толпой»¹³, либо косность, неспособность найти адекватные средства сценического воплощения западноевропейской символистской драмы¹⁴. Однако вскоре и принципы лирического театра, лирической драмы, которые были связаны с постановками пьес Метерлинка на русской сцене, берутся под сомнение.

В статье «Русские драматурги»¹⁵ В. Э. Мейерхольд делит всю символистскую драму на два периода. Первый (начало 900-х — 1905) назван «Декадентская драма». Сюда отнесены: «Святая кровь» (1901) З. Гиппиус; «Три расцвета» (1905)

Установка на широкую социальность в сочетании с религиозно-идеалистической содержательностью приводила к лозунгу «мифотворческого» театра (...) театр должен был развертывать миф как динамический вид символа» (Литература в школе, 1936, № 5, с. 16).

⁹ См.: Федоров А. В. А. Блок и драматургия его времени; ст. Ю. К. Герасимова. Театр и драма в критике А. Блока в период первой русской революции. — Вестн. Ленингр. ун-та, № 20. Сер. истории, языка и литерат. Л., 1961, вып. 4.

¹⁰ См. письмо В. Э. Мейерхольда А. П. Чехову от 18 апр. 1901 г. — В кн.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1966, т. 1.

¹¹ См. статьи А. Кугеля в журн. «Театр и искусство» за 1906 г.

¹² См. статьи А. Луначарского, Г. Стеклова (Сб.: Кризис театра, 1908).

¹³ См.: Гиппиус З. Над чем смеются. — Новый путь, 1904, № 12.

¹⁴ В статье В. Брюсова «Ненужная правда» (IV) берется под сомнение бытовой реализм на сцене; В. Э. Мейерхольд в статье «О театре» (Сб.: Театр. Книга о новом театре, 1908) излагает найденные в начале XX в. принципы условного, неподвижного театра как наиболее отвечающие символистской драме.

¹⁵ См. указ. выше изд.

К. Бальмонта; «Земля» (1905) В. Брюсова и некоторые другие. Второй период — «Новая драма» — включает основной массив пьес, созданных символистами в 1906—1913 гг. Схема Мейерхольда показывает, что в начале первого десятилетия XX века собственно русской символистской драмы почти не было, и не случайно ранний период ее становления связан с именем Метерлинка, с его «маленькими трагедиями», драмами Рока («Смерть Тентажиля», «Пелеас и Мелисанда» и др.). По меткой характеристике Л. Андреева¹⁶, в них реализуется мир души автора, т. е. их можно рассматривать как «чистый» образец лирической драмы.

А. Блок и Вяч. Иванов, каждый своим путем, приходят к критике этого типа драмы и философских построений бельгийского писателя.

Для Вяч. Иванова, теоретика «соборной драмы», которая должна была объединять зрителей в экстазе «содействия» — очищения, характерна установка на миф с большей мерой объективации¹⁷ сюжета и образов, коллективный (драмы его написаны на сюжеты из античной мифологии, характеры укрупнены, внеположены авторскому «Я»; это герои-титаны, драматическая история их «нисхождения» становилась основой действия).

Блок исходил из «мономифа»¹⁸, в основе которого лежал миф коллективный — древний миф о Душе мира, оформлявшийся, однако, через сюжеты, развивавшиеся в сознании автора — лирического героя; главными действующими лицами были субъект и объект блоковской лирики, т. е. тяготел он к формам мифа субъективного, авторского.

Логика развития художественного сознания вела Блока к объективации мифа, одной из форм которой стал «Миф о России»¹⁹, вобравший объективные фольклорные и исторические мотивы и обретший героев, характеры которых, в определенной мере, типизированы (за ними прослеживаются судьбы людей «безвременья»).

Полемика с Метерлинком велась Вяч. Ивановым и А. Бло-

¹⁶ Л. Андреев писал: «Хитрец Метерлинк мысли свои одел в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене...» (Письма о театре. — Альм. изд. «Шиповник». Спб., 1914, кн. 22, с. 232).

¹⁷ О разных типах мифопоэтических структур (иррациональных и исторически объективированных), о возможности создания типизированных образов см.: Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока.

¹⁸ «Философия Платона и поэзия В. Соловьева (позже его учение) (...), — пишет Д. Е. Максимов, — способствовали оформлению основного мифа Блока — «мономифа» о Душе мира (...). Этот мономиф лег в основу первого лирического сборника Блока, а в другом, критическом преломлении — стал ядром его ранней драматической трилогии.» (Максимов Д. О мифопоэтическом начале в лирике Блока, с. 24).

¹⁹ См. указ. выше статью Д. Е. Максимова.

ком с этих разных позиций. Оба они принимают драму второго периода²⁰ — «Чудо святого Антония», «Сестру Беатрису», где конфликт выведен из сферы прямого столкновения человек — Рок («маленькие трагедии») в реальную жизнь и герой наделен какой-то мерой деятельной активности.

О «Чуде святого Антония» Вяч. Иванов пишет, что в драме дана «материализация сверхмирного луча, упавшего в пошлость мещанской повседневности»²¹. Но ему чужд «героический стоицизм» Метерлинка (утверждение необходимости мудрого смирения под ударами судьбы), он не приемлет Метерлинка «утешенного», «успокаивающего умы и совести»²². Такому миропониманию противопоставляется пафос страдания и очищения, накал трагических страстей²³.

Блок, высоко оценивая «Сестру Беатрису», острое критики обращает на героев драмы Рока. Он обвиняет их автора в том, что тот «украл у драмы героя», «превратил человеческий голос в шепот» («Пробуждение весны», 1907). В статье «О драме» (1907) герою «маленьких трагедий» противопоставляется бунтующий против Рока герой драмы Л. Андреева («Жизнь Человека»). В статьях этих дана и критика лирической драмы как жанра, вызванная, видимо, стремлением преодолеть субъективизм пьес этого типа, замкнутость их мира.

Обращаясь в «лирической трилогии» к формам лирической драмы, Блок стремился в них и *через их преодоление* воплотить драму «абсолюта» и карнавальным снижением «старого мифа» открыть дорогу в жизнь.

Лирическая трилогия начинается с «Балаганчика» не случайно. В этой драме исследователь склонны видеть сходство с классической драмой субъективного мифа, нашедшей наиболее полное выражение в «маленьких трагедиях» Метерлинка. Более того, «Балаганчик» часто рассматривают как пародию на них²⁴.

Вряд ли это вполне справедливо. «Балаганчик» скорее — сложное переосмысление драмы Рока, мир которой взрывается изнутри силой распада «мономифа». Собственно тот же распад, «карнавализация» (не случайно Блок здесь использует формы

²⁰ Эта периодизация дана в кн.: Шкуняева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1975.

²¹ Иванов Вяч. Рецензия. Морис Метерлинка. «Чудо св. Антония». — Весы, 1904, № 5, с. 46.

²² Иванов Вяч. Рецензия на книгу прозы: Maurice Maeterlinck. Le double Jardin. Paris. 1904. — Весы, 1904, № 8.

²³ В рецензии на книгу прозы Метерлинка Вяч. Иванов пишет: «Странно слышать из уст Метерлинка-драматурга упрек Ибсену за демонически-гордую мрачность трагического безумия — или пожелание, чтобы трагическое на сцене кончилось, уступив место изображению мира и счастья и красоты без слез» (Весы, 1904, № 8, с. 59).

²⁴ См.: Федоров А. В. А. Блок и драматургия его времени.

балаганного представления и обыгрывает его условность) захватывает мир лирического героя²⁵.

Три лирических «видения» драмы, следующие за сценой мистиков, — воплощение разных масок героя и героини первой книги лирики Блока: голубого и розовой²⁶, она в черной маске и вьющемся красном плаще²⁷, он — в красной маске²⁸ и черном плаще; Дама и Рыцарь²⁹. В этой-то паре воплощается «драма идеала», отпадения от «абсолюта». Дама оказывается не ипостасью «Неизреченной», а тихим и внятным эхом Рыцаря. За ними следует вторжение масок, паяцев³⁰, один из которых истекает «клюквенным соком» от удара картонного меча Рыцаря.³¹

Драматизированные чувства и переживания, из которых складывался мир мифа первой книги стихов, снижаются; мир этот распадается на маски и ситуации; берется под сомнение даже само его пространство: «Через некоторое время на той же скамье обнаруживается первая пара влюбленных. Он в голубом, она в розовом <...> Они *вообразили* себя в храме и смотрят вверх, в купола...»³² (IV, 16) (Курсив мой. — Н. З.). Происходит снятие сакральной «вертикали», отрицание высшей ценности — Прекрасной Дамы³³. Храм опустел. Ее там нет. Все существовало лишь в воображении. Изменение отношения к идеалу отражается и в позах героев (ремарка в конце драмы). Если раньше коленопреклоненным был он, то теперь розовая маска — у ног голубой: «...У ног <...> испуганная,

²⁵ «Заряд беспощадной отрицательной силы, обращенный и на самого поэта-автора драмы», увидел в пьесе Л. Ленчик (О структуре драмы А. Блока «Балаганчик». — Тр. Киргиз. ун-та. Филолог. науки. Кн. XXI. Сер. Вопросы поэтики, З. Фрунзе, 1975, с. 63).

²⁶ Цвета героев цикла «Стихи о Прекрасной Даме».

²⁷ Ср. символику красного в 1 кн.: «Расцветает красное пламя / Неожиданно сны сбываются» («Покраснели и гаснут ступени...» — I, 253) и ее преобразование во 2 кн.: «Вот красный плащ, летящий мимо / Вот женский голос, как струна...» («Ты смотришь в очи ясным зорям» — II, 204).

²⁸ Ср.: «Я был весь в пестрых лоскутках, / Белый, красный, в безобразной маске...» (I, 277).

²⁹ Знаменательно отношение Блока к Рыцарю: он просил не делать его смешным (цит. выше письмо к Мейерхольду).

³⁰ По справедливому замечанию З. Г. Минц («Символ у Блока» — В кн.: В мире Блока. М., 1980), в этих сценах реальность мифа снимается нарочито условной театральностью.

³¹ «Снижение» дублируется сюжетным треугольником: Пьеро—Коломбина—Арлекин.

³² Ср.: «Вхожу я в темные храмы...» (I, 232); «Там, в полусумраке собора» (I, 158), «Я, отрок, зажигаю свечи...» (I, 204) и др.

³³ О перестройке пространства 1-й кн. стихов см.: Минц З. Г. Структура художественного пространства в лирике Блока. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1970, вып. 251. (ниже ссылки на эту статью с указ. фамилии и назван.).

коленипреклоненная розовая маска прижалась к его руке губами...» (IV, 20).

Пространство, утратив свою сакральную «вертикаль», переосмысливается — становится площадкой для игры масок. Каждая новая сцена снимает предшествующую, а за вихрем масок возникает лицо жизни: «... Пьеро медленно идет через сцену, простирая руки к Смерти. По мере приближения черты ее начинают оживать <...> На фоне зари, в нише окна, стоит <...> красивая девушка Коломбина...» (IV, 25).

Но возможное благополучие развязки и замкнутость действия остраиваются: декорации взвиваются вверх, оставляя на сцене одного Пьеро, с его песенкой, любовью и печалью.

Так размыкается пространство субъективного мифа, карнавализуется его мир — мир идеала, выраженного в первой книге лирики Блока.

Крушение «старого мифа» в его социальном аспекте представлено во второй драме «лирической трилогии» — «Король на площади». На особое ее положение в творчестве Блока обратили внимание многие исследователи, увидевшие в ней непосредственный отклик на события жизни: русско-японскую войну и «первые раскаты революции»³⁴. В пьесе этой, видимо, отражено крушение надежд на осуществление мистических чаяний кануна революции³⁵. «Мономиф» и в его социальном варианте рушится от столкновения с событиями жизни.

«Распад» «старого мифа» здесь заходит еще глубже, чем в «Балаганчике», но «Король на площади» в большей мере претендует и на объективацию мифологических образов. Отчетливо эта тенденция выражена в сюжете драмы, события которого строятся не как реализация коллизий душевного мира лирического героя, а как некий объективный ряд. Смысл событий может быть понят по-разному. Так, Л. Ленчик видит в них отражение столкновения высокого разума, высокой мечты с обывательским здравым смыслом³⁶; Н. Волков — размышления о назначении поэта. Но важно, что в сюжете дано аллегорическое изображение событий первой русской революции, действует герой, впервые появившийся в стихах о 1905 г. и поэме «Ее прибытие» (толпа, народ, «рабочие на рейде»), т. е. мера объективации здесь значительна. Нас же интересует пласт сюжета, в котором разыгрывается драма «абсолюта».

Крушение надежд на мистическое преобразование жизни в драме реализуется трагической гибелью Поэта, Дочери Зод-

³⁴ См.: Волков Н. Александр Блок и театр; Ленчик Л. Символика сюжетно-образных связей в драме Блока «Король на площади». — В кн.: Блоковск. сб. П. Тарту, 1972.

³⁵ Подр. см.: Миц З. Г. Поэма А. Блока «Ее прибытие». — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1963, вып. 139.

³⁶ См. указ. выше статью.

чего, разочарованием народа в мечтах о прибытии кораблей и в сквозном мотиве сказки, наваждения, утраченных иллюзий³⁷.

Катастрофа отзывается на разных уровнях драмы: бессилён теперь поэт, который был когда-то провозвестником грядущих перемен; поэзия из высокого искусства «жизнетворения» превращается в усладу для немногих³⁸ или средство одурманивания толпы (сцена с «Золотым»), любовь, утратив свой высокий смысл, становится декадентской земной, минутной страстью (сцена влюбленных), она влечёт к гибели (смерть Поэта). Мечта, идея тоже бессильны — судьба Дочери Зодчего. Одно из символических значений этого образа раскрывается в диалоге заговорщиков:

«Второй:

Смешно! Ты боишься женщины! Твой голос дрогнул!

Первый:

... Я не боюсь ни здравости, ни воли, ни труда, ни грубой мужской силы. Я боюсь безумной фантазии, нелепости того, что звали когда-то *высокой мечтой*». (Курсив мой — Н. З.) (IV, 30).

Скепсис, вызванный глубиной распада старого мирозерцания, отражается в драме, делая ее мир таким мрачным и пустым.

Пространство мифа не просто размыкается, а происходит как бы физически осязаемое его крушение («белая терраса», «белый дворец Короля» — мир сказки, одряхлевшего мифа — рушится на наших глазах³⁹).

Разрушается и статичное время мифа. В цикле «Стихи о Прекрасной Даме» преобладало вечное, непрерывное время идеала. Уже в «Балаганчике» образы первой книги стихов подвергаются временной переоценке, рассматриваются как образы давно прошедшего. В письме к Мейерхольду о Рыцаре сказано: «И пусть чертит круг перед нею на земле мечом еще более длинным и матово-серым, как будто сталь его покрылась инеем скорби, влюбленности, сказки — вуалью *безвозвратно прошедшего*...» (Курсив мой. — Н. З.) (VIII, 171).

³⁷ Блок различал понятия мифа высокого, сакрального (миф о Душе мира в раннем творчестве) и мифа-легенды, сказки. В рецензии на книгу французского поэта С. Леконта он говорит о двух стадиях существования мифа: древней, когда он был «вихрем, увлекавшим человечество к открытию тайн» (V, 612), и позднейшей, когда, утратив свою житнетворческую силу, он становится сказкой о давно прошедших временах.

³⁸ См.: «Диалог о любви, поэзии и государственной службе».

³⁹ В какой-то мере это может быть воспринято как материализация блоковского мироощущения тех лет. В письме В. Я. Брюсову от 17 октября 1906 г. о драме читаем: «...сам я не весьма ею доволен <...> Боюсь за разностильность ее <...> может быть, местами я — на границе старого реализма <...> Вероятно, революция дохнула в меня, и что-то раздробилось внутри души, так что разлетелись осколки» (VIII, 164).

В «Короле на площади» мир старого мифа еще отчетливей назван сказочным, «безвозвратно прошедшим». Время теперь измеряется земными отсчетами, осмыслены его дискретность и необратимость.

В этой драме пространство и время не остраиваются иронически, как в «Балаганчике», а переосмысливаются: былой миф о мире трансформируется в сказку, сказку — иллюзию, потому что за ней нет теперь силы перевоплощения жизни. Мечта в настоящем оказывается бессильной, и мир, ею созданный, рушится на наших глазах. Внутренним сюжетом драмы и становится изображение разрушения мифа и мечты. Значит, и эта драма тяготеет к форме мифа субъективного⁴⁰. Однако в нее уже включены элементы новых мифологем, соотносенных с историей, современностью (изображение стихии как животворного начала жизни⁴¹), развивается тот процесс объективации мифа, о котором как об одной из важнейших тенденций творческого развития Блока писал Д. Е. Максимов.⁴² Усиливается объективация обращением к социально заостренному сюжету и обилием персонажей, внеположенных авторскому «Я».

В пьесе важен именно этот социальный пласт изображения жизни. Он выводит к новому прочтению характеров героев (Дочь Зодчего, Поэт). Они теперь не небожители, не подвластные времени и законам земной жизни, а люди, со своей трагической земной долей.

Вместе с тем, в Дочери Зодчего заложены такие важные для развития блоковских мифопоэтических структур свойства, как связь со стихийными началами, народной жизнью. В ней бродит «творческий хмель отца», но и «гнев последних поколений» (она ведь и дочь «нищей толпы»). Это элементы новых мифологем, еще не вполне воплощенных в образе героини, но вносящих новые оттенки, объективирующих его.

Так в драму, наиболее сокрушительно разрушающую «старые мифы», вводятся мотивы, которые будут развиваться в последующем творчестве Блока и в «Незнакомке» (драме и стихотворении). Не случайно костюм Дочери Зодчего (в одном из вариантов пьесы) приближен к костюму Незнакомки: «На паперти из толпы выделяется высокая девушка в тугих черных шелках, в шляпе со страусовыми перьями»⁴³.

⁴⁰ Н. Волков писал: «Попытка понять «Король на площади» как драму блоковского сознания не кажется нам безнадежной» (*Волков Н. Александр Блок и театр*, с. 41).

⁴¹ Эту особенность драмы отмечает Л. Ленчик в указ. выше статье; об образах стихии и народных масс, ее носителей, писала З. Г. Минц в статье о поэме «Ее прибытие».

⁴² Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока.

⁴³ Медведев П. В творческой лаборатории писателя. Л., 1971, с. 198.

О драме «Незнакомка» и главном ее образе существует большая литература⁴⁴. Много писали о романтическом двоемирии пьесы, о гротеске, резком контрасте мира мечты и мира буржуазной пошлости. Однако смысл этой антитезы раскрывается исследователями по-разному. Так, Д. Е. Максимов в двойном сопоставлении (кабак — мир астральный — гостиная) увидел отражение пессимистической идеи «вечного возвращения»⁴⁵. Т. М. Родина усмотрела в такой структуре драмы выражение мысли о неготовности земной жизни «принять в себя идеал»⁴⁶.

Обратимся к наиболее важным для нас особенностям драмы. Прежде всего, по сравнению с «Королем на площади», где современность проступает лишь через прочтение аллегории, «Незнакомка» обладает не только объективной конкретностью реальных, но и узнаваемостью их⁴⁷. Такая объективация свидетельствует о возрастающем стремлении Блока к исторической конкретности. Границы «мономифа» размыкаются в современность; драматург демократизирует, заземляет сюжет. В первой картине (кабачок) даны не только «пьяницы с глазами кроликов», но и персонажи, близкие героям «чердачного» цикла (Семинарист, например). Отсюда же, под сказанное тождеством ситуаций, сопоставление простолюдинки, которая «у дверей дожидает» (I карт.), с Звездой-Марией.

Как и в драму «Король на площади», в «Незнакомку» вводится ряд персонажей, не сводимых к ипостасям лирического героя («Балаганчик»), а обладающих определенной мерой объективированности. Даже персонажи, наиболее близкие лирическому герою, несущие его тему, объективируются, что достигается или характерностью речи (Семинарист), или сниженностью образа (Молодой человек из гостиной глуповат и пошл).

Наряду с объективацией в драме продолжается пересмотр старых мифологем. Н. Волков видит здесь снижение соловьевской идеи Эроса⁴⁸. Мысль эта справедлива. В драме карнавализуется сама ситуация «космического романа». Прекрасная Дама нисходит на землю, однако встреча не суждена. Красота, опустившаяся в земную жизнь, не может перестроить ее, и сама

⁴⁴ Анализ пьесы дан в работах о Блоке-драматурге, в монографиях и статьях о творчестве поэта: Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966; Максимов Д. Е. Идея пути в творчестве Александра Блока. — Блоковск. сб. II, Тарту, 1972. образу Незнакомки много внимания уделено в статье: Миц З. Г. Антитеза Прекрасной Даме. — Декоративное искусство, 1978, № 2.

⁴⁵ См. указ. выше статью Д. Е. Максимова. Идея пути в творческом сознании Александра Блока, с. 80.

⁴⁶ Родина Т. М. А. Блок и русский театр начала XX века, с. 158.

⁴⁷ См. подр.: Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930, с. 103.

⁴⁸ Волков Н. Александр Блок и театр.

обречена на падение. Отсюда — полный пересмотр пространственных координат «мономифа». Если в «Короле на площади» Дочь Зодчего, оставаясь наверху, на лестнице, оттуда манила своего избранника — Поэта, то в «Незнакомке» сакральная «вертикаль» снимается падением Звезды-Марии, но размыкается «горизонталь», открываясь в земные просторы (мост, вода, снежная буря — прорыв в бесконечность) и ценностный ряд выстраивается по горизонтали⁴⁹.

Как за обломками «старого мифа» проступает лицо живой жизни, так и в героине драмы раскрываются новые свойства.

Второе видение драмы, где сближены миры астральные, стихийные, земные, вводит героиню в новый пейзаж. В ремарке, комментирующей появление Незнакомки, читаем: «...Незнакомка застывает у перил моста <...> Снег, вечно юный, одевает ее плечи, опускает стан...» (IV, 84). Снег, метель, бескрайние просторы — очистительная стихия циклов второй книги стихов: «Снежной маски», «Файны». В ней заложены свойства новых мифологем — стихийной природной жизни и вольной Снежной Девы⁵⁰, которые затем претворяются в мифологемы народной национальной стихии: Родины — России, народного национального характера⁵¹.

Таким образом, можно рассматривать «лирическую трилогию» Блока как драмы, в которых намечается переход от «старых мифов» — к новым, несущим в себе элементы историзма, а от драмы, воплощающей авторский миф («мономиф» в момент его распада), чувства и переживания лирического героя, — к драме, ориентированной на объективное изображение и мифы коллективные.

В дальнейшей эволюции Блока-драматурга многое предопределено его обращением к фольклору, что являлось характерной особенностью творчества русских символистов (1904—1908), однако было по-разному мотивировано у различных художников⁵².

Обращаясь к фольклору, выступая нередко в качестве его собирателей⁵³, символисты не ограничивались только русским

⁴⁹ Сходные процессы в перестройке художественного пространства лирики второго тома отмечены З. Г. Минц (Структура художественного пространства в лирике Блока).

⁵⁰ См.: *Кремнев Б. (Г. Чулков). Снежная Дева. — Золотое Руно, 1908, № 10.*

⁵¹ Близость этих мифологем показана в статье *Минц З. Г. Антитеза Прекрасной Даме. — Декоративное искусство, 1978, № 2.*

⁵² См.: *Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор. — В кн.: Русский фольклор: Материалы и исследования. М., 1958, вып. III.*

⁵³ А. Ремизов собирал апокрифические легенды. Ему же принадлежит реконструкция вертепного представления: «О безумии Иродиادیном, или как на земле зародился вихорь» (*Ремизов А. Лимонарь сиреч Луг духовный. Спб., 1907.*)

народным творчеством. Через фольклор, как известно, они шли к мифу — «древней памяти» человечества, к мифологической жизнетворческой драме, поэтому сюжетами их пьес могли становиться и античные мифы (драмы Вяч. Иванова, «Протесилай умерший» В. Брюсова, «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба), и христианские (миракли М. Кузмина, действия А. Ремизова), и сказочные песенные сюжеты русского фольклора («Ночные пляски», «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба). Однако обращение с сюжетами фольклорных легенд и мифов было вольное. В сущности, эти драмы строились на принципах неомифологического текста⁵⁴.

Своим путем шел А. Блок. Послереволюционные годы для него не только годы мучительного прозрения, кризиса старого мирозерцания, но и обретения новых объективных ценностей. В поисках их Блок обращается к народному творчеству. Как справедливо отмечают исследователи⁵⁵, через фольклор он приходит к теме России-Родины, к искусству общественно значимому. Синтез высокого и низкого видит Блок в народной поэзии, совпадение красоты и пользы; его привлекает то, что эта поэзия «не знает разрыва между словом и делом» («Поэзия заговоров и заклинаний», 1908). Отсюда — тяга к героине почвенной, национальной; такой он увидел Монахову из горьковских «Варваров» («О драме»).

Эта концепция материализовалась в образе Фанны из драмы «Песня Судьбы» (1908).

«Песня Судьбы» родилась из раздумий Блока над конкретными историческими проблемами: о судьбах России, о народе, интеллигенции. Драма не связана непосредственно с принципами фольклорного театра, народных представлений, но фольклорные мотивы пронизывают ее действие, подсвечивают многие ситуации, выявляя скрытый смысл образов и сюжета. Таков обладающий высокой полисемантической образ Лебедя. Он вводится в первой картине через сон Германа⁵⁶, затем появляется в сказке старухи (здесь в нем усиливаются «объективные» — фольклорные — значения: он становится символом невесты, девушки-лебедушки свадебных песен⁵⁷). Далее образ разрастается в самостоятельный метафорический сюжет с кульминацией в пятой картине (сцена на пустыре). Тут не только

⁵⁴ Подр. об этом типе текстов см.: Минц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов.

⁵⁵ См. указ. выше статью Э. В. Померанцевой.

⁵⁶ Лебедь, плывущий грудью на закат, — это и образ свадебных песен (см.: Великокурс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказаниях. — Мат., собр. и приведен в порядок П. В. Шейном. Спб., 1898, кн. I, № 1596: «На синем море сине / Плыла лебедь белая...», с. 474), и традиционный образ посланца небес, носителя идеи долга (немецкие романтики, Вагнер). Соотносится он и с ранними «соловьевскими» символами.

⁵⁷ См. у Шейна № 1298, 1820, 1933 и др.

раздаются «трубные клики лебедя» (один из мотивов свадебных песен⁵⁸), но присутствуют и такие атрибуты свадебного обряда, как кони, тройка, бубенцы, сопровождающие приезд Фаины. Из свадебного обряда взяты и образы князя-княгини, обозначающие невесту и жениха.

Однако Блок значительно осложняет эти мотивы, используя метафоризм фольклорных образов. Так, один из скрытых смыслов «Песни Судьбы» восходит к широко известному в фольклоре и древнерусской литературе образу свадьбы-брани, битвы⁵⁹.

Этот смысл, сложно объединяющий два образа Лебедя (из сна Германа и из сказки старухи), реализуется в заключительной сцене драмы — в степи. Одно из возможных значений этого места действия — поле битвы⁶⁰. Развитие метафорической сюжетной линии окрашивает новыми оттенками главные образы драмы: Герман — князь — воин — жених; Фаина — Россия — княгиня — невеста.

Так образы — символы интимной лирики Блока⁶¹, сложно переосмысленные через народную поэтическую традицию, обогащаются новыми объективными мотивами, выводятся в историю.

Драма «Песня Судьбы» — наиболее противоречивая и сложная в творчестве Блока. Поэт к ней неоднократно возвращался, перерабатывал, не считал удавшейся, а главное, законченной. Связано это, видимо, со сложностями, которые испытывал автор, стремившийся изнутри преобразовать лирическую драму, объективируя героев и конфликт, насыщая мифологемы новым, историческим содержанием. Сюжетом становится современность в исторически обозначенных конфликтах. Эпоха осознается как «железный век» (ср. поэму «Возмездие»), и судьбы героев осмысливаются в обусловленности эпохой. Характеры обладают большей мерой обобщенности, чем в «лирической трилогии». Но стихия лиризма по-прежнему

⁵⁸ Там же, № 1833: «Во поле лебедушка кричала / В тереме Авдотья плакала...» (с. 567).

⁵⁹ Там же, № 1823: «Ай, воен, воен, Иван же князь. / Ен один на войну не езживал, / Ен усе со дружки и боярами, / Ен усе со князьями со товарищами. / Ен посек березу при пути...» (с. 551).

⁶⁰ Ср.: Блок А. Народ и интеллигенция. В этой связи возможна и еще одна ассоциация, углубляющая смысл мотивов, объединенных образом Лебедя в драме, — «Слово о полку Игореве», где образ лебедя в интересующем нас смысле встречается в связи с продвижением орд половцев: «...кричат в полночь телеги, словно распущенны лебеди...» («Слово о полку Игореве / Предисл. и коммент. Н. И. Водовозова. М., 1954, с. 7), и в связи с горьким поражением русских дружин, Девы-обиды, что «Крыльями всплеснула лебединами, / На синем море у Дона плескаяся...» (там же, с. 15).

⁶¹ Ср.: «Мой любимый, мой князь, мой жених...» (I, 315).

сильна, а жизненного материала для изображения конфликтов, характеров, ситуаций недостаточно, поэтому развернутого пласта объективного повествования создано не было. Отсюда аллегоризм пьесы, отмечаемый всеми, кто о ней писал.

В драме дано отчетливо очерченное пространство «моно-мифа», старого мифа, каким осознан он в «Короле на площади». Это «белый дом» Германа (ср.: «белую террасу», «белый дворец» Короля). Значимо его местоположение: высоко на холме, над топью болот и ржавым кустарником. Но это мир, замкнутый в себе, отъединившийся от жизни. О неправомысленности такого обособления говорит монах: «Да разве можно теперь живому человеку мирно жить, Елена? Живого человека так и ломает всего, посмотрит вокруг себя — одни человеческие слезы, посмотрит вдаль — так и тянет его в эту даль» (IV, 155), Герман и уходит в даль.

Так и в этой драме размыкается пространство мифа субъективного, но оно теперь не рушится, а, оставаясь как символ *извне* изображенного «уходящего мира», преодолевается во имя чего-то нового, и за героями отчетливо вырисовываются характеры современных людей «безвременья»; дается образ опошленной буржуазной жизни, безликой толпы на выставке. В эту современную жизнь банкиров, дам, кокоток, модных писателей вводится образ-миф — Фаина, крайне сложный, вбирающий в себя элементы новых и старых структур: в нем ощутимы отзвуки астрального образа Вечноженственной⁶², воплощенного в Звезде-Марии из драмы «Незнакомка», но у Фанны есть и конкретная социальная ипостась: «Какая-то каскадная певица, сумевшая привлечь к себе толпу...» (IV, 125). Конкретизируется ее жизненная судьба: сильная, гордая женщина из народа, страдающая в оковах бездуховной буржуазной жизни. Так развиваются заложенные в Дочери Зодчего свойства. Фаина — это и героический высокий характер, и женщина, наделенная земной трагической судьбой.

Но, в отличие от образов Дочери Зодчего и Незнакомки, здесь реализуется новая блоковская мифологема — национальная стихия⁶³ (мотивы русской истории, бунтарских начал народного характера, гоголевская тема простора и шири России как провозвестия ее будущего), и вырастает этот образ как обобщение мотивов русского фольклора, т. е. ориентирован он на миф коллективный.

⁶² См. видение Германа (2-я карт.): «... слабо мерцает, прислонясь у крутого откоса холма, еле зримый образ женщины, убранной в тяжелые черные ткани: по ним разметаны серебряные звезды — по плечам и на груди чаще и мельче, внизу — крупнее; на длинном шлейфе лежит большая алмазная звезда...» (IV, 107).

⁶³ Как известно, в словах «Человека в очках» о Фанне почти дословно повторены блоковские характеристики России («Народ и интеллигенция»).

Отличается от героев «лирической трилогии» и Герман — большей определенностью судьбы, характера, обобщенностью и индивидуализированностью их. Объективация проявляется и в тяге к осмыслению судьбы героя в опоре на русскую художественную культуру. Так, исследователи⁶⁴ отмечали связь образа Германа из «Песни Судьбы» с Германом из «Пиковой дамы» Пушкина. Известно, что была задумана сцена в игорном доме, где встречались Елена, Друг Германа, Герман и Фаина⁶⁵, т. е. совпадение подтверждалось откровенным переигрыванием ситуаций повести Пушкина. Обращение к цитации здесь мотивировано стремлением осмыслить судьбу Германа в исторической ретроспективе.

У Германа, в отличие от героев «лирической трилогии», своя тяжкая земная доля: осознавая грех отъединенности, он идет в жизнь, готовый принять ее испытания. Здесь, видимо, намечается страдальный путь Бертрана («Роза и Крест») — путь мужественного страдания и самоотречения. Но в «Песне Судьбы» концепция такого характера не была еще достаточно прояснена, и порыв Германа остался нереализованным. Понятно только, что дорога вагнеровского героя-сверхчеловека ему не близка⁶⁶. В заключительной сцене драмы герой в «крылатом шлеме» проходит мимо, оставляя Германа в стороне: «Какой блеск! Какие звуки! Что это? Рог? Сухой треск барабанов. Вот он идет. Герой в крылатом шлеме, с мечом на плече» (IV, 126). Но на дорогу, как известно, Германа выводит Странник (в первом варианте драмы — Мужик), и пролегает она по разомкнутой горизонтали (а не вверх, по кручам) — в поисках ценностей, лежащих в самой жизни⁶⁷.

Так герой и героиня включаются в новый мифопоэтический контекст (коллективного, фольклорного мифа), связывающий их с общенародной жизнью. Обретают они и объективные основы характера — за ними стоит теперь конкретность исторической ситуации и человеческой судьбы, но мотивы блоковской лирики размыкают характеры, подчиняя себе изображение мира исторического.

Мир фольклорного мифа размыкает границы «мономифа», наполняет его образы новым содержанием, но форма лириче-

⁶⁴ Родина Т. М. А. Блок и русский театр начала XX века, с. 177—179.

⁶⁵ Медведев П. В лаборатории писателя, с. 218.

⁶⁶ В статье «Генрик Ибсен» (1908) Блок писал, что «король северной драмы» ищет для своего героя, носителя мировой воли, новый путь: «... не через дремучий лес, не в молниях «Валгаллы» (...) но в сером свете культурных будней» (V, 311). И герой отказывается «быть женихом в брачных одеждах, становится великим чернорабочим...» (V, 313). Ср.: «Хожу, брожу понурый / Один в своей норе...» (II, 199); «Шел я по улице, горем убитый...» (II, 179) и стихотворения «чердачного цикла».

⁶⁷ Ср. изображение «пути» героя в русских народных сказках и былинах.

ской драмы, лирическое начало вновь замыкает эти границы.

Однако «Песня Судьбы» — значительный этап на творческом пути Блока. Обращение к фольклору, мифу коллективному, открывало дорогу к новым формам драмы, в которых преодолевались концепции и жанровые принципы драмы лирической, реализовывавшей «мономиф», к новым драматическим героям, связанным с общей жизнью, действенным, земным. Это было реализовано в драме «Роза и Крест» (1912).

А. А. БЛОК. «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ»
(Источники заглавия и структура сборника)

Д. М. Магомедова

Книга стихов в русской поэтической культуре конца XIX — начала XX в., как правило, нечто большее, чем собрание стихотворений, объединенных только личностью их создателя. Уже с середины XIX в. в русской поэзии начинается активное тяготение к циклизации стихотворных произведений. К началу XX в. этот процесс выходит за рамки отдельного стихотворного цикла: циклы, в свою очередь, объединяются в более сложное целое, создается «большая форма» нового типа — книга стихов, обладающая собственными внутренними законами, своеобразным «надстиховым» и «надцикловым» сюжетом, определенной композиционной логикой. Осознание специфики жанра «книги стихов», законов сцепления лирических циклов и отдельных стихотворений в ее художественной целостности — важная и пока что мало разработанная проблема теории литературы¹.

Понять книгу стихов как «большую форму» — значит осмыслить ее как единство, в котором «все, начиная с названия и эпиграфа и включая названия стихотворений в циклах и циклов в книге, служит раскрытию именно данного целостного труда»².

Как известно, в канонический текст «лирической трилогии» Блока вошли стихи из более ранних его сборников: «Стихи о Прекрасной Даме» (М., Гриф, 1904), «Нечаянная Радость» (М., Скорпион, 1907), «Снежная Маска» (СПб., Оры, 1907), «Земля в снегу» (М., Золотое руно, 1908), «Ночные часы» (М., Мусагет, 1911), тем самым как бы «отменив» их прежнюю структуру. При этом первое издание трехтомника лирики Блока (М., Мусагет, 1911—1912) еще сохраняет некоторые прежние заглавия томов: I том назван «Стихи о Прекрасной Даме», II том — «Нечаянная Радость», III том — «Снежная ночь» (как бы объединяя названия четвертого и пятого сборников). В последнем издании трехтомника (Пб., Алконост, 1922) названия томов сняты вообще, оставлены лишь названия стихотвор-

ных циклов. Вопрос о перециклизации стихотворений, об изменениях структуры цикла и книги стихов — один из ключевых вопросов блоковской поэтики. Моя статья решает лишь частный аспект этой проблемы, обращаясь ко второму сборнику стихов А. А. Блока — «Нечаянная Радость» (М., Скорпион, 1907).

О том, как родилось название сборника, вспоминает С. М. Городецкий: «Долго искал он (<Блок — Д. М.>) объединяющего названия для новой книги. Помню, Белый, на узеньком листике, своим порхающим почерком, набросал около десятка названий. <...> К выходу книги Блок остановился на «Нечаянной Радости»³. На листке, сохранившемся в бумагах Блока, записано одиннадцать названий: «Стовратный город», «Воздушный прибой», «Пересветы», «Зацветающий вихрь», «Вихряные просветы», «Осенницы», «Нечаянная Радость», «Ночная Фиалка», «Воздаяние», «Светы мирные» и «Качка эфиров»⁴. А. Белый, предлагая «Нечаянную Радость» как вариант названия, очевидно, ориентировался в первую очередь на текст поэмы «Ночная Фиалка»:

И нечаянно Радость приходит,

Так заветная прялка прядет
Сон живой и мгновенный,
Что нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной.

Текст сборника как целого, скорее всего, был к тому времени неизвестен А. Белому — не случайно он после выхода книги сразу же поставил под сомнение оправданность ее заглавия.

В ближайшем Блоку литературном окружении эта книга стихов была воспринята как шокирующая антитеза «высокому» миру «Стихов о Прекрасной Даме». И неизбежно рождался вопрос: какова же связь названия сборника с его поэтическим содержанием? «Да ведь это не «Нечаянная Радость», а «Отчаянное Горь», — восклицает А. Белый. — «В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки!.. Помнит ли он, что с нечистой шутки плохи?»⁵. Автор «Писем о русской поэзии» в духе акмеистских манифестов, пытается понять смысл названия вполне «предметно», как «радость» открытия новых сфер действительности, прежде как бы не существовавших для поэта-символиста: «Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда и ее название»⁶. Авторское предисловие к сборнику связывает его название с темой будущего: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира. В семи отделах раскрываю семь стран

души моей книги»⁷. Однако это разъяснение все же не удовлетворяло вчерашних единомышленников Блока: «Не надо нам полевых Христов, Христос Бог да сохранит нас от таких пришествий!», — писал А. Белый в той же рецензии⁸.

Во всех попытках современников понять смысл названия книги отсутствовало главное: указание на источник этого заглавия, безусловно, знакомый всем близким Блоку читателям. Речь идет о названии одной из икон богородицы, относящейся к XVI — нач. XVII в., имевшейся во многих соборах Москвы и Петербурга и... висевшей в доме у Блока⁹. З. Г. Минц, впервые обратившая внимание на цитатность заглавия сборника, пишет: «И заглавие, и содержание сборника, безусловно, предполагают знание читателем *всего* изображения. <...> Образ включает в себя символику греха, страдания, надежды на спасение (не случайно нечаянная («нежданная») радость в поэме «Ее прибытие» — символ революции, отождествленной с явлением Прекрасной Дамы). Содержит он и другие значения, связанные с содержанием иконного изображения и вне его утрачиваемые»¹⁰.

Но в чем же все-таки заключается конкретная связь сюжета иконы с названием и структурой блоковского сборника? Обратимся прежде всего к сказанию об этой иконе, содержащемуся в книге Димитрия Ростовского (Туптало) «Руно Орошенное» (напомню, что еще в 1903 г. Блок-студент намеревался писать зачетное сочинение на тему «Сказания об иконах Богородицы» у профессора И. А. Шляпкина, автора книги «Святой Димитрий Ростовский и его время» (Спб., 1891), и передумал, по его собственному признанию, боясь «наглупить в нем и превысить университетскую норму»¹¹). Сказание повествует о верующем, но «беззаконном» человеке, который ежедневно, даже совершая очередное преступление, возносил молитву Богородицы, повторяя слова: «Радуйся, обрадованная». Но однажды, когда грешник готовился совершить «скверное беззаконие», он увидел, что образ Богородицы во время молитвы стал двигаться, а на теле младенца Христа открылись язвы и из них потоками заструилась кровь. Богородица, обратившись к преступнику, сказала, что он и другие грешники вновь и вновь распинают ее сына своими злодеяниями. Потрясенный грешник воскликнул: «Помилуй меня, о Мати Милосердная! Да не преодолет злота моя неизреченная благодати и милосердия Твоего. Ты бо еси всем грешникам единая надежда и прибежище! Умоли о мне сына твоего и творца моего!» Богородица трижды прикоснулась к прощению грешника, и лишь когда она воскликнула: «Пребуду лежащи у ног твоих вместе с сим грешником, доколе не простишь ему грехи», — сын сказал: «Закон повелевает да сын чтит мать; правда же хочет да законодавец сам будет закона исполнитель: аз

сын твой, ты же мати моя; аз ты должен чтити, послушая твоего моления. <...> Ныне прощаются ему грехи тебе ради»¹². Видение окончилось, грешник ощутил небывалую радость в своем сердце и после этого совершенно изменился, «поживе богоугодне».

На иконе же «Нечаянная Радость» изображен человек, стоящий на коленях перед образом Богоматери с Младенцем на руках. Из рук грешника выпадает нож. В тексте молитвы «Нечаянная Радость» говорится о любви к человеческому роду Богоматери, не отвергающей молений самых отчаянных грешников, «исхищающей их из рова погибели» и дарующей им «нечаянную радость покаяния и спасения».

Важнейший смысловой акцент сказания о «Нечаянной Радости», как кажется, определяется фигурой грешника. Отчего оказалось возможным его спасение и раскаяние? Можно ли считать, что прощение порождено лишь безмерной любовью и милостью богоматери? Думается, что нравственное пробуждение начинается еще до ее явления. Начало и залог возрождения героя сказания — в его знании и памяти о неких высших, незыблемых нравственных ценностях, в постоянном осознании себя изменником, в понимании своих поступков как падения и кощунства. Этот глубинный голос совести в тексте сказания символизирует ежедневная молитва к Богородице, возносимая без какой-либо надежды на спасение и прощение. Иными словами, явленная грешнику милость — это прежде всего ответ на определенную нравственную активность самого человека.

В структуре сборника «Нечаянная Радость» нет прямого и непосредственного развертывания фабулы этого сказания, его влияния нельзя обнаружить ни в названиях отделов сборника («Весеннее», «Детское», «Магическое», «Перстень-Страданье», «Покорность», «Нечаянная Радость», «Ночная Фиалка»), ни в сюжетах отдельных стихотворений. Скорее всего речь может идти о воплощении основной смысловой коллизии этого сюжета: мотивы **греха** (измена первоначальным ценностям, самоизмена как попытка обрести новые позитивные ценности, разомкнуть границы прежнего гармоничного, но замкнутого и отъединенного мира «Прекрасной Дамы») — мотив **памяти-знания** о незыблемости изначальных высоких нравственных идеалов — мотив **апелляции к идеалу Вечной Женственности**, надежды на преодоление духовной опустошенности благодаря неизменной и верной любви, воплощенной в женских «софийных» образах, сохраняющих преемственную связь с центральным образом «Стихов о Прекрасной Даме».

О «кощунственном» самоосмеянии в «Нечаянной Радости» говорилось неоднократно¹³. Это и Прекрасная Дама, которая «не ездит на пароходе», и ее рыцари — «дурачки посреди бо-

лот», и трансформированный в ущербный «месяц» («небесный Пьеро») необычайно важный для образной системы «Стихов о Прекрасной Даме» символ Луны. Много говорилось и о том, что отказ от абсолютизированного идеала Неподвижности имел для Блока несомненное позитивное значение, выводя его поэзию к новым сферам природной и социальной действительности, к художественному освоению категории «стихии», к созданию новой, дисгармонически изменчивой поэтической картины мира.

Гораздо меньше говорилось и писалось о втором сквозном мотиве «Нечаянной Радости». Лирический герой осознает, что измена изначальному идеалу не столько дискредитирует сам идеал, сколько опустошает его собственную душу. Отсюда — проходящий через ряд стихотворений мотив неизбежного предсмертного возвращения к идеалу Вечной Женственности («первой любви»). В более поздних стихах этот мотив становится еще резче, связываясь с темой «юности-возмездия».

Лишь к Твоей золотой свирели
В черный день устами прильну.

(«Ты в поля отошла...»)

Пошлю мечту о запредельном
В Его Святую колыбель...

... о спасеньи, не о Слове...

И мне ли — падшему в пыли?

Но дым всходящих славословий

Вернется в сад моей земли.

(«Все отошли. Шумите, сосны...»)

Как странен мой траурный бред!

То бред обнищалой души...

Ты — свет мой, единственный свет.

Другой в этом трауре нет.

(«Бред»).

Нетрудно увидеть, что в этих, как и в других, не процитированных здесь стихотворениях воплощается один из сюжетных мотивов сказания о «Нечаянной Радости» — молитва грешника, знающего о своем падении. Обратим внимание и на особую композиционную роль этих мотивов в структуре сборника: стихотворения, апеллирующие к идеалу Вечной Женственности (Богоматери), расположены в начале или в конце разделов и, следовательно, несут важнейшую смыслообразующую функцию, интегрируя ведущие темы разделов и сборника в целом¹⁴. Так, цикл «Весеннее», открывающий сборник, начинается стихотворением «Сольвейг» («Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне!..»), в котором ситуация встречи лирического героя с просветляющей, одухотворенной и неизменной женской

любовью воплощается в образах драматической поэмы Ибсена «Пер Гюнт».

Но образ Сольвейг у Ибсена имеет и более глубокий сакральный план. Современники Ибсена отмечали связь облика Сольвейг с образом Мадонны: «Один призыв к ней побеждает злую темную силу жизни <...>, она, как мать, прижимает к своей груди и убаюкивает вернувшегося кающегося грешника, которому она, в неприкосновенной чистоте телесной, принадлежит духовно», — писал норвежский писатель Ионас Ли, усматривая в образе Сольвейг «мысль, что грешник может быть прощен благодаря любви и предстательству чистой девы и матери»¹⁵. Указание на связь образа Сольвейг с Богоматерью содержится и в самом тексте «Пер Гюнта», в диалоге из 4 действия:

Сольвейг

Я мать,

А кто отец? Не Тот ли, кто прощает
По просьбе матери?

Пер Гюнт (словно озаренный лучом света, вскрикивает)

О мать моя!

Жена моя! Чистейшая из женщин!

Так дай же мне приют, укрой меня!¹⁶

Типологическое родство этого сюжета с сюжетом сказания о Нечаянной Радости не нуждается в пояснениях. Добавлю только, что в библиотеке Блока имелось испещренное пометками Полное собрание сочинений Г. Ибсена именно в издании Скирмунта, где и были приведены в русском переводе процитированные слова Ионаса Ли, а в реферате «Генрих Ибсен» (1908) Блок, говоря об основе и опоре «веры и воли» Ибсена, вспоминает эту сцену из «Пер Гюнта»: «Вера и воля Ибсена, и всякого художника, покоится в лоне «вечно-женственного» <...> Воля, вера и крепость даны ему вечно юной и вечно новой Сольвейг, которой нет имени, «в надежде, вере и любви» которой пребывал даже такой взбалмошный и мятущийся герой Ибсена, как Пер Гюнт». (V, 313—314)¹⁷.

Итак, при внешнем отсутствии связи первого стихотворения сборника с сюжетом «Нечаянной Радости», оно воплощает в себе все его важнейшие смысловые коллизии — отметим, что в нем звучит и мотив «радости», связанный с появлением Сольвейг («радостный взор»).

К образу богородицы так или иначе отсылает и первое стихотворение цикла «Магическое» («Она веселой невестой была...») — о связи образа невесты с именем Богородицы в творчестве Блока писал Г. Левинтон, возводя это отождествление к одному из ее традиционных именовании: Невеста невестная¹⁸. В обытовленном, почти «некрасовском» и крайне

драматизированном варианте тема «охраняющей» женской верности воплощена в первом стихотворении цикла «Перстень-Страданье».

Два первых стихотворения цикла «Покорность» («Моей матери») «Помнишь думы? Они улетели...» и «Тихо. И будет все тише...» также с очевидностью отсылают к сюжету сказания (ср. слова Христа о почитании матери).

Цикл «Весеннее» завершается стихотворением «Ты в поля отошла без возврата» (носящим в рукописи название «Молитва»). Налицо кольцевая композиция раздела, смысл же ее по меньшей мере двоякий: это и утверждение устойчивости мотива обращения к идеалу Вечной Женственности, и в то же время, развитие и драматизация этого мотива¹⁹. Первое стихотворение цикла (и сборника) пронизано светлым жизнеутверждением, последнее же вскрывает трагический аспект сюжета: речь идет лишь о предсмертном возвращении и прощении героя²⁰. Внутри же цикла, напротив, получают развитие мотивы «кошунства», иронии («Твари весенние», «Болотный поплавок», «Старушка и чертенята», «Незнакомка»).

Кольцевая структура, возвращение к мотивам «Нечаянной Радости» характерны и для сборника в целом (может быть, не случайно цикл «Перстень-Страданье» занимает в композиционной книге срединное положение). Так, строчки, завершающие поэму «Ночная Фиалка» и сборник в целом, корреспондируют и с первым стихотворением сборника, поскольку теме «Нечаянной Радости» вновь возвращается жизнеутверждающий пафос, и непосредственно с заглавием, образуя некую композиционную «сверхрамку»:

И в зеленой ласкающей мгле
Слышу волн круговое движенье,
И больших кораблей приближенье,
Будто вести о новой земле.
Так заветная прялка прядет
Сон живой и мгновенный,
Что нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной.
И Ночная Фиалка цветет.

Связь приведенных строк с сюжетом сказания о «Нечаянной Радости», как и в первом стихотворении, так и в сборнике в целом, не слишком очевидна и все же несомненна. Тема «Нечаянной Радости» возникает в поэме вместе с темой внешнего мира. Преодоление «сна» души, внутреннего омертвения и неподвижности символизирует «вслушивание» в звуки иного мира — и вновь возникает ситуация знания-воспоминания, и

вновь «Нечаянная Радость» начинается с возникшей в самом герое воли к выходу из нравственного оцепенения.

Кольцевая композиция наблюдается и в двух последних циклах сборника. Цикл «Покорность» начинается стихотворением «Моей матери» («Помнишь думы? Они улетели...»), где характерный для сборника мотив «странничества» завершается утверждением неизбежного возвращения к «милрой отчизне»:

Но в бесцельном, быть может, круженьи —
Были мы, как избранники, нищи.
И теперь возвратились в сомненьи
В дорогое, родное жилище.

Заканчивает же цикл стихотворение «Romanceго» («Ты проходишь без улыбки...»), — вероятно, единственное во всем сборнике, где тема Богоматери, сталкиваясь с темой «страшного мира» современного города, возникает посредством сакрализации бытового плана стихотворения (отмечу, что его тема впервые зародилась у Блока при посещении Успенского собора в Москве, где имелаась икона «Нечаянная Радость») (см. ЗК, 37):

... Как лицо твое похоже
На вечерних Богородиц,
Опускающих ресницы,
Пропадающих во мгле...

Но с тобой идет кудрявый
Кроткий мальчик в белой шапке...

Я хочу внезапно выйти
И воскликнуть: «Богоматерь!
Для чего в мой черный город
Ты Младенца привела?»

Особого внимания заслуживает цикл «Нечаянная Радость», в котором, судя по его названию, должны были сосредоточиться наиболее важные и существенно связанные с концепцией сборника стихотворения. И действительно, его кольцевая структура воспроизводит структуру сборника: заглавие цикла соотносится с мотивом Радости в заключительном стихотворении «Пляски осенние» («Радость ждет сокровенного слова, / И уж ткань золотая готова, / Чтоб душа засмеялась моя»), как заглавие сборника — с мотивом «Нечаянной Радости» в «Ночной Фиалке». Первое стихотворение цикла утверждает все важнейшие мотивы сборника, связанные с сюжетом сказания: неизбежное возвращение к изначальному идеалу («первой любви»,

«юности», сакрализованных в последних строчках стихотворения):

Так. Неизменно все, как было.
Я в старом ласковом бреду.
Ты для меня остановила
Времен живую череду.

Как будто время позабыло
И ничего не унесло,
И неизменным сохранило
Певучей юности русло...

Важны и емкие смысловые переключки этого стихотворения со стихотворениями предыдущих циклов («Бред», «В голубой далекой спальне...», «Оставь меня в моей дали...» и т. д.).

Через весь цикл проходит мотив молитвы, отшельничества, также восходящий к сюжету сказания о «Нечаянной Радости»:

Безначально свободная ширь,
Слишком радостной вестью дыша,
Подошла — и покрыла Псалтирь,
И в страницах осталась душа.

(«Я живу в отдаленном скиту...»)

... Ты иди себе, молча, к какой хочешь вечерне,
Где душа твоя просит, там молись.

Да. Она придет. Забелеет сиянье.
Без вины прижмет к устам уста.

(«Не строй жилищ у речных излуцин...»)

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба...

(«Пляски осенние»).

И все же именно последнее стихотворение добавляет к Вечноженственному образу такие смысловые оттенки, которые внезапно по-новому высвечивают значение «болотных» мотивов в сборнике и, в частности, в цикле «Нечаянная Радость» (в этом цикле их неожиданно много, едва ли не больше, чем в цикле «Весеннее», где они мотивированы тематически). То, что на протяжении всего сборника воспринималось как кощунственная антитеза изначальному идеалу, в стихотворении «Пляски осенние» вдруг оказывается единым целым: Она возникает в окружении языческих «осенниц», «осенняя реющей влагой». Так же неразрывно связан с природным фоном Христос во втором стихотворении цикла «Нечаянная Радость»:

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но лик и синее небо — одно.
(«Вот он, — Христос — в цепях и розах...»)

Это усиление языческих мотивов и их «кощунственное» переплетение с христианской символикой в самом значительном тематическом цикле мало объяснимо только из сюжета сказания о «Нечаянной Радости». Разгадка — в том, что помимо сказания об иконе, у заглавия «Нечаянная Радость» был, как представляется, еще один источник, восходящий к статье Вл. Соловьева «Тайна прогресса» (в сохранившемся в библиотеке Блока т. 8 Полного собрания сочинений Вл. Соловьева (Спб., 1903) на полях статьи имеются пометки²¹).

Вл. Соловьев начинает свою статью с пересказа популярного сказочного сюжета: «В глухом лесу заблудился охотник, усталый, сел он на камне над широким бурливым потоком. Сидит и смотрит в темную глубину. <...> И стало охотнику тяжело на душе. «Одинок я и в жизни, как в лесу, думается ему, и давно уж сбился с пути по разным тропинкам, и нет мне выхода из этих блужданий». В это время он увидел перед собой древнюю старуху «в дорогом платье, только совсем ветхом — одни лохмотья». Старуха сказала ему, что на том берегу «есть местечко — чистый рай», и пообещала провести туда, если охотник поможет ей перебраться через поток. Не очень поверив старухе, охотник все же пожалел ее и согласился «Вскарабкалась старушка ему на плечи, и почувствовал он такую страшную тяжесть, точно гроб с покойником на себя взвалил. <...> Ступил в воду, и вдруг как будто не так тяжело, и там с каждым шагом все легче да легче. И чудится ему что-то несодееянное. <...> А как вышел на берег да оглянулся: вместо старухи прижалась к нему красавица неопиcанная, настоящая царь-девица. И привела она его на свою родину, и уже он больше не жаловался на одиночество, не обижал зверей и птиц и не искал дороги в лесу»²². Далее Вл. Соловьев предлагает свое толкование смысла этой сказки: речь идет о современном человеке, который «в охоте за беглыми минутными благами и летучими фантазиями потерял правый путь жизни», и о «священной старине предания», утратившего всякую привлекательность. Вл. Соловьев видит задачу человека в том, чтобы «перенести это священное бремя предания через действительный поток истории». При этом, по Соловьеву, даже не обязательно вера в какую-либо будущую награду: «Кто не верит в будущность старой святыни, должен все-таки помнить ее прошедшее. Отчего не понесет он ее из почтения к ее древности, из жалости к ее упадку, из стыда быть неблагодар-

ным. Блаженны верующие: еще стоя на этом берегу, они уже видят из-за морщин дряхлости блеск нетленной красоты. Но и неверящие в будущее превращение имеют тоже выгоду — *нечаянной радости*²³. (курсив Вл. Соловьева. — Д. М.). Вл. Соловьев напоминает в заключение миф об Энее, спасшем из разрушенной Трои отца Анхиза и родных богов, и заканчивает: «Спасаящий спасется. Вот тайна прогресса — другой нет и не будет»²⁴.

Итак, изложенный сюжет в тексте статьи Вл. Соловьева прямо связан с темой «Нечаянной Радости». При этом, как кажется, на осмысление «Нечаянной Радости» у Блока повлияли и сказочный сюжет, и его соловьевское истолкование. Но, как и сюжет сказания об иконе, сказочные мотивы не воспроизводятся в сборнике в виде цельной фабулы, а обуславливают ряд сквозных мотивов, проходящих через все разделы книги: таковы образы «леса», «реки», повторяющиеся в «болотных» и не только в «болотных» стихах (ср., напр., «И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу»). Сквозной мотив «кораблей», символизирующих приход «новой жизни» («У моря», «Поэт», «Девушка пела в церковном хоре», «Оставь меня в моей дали», «Взморье», «Ночная Фиалка»), в своей основе полигенетичный, связывается в этом контексте с темой Энея — т. е. с темой верности изначальному идеалу (по Соловьеву, нравственно осмысленное преобразование жизни невозможно при нигилистическом забвении «родных богов»: «Им был нужен благочестивый герой, чтобы перенести их в Италию, но только они могли дать ему и роду его и Италию, и владычество мира. А наша святыня могущественнее Троянской, и путь наш с нею дальше Италии и всего земного мира»)²⁵.

Но главная мысль статьи Вл. Соловьева, конечно, — «верность старинному преданию». Для младших символистов «старинное предание» означало прежде всего стихию фольклора, языческого мифа, а возвращение современного художника к мифологическим пластам народного сознания осмыслялось как путь от индивидуалистического субъективистского творчества к познанию «народной души» и России (ср. статьи Вяч. Иванова «Поэт и Чернь», А. А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», созданные одновременно со сборником «Нечаянная Радость»). Фольклорные, мифологические мотивы «болотных» стихотворений, «твари весенние», колдуны, русалки, «косматые ведьмы», чертенята, карлики, нимфа Эхо, свадьба Весны с колдуном, — все это воплощение народного «старинного предания», «спасаемого» современным художником от забвения и одновременно «спасающего» художника от индивидуалистического отчуждения от народной жизни (отмечу, что во втором издании «Нечаянной Радости» (М., Мусaget, 1912) этот мотив ста-

новится особенно отчетливым: цикл «Нечаянная Радость» в нем открывается стихотворениями «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля» и «Русь»).

При этом расположение стихотворений, связанных с мифологической, фольклорной символикой, также подчиняется определенной композиционной логике: большая их часть приходится на первый («Весеннее») и последний («Нечаянная Радость») циклы сборника. Эти мотивы разрабатываются и в завершающей сборник поэме «Ночная Фиалка»²⁶. И все эти стихотворения располагаются внутри циклов, как бы создавая постоянный «мифологический» фон всего сборника.

В заключение рассмотрим вопрос о соотношении обоих сюжетов «Нечаянной Радости». При внешнем различии событийной стороны сказки и сказания, основные их смысловые коллизии обнаруживают несомненное родство. В обоих сюжетах речь идет о забвении правого пути (грешник, заблудившийся охотник), затем следует мотив воспоминания-знания о мире высших духовных ценностей (молитва и разговор грешника с Богородицей, разговор охотника со старухой и его путь через поток) и, наконец, мотив спасения и обретения истины через нравственное волевое усилие самого человека (раскаяние грешника и «труд» охотника). Сходны и мотивы неверия в будущее спасение у грешника и в «райскую жизнь» у охотника. Таким образом, оба сюжета могут быть восприняты и как трансформации единого сюжетного инварианта. Отмечу и их непосредственное взаимодействие: образ богоматери вовсе не чужд теме «старинного предания» и не исключается из «болотной» и «природной» тематики: ведь связь образа Богородицы с Матерью-Землей весьма устойчива для славянской мифологии и даже находит свое отражение в иконописной традиции²⁷. В мифологическом контексте прочитываются и «городские» стихотворения, рассыпанные по циклам сборника: мифопоэтический образ города-девы и города-блудницы является частным вариантом архетипического образа Матери-Земли²⁸ и безусловно присутствует в таких стихотворениях, как «Иду — и все мимолетно...», «В кабаках, переулках, извивах», «Повесть», «Гимн». Учитывать сюжетную осложненность сборника «Нечаянная Радость», думается, необходимо как при интерпретации отдельных входящих в него стихотворений, так и при прослеживании перециклизации этого сборника во втором издании 1912 г. и в последнем, неузнаваемо изменившем всю структуру циклов издании II тома, уже утратившего прежнее название.

¹ Постановку этой проблемы см., напр., в кн.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, с. 256—264; Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Спецкурс для заочников. Тарту, 1965, вып. I; Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. А. Блока. АКД, М., 1967; Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом мире

Ал. Блока. — В кн.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 97—101.

² *Берков П. Н.* Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В. Я. Брюсова. — В кн.: *Брюсовские чтения.* Ереван, 1963, с. 29—30.

³ Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. I, с. 330.

⁴ Там же, с. 530.

⁵ *Белый А.* Арабески. — М., Мусагет, 1911, с. 460.

⁶ Аполлон, 1912, № 8, с. 61.

⁷ *Блок А. А.* Собр. соч. в восьми томах, М.—Л., 1960, т. II, с. 369. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

⁸ *Белый А.* Арабески, с. 461.

⁹ Приношу благодарность сотруднице ленинградского Музея А. А. Блока Л. А. Ильюниной за сообщение этого факта.

¹⁰ *Миц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1973, вып. 308, с. 399—400.

¹¹ «Письма Александра Блока». — Л.: Колос, 1925, с. 59; см. об этом также в письме А. Блока к отцу от 30 декабря 1903 г. (*Блок А.* Письма к родным. Л.: Academia, 1927, т. I, с. 99).

¹² См.: *Димитрий Ростовский.* Руно орошенное. Чернигов, 1702 (б. паг.).

¹³ См., напр.: *Миц З. Г.* Об одном способе образования новых значений в художественном тексте. (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка»). — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1965, вып. 181; *Громов П. П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966, с. 154—169; *Бураго С. Б.* Александр Блок. Киев, 1981, с. 93—98.

¹⁴ О роли первого стихотворения в цикле см., напр.: *Исупов К. Г.* О жанровой природе стихотворного цикла. — В кн. Целостность художественного произведения. Донецк, 1977, с. 163—164.

¹⁵ Цитируется по вступительной заметке А. и П. Ганзен к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». — В кн.: *Ибсен Г.* Полн. собр. соч. — М.: Изд-во Скирмунта, 1905, т. 4, с. 13—14.

¹⁶ Там же, с. 242.

¹⁷ Мотив надежды на «спасающую женскую верность» получает воплощение и в драме «Песня Судьбы» (1908), в образе Елены — героини, сохраняющей преемственную связь с героиней «Стихов о Прекрасной Даме» и с Л. Д. Блок как ее биографическим прототипом. Внимание интерпретаторов (= читателей), начиная с первых слушателей и кончая современными исследователями «Песни Судьбы», сосредотачивается по преимуществу на взаимоотношениях Германа и Фаины. Между тем, для Блока именно образ верной Елены, вышедшей навстречу «душе Германа», был необычайно важен и значим: «На Елену никто не обратил внимания, кажется, — пусть так: милая моя останется укрытой от человеческих взоров — единственная моя», — записывает он после чтения «Песни Судьбы» (ЗК, 106) 2 мая 1908 г. Ср. также стихотворение «Умолкает светлый ветер» (в окончательном тексте — «Утихает светлый вечер») из цикла «Покорность», в котором этот мотив возникает в «земном», «реалистическом» варианте:

В стороне чужой и темной
Как ты вспомнишь обо мне?
О моей любви скромной
Закручинишься во сне?
Пусть душа твоя мгновенна —
Над тобою неизменна
Гордость юная твоя,
Верность женская моя.

¹⁸ *Левинтон Г.* Заметки о фольклоризме Блока. — В кн.: Миф — Фольклор — Литература. Л., 1978, с. 181—183.

¹⁹ О роли кольцевой композиции в структуре отдельного стихотворения см. *Жаравина Л. В.* Кольцевые формы в лирике А. Блока. — В кн.: Русская литература XIX—XX веков. Л., 1971, с. 119—133. (Учен. зап. Ленингр. ун-та, № 355, сер. филол. наук, вып. 76). Думается, что роль кольцевых композиций в структуре циклов и сборников во многом сходна с их ролью внутри отдельного стихотворения.

²⁰ Ср. также в ЗК № 8 (конец апреля 1904): «*Чувствовать Ее — лишь в ранней юности и перед смертью*» (ЗК, 63).

²¹ См.: *Максимов Д. Е.* Ал. Блок и Вл. Соловьев. (По материалам из библиотеки Ал. Блока). — В кн.: Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981, с. 163.

²² *Соловьев В. С.* Собр. соч. Спб.: Общественная польза, 1903, т. 8, с. 72.

²³ Там же, с. 73.

²⁴ Там же, с. 74.

²⁵ Там же.

²⁶ Отметим неожиданное ироническое переплетение в образе Ночной Фиалки языческих и современных «научных» мотивов, связывающих его не только с лирикой I тома, но и с «биографическим мифом» Блока: научное название ночной фиалки — любка двулистная!

²⁷ См. об этом: *Успенский Б. А.* Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. — В кн.: Структура текста-81. М., 1981, с. 51—53.

²⁸ См. *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. — В кн.: Структура текста-81, с. 53—58.

БЛОК — УЧАСТНИК ВЕНГЕРОВСКОГО ИЗДАНИЯ ПУШКИНА

Статья первая

К. А. Кумпан

Блоковский комментарий к лицейским стихотворениям Пушкина неоднократно привлекал внимание исследователей¹. Наиболее интересный и обстоятельный разбор его содержится в четвертой главе обширной статьи (по существу, монографии) З. Г. Минц «Блок и Пушкин». На основе детального анализа критико-публицистических высказываний поэта и его полемики с академической пушкинистикой исследователь выявляет ряд принципиальных установок Блока-литературоведа.

Между тем, во всех перечисленных работах детальная характеристика научных качеств комментария отсутствует. До сих пор не сделан анализ цитатного пласта комментария, что позволило бы установить полный список источников², не проведено других предварительных разысканий, без которых в равной мере голословно звучат как утверждение А. Л. Дымища (повторенное в работах последних лет³) «о серьезности пушкинских штудий поэта»⁴, так и резко негативная оценка работы Блока — «в высшей степени поверхностная» и непро-

¹ Гроссман Леонид. Блок и Пушкин. — В кн.: Гроссман Леонид. Собр. соч., М., 1928, т. 4; Гессен С. Комментарий Блока к стихотворениям Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, вып. 1; Розанов И. Александр Блок и Пушкин. — Книга и пролетарская революция, 1936, № 7; Минц З. Г. Блок и Пушкин. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1973, вып. 306; Ланда Е. Примечания к стихотворениям Пушкина. — В кн.: Ланда Е. Мелодия книги. Александр Блок — редактор. М., 1982.

² Назревшая необходимость подобных реконструкций отмечена в статье: Минц З. Г. О задачах описания библиотеки Ал. Блока. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1975, вып. 358, с. 397.

³ Минц З. Г. Блок и Пушкин, с. 196; Ланда Е. Примечания к стихотворениям Пушкина, с. 31.

⁴ Дымищ А. Л. Александр Блок в работе над Пушкиным. — Литературный архив, Л., 1938, вып. 1, с. 353.

фессиональная, — прозвучавшая в пушкинистике двадцатых годов⁵.

Для корректировки вопроса о научной компетенции Блока-пушкиниста следует, в первую очередь, реконструировать основные принципы издания, которым поэт обязан был следовать, комментируя раннюю лирику Пушкина.

* * *

Издание шеститомного собрания сочинений Пушкина в серии «Библиотека великих писателей» было первым пушкинским начинанием С. А. Венгерова, известного библиографа, публициста и редактора. Репутация «крупнейшего пушкиниста» утвердилась за ним лишь несколько лет спустя, благодаря успеху этого издания и деятельности Венгерова по организации знаменитых пушкинских семинариев.

Когда задуманное собрание сочинений «приняло реальные очертания»⁶, редактор обратился за помощью к авторитетным пушкинистам. Наиболее деятельными его сотрудниками с первых же дней стали Н. О. Лернер, В. Я. Брюсов и П. О. Морозов.

Приступая к изданию, Венгеров мало беспокоился о вопросах текстологии и комментирования первого тома. Обширная переписка его с пушкинистами за апрель-декабрь 1906 года, сохранившаяся в архиве⁷, почти не содержит размышлений по этому поводу (исключение составляют письма к Брюсову — о чем ниже). В ней обговариваются темы статей биографического и историко-литературного плана, ведется отбор иллюстративного материала, как будто речь идет не о собрании сочинений поэта, а о «роскошном» сборнике исследований о Пушкине. Это дает основание предположить, что Венгеров вначале собирался, вслед за П. О. Морозовым и П. А. Ефремовым, воспользоваться для первого тома своего популярного издания текстами и комментарием академического собрания сочинений Пушкина.

Текстологический авторитет академического издания был, однако, поставлен под сомнение В. Я. Брюсовым⁸. Свою позицию он изложил в известных письмах Венгерову⁹. Напомним ее вкратце.

⁵ Пушкин. Сборник первый / Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924, с. 316; Лернер Н. Блок и Пушкин. — Литературное приложение (№ 3) к «Ленинградской правде» (1928, 11 февраля, № 36).

⁶ Из письма Венгерова Брюсову от 13 апреля 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 1.

⁷ РО ИРЛИ, ф. 377. Архив С. А. Венгерова находится в обработке, поэтому сноски на единицы хранения отсутствуют.

⁸ Впервые в рецензии: Брюсов В. Что дает академическое издание Пушкина? — Русский архив, 1899, № 12, с. 618—631.

⁹ Опубл.: Литературный архив. Л., 1938, вып. 1, с. 302—351.

Наиболее дискуссионным, с точки зрения науки того времени, был поставленный поэтом-пушкинистом вопрос об основном тексте лицейских стихотворений. Возражая против интерполяции в ранние редакции стихотворений Пушкина поздней правки из автографов, практиковавшейся в академическом и последующих изданиях (Морозова и Ефремова), Брюсов настаивает на том, что «текстом лицейских стихотворений должен быть признан тот, который дал поэт-лицеист, а не автор «Бориса Годунова»»¹⁰.

Исключительное поэтическое чутье помогло Брюсову, при отсутствии в науке того времени самого понятия «авторская воля», сформулировать принцип публикации ранней лирики поэта, который вполне соответствует современной научной методологии. В письмах к Венгерову он предлагает тексты, не опубликованные при жизни поэта, печатать «в последней лицейской обработке» (среди лицейских стихотворений их большинство); напечатанные же при жизни Пушкина и с его ведома — по последней публикации в собраниях сочинений 1826 и 1829 годов, а не вошедшие в собрания — «по журнальному тексту, из которого удалены: а) чужие поправки, б) явные ошибки, опечатки и т. под.»¹¹.

Как же отнестся к текстологическим предложениям Брюсова Венгеров? Под влиянием первого письма поэта, где бегло отмечалась неисправность текстов академического собрания сочинений Пушкина¹², редактор предлагает ему сделать сверку текстов по рукописям Румянцевского музея¹³. Однако, поставленный издательством в жесткие хронологические рамки (в начале июля должен был начаться набор первого выпуска, а доступ в архивохранилища в летнее время оказался ограничен), Венгеров вынужден был вернуться к первоначальному плану, а именно: «спокойно приступить к печатанию текста по Академическому изданию», — о чем он сообщает Брюсову в следующем письме¹⁴.

Здесь же Венгеров предлагает разделить примечания на две части: историко-литературные и реальные примечания помещать сразу после текста соответствующего стихотворения, а

¹⁰ Там же, с. 306.

¹¹ Там же, с. 307; ср. почти дословное повторение текстологических установок в следующем письме Брюсова (там же, с. 309). В советском юбилейном академическом издании лицейские стихотворения, опубликованные после окончания лицея, напечатаны в отделе основного текста дважды: в последней лицейской обработке (т. I₁) и под годом публикации (поздняя редакция).

¹² Письмо Брюсова от 15 апреля 1906 г. — Литературный архив, с. 304

¹³ Письмо Венгерова от 17 мая 1906 г. — РО ИРЛИ. ф. 444, оп. 1, № 52, л. 3 об.

¹⁴ Письмо от 24 мая 1906 г. — Там же, л. 7 об.

¹⁵ Там же.

сводку «других редакций и вариантов», требующую проверки по черновикам и автографам, перенести в конец тома в специальный раздел «История текста», и, «буде какая-нибудь ошибка и будет уловлена, ее можно будет оговорить»¹⁵ там. При этом редактор наивно полагает, что текстологическая работа по первому тому сводится лишь к переводу напечатанных в академическом издании текстов на «пушкинское правописание», к расшифровке непрочитанных и уточнению не точно прочитанных слов. Симптоматично полное совпадение этой текстологической программы с замечаниями Н. О. Лернера в рецензии на якушкинский второй том академического издания, писавшейся как раз в это время: рецензент отмечает неточность передачи орфографии Пушкина и выражает сомнения по поводу расшифровки некоторых черновиков¹⁶. Вообще же смысл работы с автографами редактор видит не столько в проверке «в высшей степени добросовестной» работы Майкова и Якушкина, сколько в получении «общего оптического впечатления от интенсивности отметок текста»¹⁷.

В ответ на письмо Брюсова¹⁸, содержащее резкое несогласие с «повторением текста Академического издания» и четкую формулировку изложенных выше текстологических принципов, Венгеров высказывает свой критерий выбора текста: «Эстетическое впечатление от моего будущего издания все-таки должно перевешивать соображения историко-литературные. Решил я поэтому печатать все стихотворения в том виде, как он <Пушкин. — К. К.> сам их пускал в печать, и только в примечаниях давать их первоначальную редакцию»¹⁹. «Историко-литературные соображения» в такой формулировке явно противоречат «эстетическим»: как уже отмечалось, зрелый Пушкин «пускал в печать» лицейские стихотворения избирательно, поэтому ранние редакции должны были составить большую часть основного текста, а не «даваться» в примечаниях.

Это противоречие отмечает в ответном письме Брюсов и, присоединяясь к решению корреспондента «печатать стихи Пушкина в том виде, как он их пускал в печать», еще раз предостерегает редактора от введения в текст комбинированных редакций: «Решительно же должно восстать против внесения в текст тех поправок 1826 г., которым сам Пушкин не дал места в печати»²⁰. И на этот раз Венгеров уклоняется от четкого ответа: «Позвольте пока ничего не отвечать по вопросу о тексте, —

¹⁶ Веса, 1906, № 6, с. 58—59.

¹⁷ Письмо от 24 мая 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 7.

¹⁸ Письмо от 26 мая 1906 г. — Литературный архив, с. 306.

¹⁹ Письмо от 29 мая 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 11 об.

²⁰ Письмо от 2 июня 1906 г. — Литературный архив, с. 309.

пишет он Брюсову в ответном письме от 15 июня. — Когда я получу тот текст, который Вы считаете нужным поместить, я сообщу Вам свое отношение к этому. Так как мы в общем столковались с Вами о принципах печатанья текста, то не думаю, чтобы вышло между нами какое-либо разногласие»²¹.

Но разногласия уже наметились. Руководствуясь эстетическими соображениями, Венгеров предпочитает в конце концов печатать лицейские стихотворения «не в первоначальном виде, а исправленном»²², т. е. в большинстве случаев возвращается к текстам академического издания. Не случайно Брюсов, вынужденный изменить текст выбранных им стихотворений, пишет редактору 23 ноября: «Вам придется набрать «мои» стихи по тексту Акад. изд. и прислать мне корректуру»²³. Только относительно трех стихотворений поэт продолжал настаивать на ранних редакциях, но и в этом случае Венгеров принимает компромиссное решение²⁴.

Итак, к декабрю 1906 года, т. е. к моменту привлечения к комментированию Блока, сомнения Венгерова разрешились в пользу традиционной подачи текста лицейских стихотворений, с максимальным учетом поздней правки, о чем он (правда, довольно обтекаемо) сообщает в преамбуле к первому тому²⁵. «Установление» основного текста делает сам редактор. «Самая важная заслуга, принадлежащая, нужно заметить, исключительно редактору, — это усердная забота о выявлении настоящего пушкинского текста»²⁶, — сообщал со знанием дела Н. О. Лернер в своей рецензии на первый выпуск издания. Для этой цели Венгеров в середине декабря (после выхода первого выпуска) предпринимает поездку в Москву, где «спешно и интенсивно» работает в Румянцевском музее²⁷, вероятно, над текстами стихотворений Пушкина для второго и третьего выпусков. О том, что основной текст готовил Венгеров, свидетельствует и сохранившаяся в его фонде расклейка текстов академического издания (в составе наборной рукописи первого тома) с правкой текста исключительно рукою редактора.

²¹ РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 14 об.

²² Письмо Венгерова Брюсову от 2 декабря 1906 г. — Там же, л. 30.

²³ Литературный архив, с. 318.

²⁴ Этим объясняется несоответствие брюсовского комментария к стихотворению «Послание. Моим Друзьям» с основным текстом, на что Брюсов указывает Венгеру в письме от 25 мая 1907 г. (там же, с. 324) и отмечает в своих «критических примечаниях», рукопись которых хранится в фонде Венгерова (РО ИРЛИ, ф. 377).

²⁵ Редактор указывает, что, публикуя лицейские стихотворения, выходит из «конфликта» в текстологическом вопросе, «руководствуясь эстетическими соображениями» (Пушкин. Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1907, т. I, с. V).

²⁶ Русская старина, 1907, апрель, библиографич. страница.

²⁷ См. письмо Венгерова Алексею Веселовскому от 29 декабря 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 377, копировальная книга № 7, л. 476.

Сводку вариантов для последнего раздела тома (по фотокопиям, спискам и подлинным рукописям) Венгерову в июне 1907 года помогал делать П. О. Морозов²⁸. Тогда же закончил составление «критических примечаний» к «своим» тринадцати стихотворениям первого тома и Брюсов²⁹. Вероятно, определенные надежды на помощь в работе над этим разделом редактор возлагал на Лернера. Но сводка вариантов по всему тому проделана не была, и, в конце концов, глава «История текста», переносившаяся из тома в том, так и не появилась в печати.

Остальные комментаторы первого тома к текстологической работе не привлекались. Поскольку «текста никакого предварительно установлено не было»³⁰ (основной текст готовился Венгеровым параллельно с работой над примечаниями, а иногда и позже) и поскольку в большинстве случаев он существенно не отличался от академического собрания, авторы первого тома комментировали стихотворения в редакции Л. Н. Майкова.

Для характеристики текстологической мысли того времени существенно отметить, что брюсовская попытка продемонстрировать иные принципы выбора основного текста не имела успеха. Мы имеем в виду книгу «Лицейские стихи Пушкина» (Спб., 1907), явившуюся результатом проделанной им, для того же венгеровского издания, сверки рукописей Пушкина из Румянцевского музея с «академическими» текстами. Симптоматично и то, что в качестве оппонентов Брюсова выступали ведущие сотрудники Венгерова — П. О. Морозов³¹ и Н. О. Лернер³². Текстология же первого тома венгеровского Пушкина получила всеобщее одобрение. Критики отмечали «полноту и точность текстов»³³, «научность и объективность приемов»³⁴, присоединяясь к высказыванию редактора³⁵ (полемически направленному против текстологических новаций Брюсова) об «излишнем педантизме руководствоваться одним каким-нибудь общим принципом» при выборе текста и о необходимости

²⁸ См. письмо Морозова Венгерову от 28 июня (1907 г.), где говорится о подготовке текстологических примечаний к стихотворениям № 9—18 (РО ИРЛИ, ф. 377).

²⁹ Литературный архив, с. 325.

³⁰ См. свидетельство одного из комментаторов первого тома, Н. К. Пиксанова (Пушкин. Сборник первый, с. 317).

³¹ Морозов П. Строгая критика. — ЖМНП, 1907, № 10, с. 461—471. Ср. также полемический ответ Брюсова: Брюсов В. Защитнику авторитета. — Весы, 1907, № 11, с. 65—70.

³² Весы, 1907, № 7, с. 69; Критическое обозрение, 1907, вып. 3, с. 37—38.

³³ Садовской Б. (Рец.). — Весы, 1907, № 7, с. 65. Ср.: Измайлов А. (Рец.). — Биржевые ведомости, 1907, 24 января, № 9711; рецензент отмечает восстановление Венгеровым цензурных купюр.

³⁴ Гор(нфельд) А. (Рец.). — Товарищ, 1907, 30 марта, № 229.

³⁵ Пушкин. Библиотека великих писателей, т. I, с. V.

совмещать «исторический метод» с «эстетическими соображениями»³⁶.

Отношение к текстам венгеровского издания меняется лишь в начале двадцатых годов, когда пристальное изучение пушкинских рукописей приводит к выработке четкой научной методологии «критики текста». Именно тогда прозвучала наиболее резкая оценка блоковского комментария. «Рукописей Пушкина Блок не видел не только подлинных, но очевидно не считал нужным ознакомиться с ними по спискам, которые были у С. А. Венгерова, — заявил на заседании Общества любителей российской словесности, состоявшемся 6 мая 1923 года, Н. Н. Фатов, — иначе Блок не допустил бы целого ряда грубейших ошибок, показывающих, что он просто слепо переписывал примечания академического издания, в то же время самоуверенно говоря о рукописях <...> остается удивляться, почему С. А. Венгеров считал возможным поручить ему такую ответственную работу...»³⁷. Как мы видели, «грубейшие ошибки» следует отнести за счет редактора, а не комментатора. Исполненные полемического пафоса обвинения пушкинистов начала двадцатых годов лишены историографических оснований, равно как и замечание З. Г. Минц о «наивном (почему-то не рассеянным Венгеровым)» доверии Блока к текстам академического собрания сочинений Пушкина³⁸.

Венгеров ориентировался не только на тексты, но и на комментаторскую работу Л. Н. Майкова. Редакторская установка отразилась в его письмах В. И. Срезневскому и А. Л. Липовскому. Предлагая им участвовать в комментировании лирики Пушкина, Венгеров советует выбрать стихотворения из I или II томов академического издания и написать комментарий «в общем в стиле примечаний Майкова, но с некоторым расширением биографического элемента»³⁹ (ср. в письме В. И. Срезневскому: «Конечно, майковские примечания превосходны, но и к ним кое-что можно прибавить. Биографическая часть, например, в них довольно неполна»)⁴⁰.

Определенную роль в «биографической» акцентировке комментария могла играть инерция работы Венгерова над критико-биографическими словарями и гипертрофированный биографизм пушкинистики того времени в целом. Но, вероятно, изначально эта идея принадлежала Н. О. Лернеру, который уже

³⁶ Вечернее прибавление к Правительственному вестнику, 1907, 4 января, № 7; Вестник Европы, 1907, № 3, с. 357—358; Исторический вестник, 1907, № 2, с. 688.

³⁷ Пушкин. Сборник первый, с. 316.

³⁸ Минц З. Г. Блок и Пушкин, с. 195.

³⁹ Письмо Венгерова А. Л. Липовскому от 17 мая 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 377, копировальная книга № 7, л. 182 об.

⁴⁰ Письмо от 17 мая 1906 г. — Там же, л. 180.

в начале мая (судя по письмам Венгерова⁴¹) становится правой рукой редактора. А 27 июня, посылая Венгеру заказанную ему для первого выпуска статью «Пушкин в Лицее», Н. О. Лернер предлагает взять на себя дополнение комментария к стихотворениям первого тома биографическими сведениями: «Попутно я пересмотрел весь лицейский материал, — пишет он в этом письме, — который не должен был и не мог войти в мою статью, а важен в примечаниях к стихам. Если Вы позволите мне прочесть в рукописях все примечания других сотрудников, я, пожалуй, смогу кое-что вставить <...> В начале августа уже буду в П<етер>бурге, перетащу свои книги в ту пушкинскую комнату, которую Вы, должно быть, уже устроили, и энергично займусь делом»⁴².

Первоначально Венгеров рассчитывал дать комментарий «полный», но «сжатый»⁴³. Вероятно, под влиянием того же Лернера, который особым достоинством нового издания считал «большую обстоятельность примечаний»⁴⁴, редактор приходит к выводу, что «основной чертой предпринимаемого издания» должно быть «широкое развитие, которое предполагается дать комментарию»⁴⁵.

Третьей существенной особенностью комментария было включение в него, — наряду с такими традиционными разделами, как «критика текста», «реальные примечания» и «очерк предыдущей критики», — «художественной (эстетической) оценки» пушкинского текста⁴⁶.

Идея включения в комментарий «эстетической оценки» принадлежала Брюсову⁴⁷, но она не получила поддержки у Лернера, апологета строго фактологической пушкинистики того времени. В цитированной рецензии особое раздражение вызывает у Лернера введение в комментарий элементов формального анализа пушкинского стиха. «Излишни указания на слабые рифмы <...> Читатель их сам заметит, да к тому же требования, предъявляющиеся к метрике в начале XIX сто-

⁴¹ См., например, упоминание в письме Венгерова к Э. Л. Радлову от 3 мая 1906 г. о «постоянных сношениях» редактора с «известным пушкинистом Лернером» в связи с «роскошным изданием Пушкина». — Там же, л. 138.

⁴² РО ИРЛИ, ф. 377.

⁴³ См. об этом в письме Венгерова Брюсову от 17 мая 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 3 об.

⁴⁴ См. его рецензию на первый выпуск издания. — Исторический вестник, 1907, № 2, с. 689.

⁴⁵ Пушкин. Библиотека великих писателей, т. I, с. III.

⁴⁶ Такая структура комментария намечена в письме Венгерова Брюсову от 17 мая 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 4.

⁴⁷ Литературный архив, с. 304.

летия, были далеко не так строги, как теперь, в век утонченной версификации», — не без иронии замечает он⁴⁸.

Таким образом, при разработке структуры комментария (как и при выборе основного текста) редактор оказался в ситуации известной басни Крылова. В последующих томах, когда Лернер займет место ведущего комментатора, примечания придут специфически исследовательское (академическое) направление. Но на первом этапе работы Венгеров поддерживает предложенную Брюсовым структуру комментария, в котором объединены (в духе «синтетических заданий» Белинского) позиции критика и исследователя, историко-академическое и непосредственно эстетическое переживание пушкинских текстов.

Колебания редактора отразились в разностильности примечаний к первому тому. Отсутствие единых принципов комментария отмечали критики, и в первую очередь Брюсов, противопоставивший в своей рецензии примечания Венгерова, написанные по их совместному плану («дают разностороннюю характеристику произведениям, касаются критики текста, входят в эстетическую оценку»), комментарий «г. Лернера, который <...> почти исключительно интересуется биографическими вопросами»⁴⁹. Более сложную позицию занял Лернер. Поначалу он (возможно, и из тактических соображений) очень высоко оценил комментаторскую работу первого тома, указав в рецензии, что примечания «своею точностью превосходят даже такой прекрасный образец, как примечания Л. Н. Майкова»⁵⁰. Однако впоследствии, в период резких нападок пушкинистов на венгеровское издание, он строго осудил «комментаторскую сторону» первого тома за «невыгодную пестроту и общую невыдержанность», объясняя это упущениями редактора, который «методических принципов для себя и своих сотрудников не выработал, вел свое издание, особенно на первых порах по-дилетантски и ощупью». И далее в этой мемуарной заметке, вспоминая, как редактор любил соединять под инициалами комментария разных авторов (в частности, примечания его и Блока), Лернер приводит фразу Венгерова: «Каждый из вас <...> что-то может и что-то не может»⁵¹. Думается, что в этой фразе — ключ к принципиальному венгеровскому эклектизму.

Судя по сохранившейся переписке, редактор давал комментаторам указания с проекцией на специфику их занятий. Так, например, А. И. Малеина он попросил откомментировать стихотворения на античные сюжеты⁵², Е. В. Балабанову — оссия-

⁴⁸ Исторический вестник, 1907, № 2, с. 689.

⁴⁹ Критическое обозрение, 1907, № 1, с. 31.

⁵⁰ Исторический вестник, 1907, № 2, с. 689.

⁵¹ Лернер Н. Блок и Пушкин. — Литературное приложение (№ 3) к «Ленинградской правде» (1928, 11 февраля, № 36).

новские мотивы⁵³ и т. д. В письме Брюсову от 17 мая он рекомендует выбрать для комментирования те стихотворения, «относительно которых, кроме историко-литературных сведений, нужны чисто эстетические замечания»⁵⁴. Напомним, что в тот же день Венгеров пишет процитированные выше письма Срезневскому и Липовскому, в которых говорится только о расширении биографических сведений в комментарии. Вероятно, именно мастерам слова, поэтам и критикам, привлеченным к этому изданию Пушкина, редактор предлагал включить в свой комментарий «эстетические оценки».

После всего сказанного попытаемся восстановить, какие указания мог получить от редактора Блок, т. е. реконструируем «предысторию» работы поэта над пушкинскими текстами.

В конце декабря, вернувшись из Москвы, Венгеров занялся ликвидацией лакун в примечаниях к стихотворениям второго и третьего выпусков. Лернер, выполнявший основную работу по «доведению» примечаний, по семейным обстоятельствам уехал из Петербурга⁵⁵, но комментирование должно было вестись в спешном порядке, поскольку первые страницы следующего (второго) выпуска уже сдавались в типографию.

Именно в этот напряженный момент Венгеров обратился за помощью к Блоку, приглашая его в письме от 29 декабря «принять участие в комментировании Пушкина»⁵⁶. Письмо это включается в ряд аналогичных писем к непушкинистам, сохранившихся в копировальной книге Венгерова. Они адресованы участникам энциклопедического и критико-биографического словарей, а также собраний сочинений Мольера, Шекспира и Байрона (в серии «Библиотеки великих писателей»), редактируемых Венгеровым. Блок был в числе переводчиков только что закончившегося издания Байрона, но Венгеров знал его и как аккуратного и добросовестного составителя заказанной им же историко-литературной компиляции — «Очерк литературы о Грибоедове».

Редактор (как он сообщал в одном из писем) любил при встречах с авторами «иметь под рукою разные сосредоточенные» у него (в «пушкинском кабинете») «материалы»⁵⁷: книги,

⁵² «Я пересмотрел два тома сочинений Пушкина по академическому изданию, — писал Малеин Венгерову 4 июня 1906 г., — и нахожу, что к моей специальности подходят всего четыре стихотворения...» — РО ИРЛИ, ф. 377.

⁵³ См. письмо Венгерова Балабановой от 27 мая 1906 г. — Там же, копировальная книга № 7, л. 218—219 об.

⁵⁴ РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 3 об.

⁵⁵ См. январские письма Лернера Венгерову из Одессы. — РО ИРЛИ, ф. 377.

⁵⁶ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, № 186, л. 4.

⁵⁷ Письмо Венгерова И. А. Шляпкину от 10 мая 1906 г. — РО ИРЛИ, ф. 377, копировальная книга № 7, л. 164—165 об.

фотокопии рукописей, иконографию и т. д. С этой же целью в письме от 29 декабря он приглашает Блока «пожаловать» к нему «на следующей неделе»⁵⁸. Судя по ответному письму, встреча состоялась 3 января⁵⁹. А следующее письмо Блока от 6 января (со списком стихотворений, которые он хотел бы комментировать) содержит косвенные свидетельства некоторых инструкций, полученных поэтом во время первого визита к редактору.

Против названий стихотворений в списке Блока поставлены страницы по майковскому тому, что дает возможность восстановить задание редактора: выбрать пушкинские тексты 1816—1817 годов по академическому собранию сочинений. Для уточнения списка и получения дальнейших «указаний» редактор назначил встречу на один из ближайших вечеров (см. просьбу в письме Блока от 6 января «зайти за указаниями несколько позже» по причине простуды⁶⁰). Возможно, уже при первой встрече Венгеров попросил поэта в отборе стихотворений руководствоваться «эстетическими соображениями» (т. е. выбирать тексты, относительно которых поэт мог бы сообщить, кроме «историко-литературных сведений, чисто эстетические замечания»), подчеркнув при этом спешность составления комментария, о чем свидетельствует последняя фраза из блоковского письма: «Работу <...> надеюсь исполнить скоро, как только сумею»⁶¹.

Блок, действительно, сразу после визита к Венгерову сел за первое академическое издание Пушкина, взяв его на время у Ю. Н. Верховского⁶². Но после 6 января работа приостановилась. Сначала из-за болезни Блока, а потом из-за смерти и похорон Д. И. Менделеева встреча с Венгеровым откладывается до 25 января⁶³.

Во время второго визита к редактору был уточнен список стихотворений 1816 года, оставленных Венгеровым за Блоком (уточнение шло по линии сокращения⁶⁴), и получены общие

⁵⁸ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, № 186, л. 4.

⁵⁹ Письмо Блока Венгерову от 2 января 1907 г. — Литературный архив, с. 354.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² См. указание на скорое возвращение этого тома в письме к Верховскому от 31 января 1907 г. — Александр Блок. Собр. соч. М.—Л., 1963, т. VIII, с. 179.

⁶³ «Хотел Вас пригласить к себе во вторник, — писал Венгеров Блоку 21 января 1907 г., в ответ на его записку от 14 января с просьбой назначить день для разговора «о стихах 1816—17 годов» (Литературный архив, с. 355), — но теперь, в виду того, что во вторник будут хоронить Дмитрия Ивановича, буду Вас ждать в четверг вечером», т. е. 25 января. — ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, № 186, л. 5.

⁶⁴ Из пятнадцати стихотворений 1816 года, выбранных Блоком (письмо от 6 января), восемь были уже распределены: пять из них («Фавн и пастуш-

указания относительно принципов издания. Суммируя изложенное выше, их можно свести к следующему:

1) редактор ориентирует поэта на текстологическую работу Майкова;

2) но отмечает, что в составляемых им комментариях, которые будут непосредственно следовать за пушкинским текстом, нужно лишь в общих чертах коснуться археографии и истории текста, так как источники и варианты подробно описываются и приводятся, со всеми исправлениями работы Майкова, в последнем разделе тома;

3) кроме «реальных примечаний» и историко-литературной части, базирующейся на разысканиях Л. Н. Майкова (по возможности проверенных и дополненных), комментарий Блока должен был содержать также «эстетическую оценку в связи с очерком к предыдущей критике»⁶⁵.

В качестве образца примечаний и первоначального источника Венгеров мог посоветовать Блоку воспользоваться только что вышедшим из типографии первым выпуском «своего» издания. Это предположение подтверждает обнаруженный нами конспект «венгеровского» Пушкина (в основном статей В. В. Сиповского «Детство Пушкина» и Н. О. Лернера «Пушкин в Лицее») в шестнадцатой записной книжке Блока, сделанный, судя по местонахождению записи, в середине-конце двадцатых чисел января 1907 года, т. е. после второго визита к редактору⁶⁶.

ка», «Фиал Анакреона», «Уныние», «Певец», «К молодой вдове») делал Лернер и три («Наездники», «Сон», «Друзьям») были уже откомментированы Брюсовым. Три из них Венгеров вычеркнул прямо в блоковском письме («Наездники», «Сон», «К молодой вдове»), остальные, запамятавав, возможно, оставил за Блоком. Таким образом, первоначальный список утвержденных за поэтом текстов был следующий: «Фавн и пастушка», «Амур и Гименей», «Фиал Анакреона», «Окно», «Наслаждение», «Желание», «Уныние», «Певец», «Осеннее утро», «Друзьям», «Я думал, что любовь...», «Слово милой».

⁶⁵ Так формулирует Венгеров содержание последнего раздела комментария в письме Брюсову от 17 мая. — РО ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, № 52, л. 4.

⁶⁶ Запись начата на обороте листа, датированного «24 января». Приводим ее целиком, поскольку до сих пор она не воспроизводилась в печати:

«Пушкин

Отец, мать, дядя, бабушка, няня. Сестра О.(льга) С.(ергеевна), гувернантка и гувернеры. Вольтер и Парни. Вержье, Грекур, Виданд, Шпель, Грессе, Лафар, Шолье, Мольер, Вергилий, Тасс, Камознс, Оссиан, Расин, Руссо, Ювенал.

Комедийки — подраж.(ание) Мольеру, «L'Escamoteur», басни, подраж. Лафонтену, «La Tolyade» (поэма), ранние недошедшие русские стихи (рассказ М. Макарова в «Современнике» 1843, т. XXIX, стр. 380—381).

Открытие Лицея 19. X. 1811. Директ.(ор) В. Ф. Малиновский. Н. Ф. Кошанский русск.(ая) и лат.(инская) словесность. А. П. Куницын молодой адъюнк(т) нравств.(енные) науки. Пушкин в Лицей через А. И. Тургенева. Галич. И. И. Кайданов. Д. И. де Будри. Журналы: «Вестник» (1811), «Для

Конспектируя статью Лернера, поэт среди прочих биографических сведений фиксирует пушкинское увлечение Бакуниной и пять стихотворений, отнесенных исследователем к этому адресату, из которых два были в комментаторском списке Блока⁶⁷. В связи с этим отметим еще одну неопубликованную заметку в той же записной книжке: «Бакунина Екатерина Павловна, фрейлина (Майков и Гаевский)»⁶⁸, которая свидетельствует о появлении особого интереса у комментатора к адресату лицейской лирики. Запись отсылает к источникам сведений об этом эпизоде пушкинской биографии — комментариям Л. Н. Майкова и статье В. Гаевского «Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения»⁶⁹, которые поэт в дальнейшем активно использовал в своих примечаниях.

Следующий этап работы Блока находит отражение в известном письме Венгеру от 30 января. Пользуясь примечаниями Майкова, поэт выбирает двадцать четыре стихотворения 1816 года, «касающиеся Бакуниной, Смит, а в промежутке горничной Наташи», и просит у редактора разрешения комментировать эти тексты⁷⁰. Он расширяет первоначальный список шестнадцатью стихотворениями⁷¹ и снимает антологическую лирику⁷², как не имеющую отношения к указанным адресатам.

удовольствия и пользы» (1812) и «Неопытное перо». 1813. «Юные пловцы» и «Лицейский мудрец». Карикатурный журнал. «Лицейская антология», собр.(анная) Илличевским. Стихи на Кюхельбекера, собр.(анные) Пушиным («Жертва Мому»). «Роскошь полузаний» в Лицее (выражение Уварова).

Характер, отзывы о лиц.(еисте) Пушкине. Любовь. М. Д. Мертваго. Фрейлина Е. П. Бакунина (рассказывает Комовский). «К ней» (Эльвина, милый друг), «К Морфею», «Мой милый друг...» (Уныние или Разлука), «Медлительно влекутся», «Любовь одна — веселье...»

Оконч.(ил) курс лица — июнь 1817.

«Гаври(и)лиада» — 1822.

«Рыцарская баллада» (упомин.(ает) Гаевский), «Описание розы» и наконец «О Делия драгая» (набросок, отделанный Илличевским). — РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 335, л. 23 об. — 24. Ср.: Пушкин. Библиотека великих писателей, с. 32—62.

⁶⁷ «Медлительно влекутся...» (в списке над названием «Желание») и «Уныние».

⁶⁸ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 335, л. 29.

⁶⁹ Современник, 1863, № 7—8, с. 129—177, 349—399.

⁷⁰ Литературный архив, с. 355—356.

⁷¹ «Послание к кн. Горчакову», «Сон» (уже откомментировано Брюсовым и вычеркнуто Венгеру в первом списке), «Любовь одна — веселье жизни хладной», «К Морфею», «Пробуждение» (уже откомментировано Брюсовым), «К письму», «К ней», «Месяц» (уже откомментировано Брюсовым), «Я видел смерть...», «Счастлив, кто в страсти...» (уже откомментировано Брюсовым), «К Наташе», «Княжне Волконской», «Опять я ваш...», «Слово милой», «Лиле», «К молодой вдове» (откомментировано Лернером и вычеркнуто Венгеру в первом списке).

⁷² «Фавн и пастушка», «Амур и Гименей», «Фиал Анакреона». В дальнейшем Венгер все же оставляет за Блоком второе стихотворение.

Тем самым поэт производит не свойственную лирике Пушкина «циклизацию» ее по именам женщин⁷³.

Замена предложенного редактором «эстетического» принципа отбора текстов «концептуальным» (по объектам посвящения) влечет за собою изменения в структуре блоковского комментария. «Эстетические наблюдения относительно многих стихотворений» становятся «совершенно невозможны», — отмечает Блок в письме к редактору от 19 февраля, когда комментарий к стихотворениям 1816 года был уже почти готов⁷⁴. Поэт имеет в виду такие посылаемые с письмом стихотворения, как французская эпиграмма на княжну Волконскую или четверостишие «К письму», в примечаниях к которым он ограничивается лишь биографическими реалиями и текстологической справкой.

В этом же письме Блок оговаривает еще одно отступление от указаний редактора. Придавая особое значение наблюдениям над стихом раннего Пушкина, поэт предлагает сохранить в своих примечаниях «первоначальные варианты», для оценки «количества и качества пушкинских поправок», т. е. не переносить их в конец тома. Варианты, как уже отмечалось, Блок выписывает из академического издания, поэтому последнее замечание в письме от 19 февраля: «...но я проверяю Майкова, как могу», — относится не к текстологической, а к историко-литературной части блоковского комментария, что опять-таки подтверждает один из пунктов нашей реконструкции редакторских установок.

Высказанные соображения о принципах издания и состоянии научной мысли того времени необходимо иметь в виду, приступая к анализу блоковского комментария к венгеровскому изданию Пушкина.

⁷³ Интересно отметить, что под таким же углом зрения рассматривает лицейскую лирику Пушкина и Брюсов, выделяя в ней три «бакунинских цикла» (*Брюсов В. Первая любовь Пушкина*. — В кн.: Пушкин. Библиотека великих писателей, т. I, с. 283). В какой-то мере циклизация лицейской лирики была свойственна и пушкинистике того времени, с ее стремлением всю элегическую лирику 1815—17 гг. адресовать Бакуниной.

⁷⁴ Литературный архив, с. 356.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПОЭМЕ БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»: ИМЯ ГЕРОИНИ

М. В. Безродный

Когда мы узнаем, что женщину зовут Катерина, то все наше знание про нее состоит в том, что она, вероятно, христианка.

В. Б. Шкловский¹

В статье «Блок» (1921) Ю. Н. Тынянов сделал наблюдение, которое оказалось впоследствии «заслонено» соседним, более эффективным (концепцией «лирического героя»), а между тем заслуживает пристального внимания исследователей: «Уже беглый взгляд на <...> лирические сюжеты Блока нас убеждает: перед нами давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов <...> Он предпочитает традиционные, даже стертые образы («ходячие истины»), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»². Справедливость этих рассуждений — не только применительно к Блоку, но и вообще для лирики, в противоположность fiction, — особенно очевидна при обращении к сфере употребляемых поэтом личных имен; кстати сказать, именно такой прием доказательства и использует Тынянов, обозначая «лирические сюжеты Блока» через имена его персонажей³.

Если оставить в стороне большую группу условных имен —

¹ Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1959, с. 447.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 120—121.

³ Это едва ли не единственно возможный способ записи литературного сюжета; ср. словник «Словаря сюжетов всемирной литературы» Э. Френцель (Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart, 1970).

индивидуальных блоковских мифонимов, образованных посредством снятия орфографической противопоставленности между ономами и апеллятивами (*Царица*), окказионально субстантивированными частями речи (*Ты*) или субстантивными словосочетаниями (*Закатная Таинственная Дева*)⁴, то легко заметить, что среди «собственно» собственных имен преобладают такие, которые имеют готовую репутацию, т. е. характеризуются жесткой прикрепленностью к определенной культурной традиции: авторской (*Офелия*), жанровой (*Коломбина*), сюжетной (*Донна Анна*) и пр.; ср. обнажение этого приема в стих. «Осенний вечер был...»:

Она все та ж: *Линор безумного Эдгара* <Курсив автора. — М. Б.>.

К именам этого типа близки по своим суггестивно-ассоциативным возможностям имена реальных лиц — адресатов лирики Блока: таково, к примеру, имя *Маргарита* в стих. «Душа! Когда устанешь верить?..», обращенном к Маргарите Аносовой. Иначе говоря, для большого числа случаев проблема «имени» почти полностью укладывается в проблему «чужого слова».

Сказанное относится и к имени героини поэмы «Двенадцать» — *Катка* (*Катя*), хотя в нем, как и в именах других героев — *Ванька* (*Ванюшка*), *Петька* (*Петруха*) и *Андрюха*, казалось бы, всего естественней видеть лишь средство создания местного и социального колоритов⁵.

⁴ Анализ этой группы имен см. в ст.: *Карпенко Ю. А.* Имя Прекрасной Дамы. — Рус. языкознание, Киев, 1983, вып. 7, с. 87—95.

⁵ Впрочем, в образе *Петьки* (*Петрухи*) обычно усматривают аллюзию к фигуре апостола *Петра*; связь эта, кажется, впервые отмечена в кн. Р. В. Иванова-Разумника «Вершины: Александр Блок. Андрей Белый» (Пг., 1923, с. 178). Более оправданными представляются параллели этого образа с маскою *Пьеро* из карнавального представления («роль» Арлекина при этом отводится удачливому сопернику *Петрухи* — *Ваньке*; ср. другие близкие к «Двенадцати» мотивы драмы «Балаганчик», особенно сцену увоза «невесты» и ее падения из саней в снег) и с образом *Петрушки* из народного кукольного спектакля (см.: Игровые моменты в поэме «Двенадцать». — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 53—63, а также послед. работы автора. Предложенные здесь же параллели *Петруха* — *Петр Верховенский* («Бесы»), *Петр Великий* не кажутся столь же удачными).

Интересно, что первоначально, как следует из черного автографа поэмы (ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 135, л. 12, 16), соперник *Ваньки* носил имя *Васька* (*Васинька*, *Вася*). Звуковая «парность» этих имен была уже прежде использована Блоком — во 2-м акте драмы «Незнакомка» («Эй, Ванька, дай ему щелчка! / Эй, Васька, дай ему толчка!») — как указание на близнечество, единосущность персонажей (ср. *Бобчинский* / *Добчинский*). С другой стороны, имя *Васинька* (*Васька*) принадлежит герою 1-го акта «Незнакомки» — захмелевшему «мичтателю» Семинаристу, а его воспоминания о танцующей возлюбленной весьма сходны с репликами *Петрухи* (*Васьки*) в 5-й и 7-й главах «Двенадцати» («Эх, эх, попляши!») и «— Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил...») и вызывают похожую реакцию: «мичтателя» одергивают его менее сентиментальные товарищи.

Как известно, отдельные личные имена обладают способностью вызывать ассоциации с определенными личными свойствами (и даже относительно стабильными комбинациями личных свойств), причем такие имена могут быть весьма распространенными, а ассоциации — надындивидуальными. Так, по данным эксперимента, проведенного болгарским исследователем Св. Пецовым среди студентов МГУ, воображаемый носитель имени *Александр* «должен быть» человеком энергичным, решительным, уверенным в себе, целеустремленным и т. д.⁶ Процесс превращения имени в характеристику может быть вызван, по-видимому, разнообразными причинами, например наличием в коллективном сознании соответствующих культурных клише (ср. комплекс бытовых представлений о «личности» *Александра Македонского*) и/или явлением т. н. звукоимпульсизма (ср. «фонетическое значение» слова *Александр*: «нечто хорошее, большое, мужественное, активное, простое, красивое, величественное, радостное, храброе, могучее»⁷).

Наблюдая некоторые закономерности употребления личных имен в произведениях Блока, разумно предположить, что имя героини «Двенадцати» выбрано не только ради «типичности», «правдоподобности»; вполне вероятно, что оно сообщает о своем носителе информацию более полную и подробную, появляясь в тексте с уже готовой репутацией, сложившейся в рамках некоей культурной традиции. О какой же традиции может, собственно, идти речь?

Текст поэмы, как известно, в значительной мере восходит к мотивам и ритмам русского народного песенного творчества. Это обстоятельство помогло обозначить область поиска. Поскольку отыскивался фольклорный источник, установка делалась на выявление мотивных, а не текстуальных переключек⁸. Поэтому, в частности, было признано допустимым ограничиться просмотром какого-нибудь одного, но достаточно обширного песенного собрания; по ряду соображений (значительный объем, наличие именной индекса к каждому тому) предпочтение было отдано семитомному изданию «Великорусских народных песен» (СПб., 1895—1902) А. И. Соболевского⁹.

О функциях именования в «Двенадцати» (наличие/отсутствие имени у персонажа в зависимости от степени его индивидуализации) см.: *Мицц З. Г.* Поэма «Двенадцать» и мировоззрение А. Блока эпохи революции. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1960, вып. 98, с. 268—269.

⁶ См.: *Пецов С.* Изследване на психическия статус на собственато имя. — Психология, София, 1981, № 5, с. 297.

⁷ Цит. по кн.: *Бондалетов В. Д.* Русская ономастика. М., 1983, с. 70.

⁸ По верному наблюдению В. Н. Орлова, «поиски аналогов блоковским строфам среди подлинных частушек не дают ощутимых результатов» (*Орлов В.* Поэма Александра Блока «Двенадцать»: Страница из истории совет. лит. М., 1967, с. 130—131).

⁹ Все ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с обозначением номера тома римской и номера цитируемого текста арабскими циф-

Оказалось, во-первых, что в значительном числе произведений героини, носящие имя *Катерина* (*Катя*, *Катька*, *Катенька*, *Катюша* и пр.), наделены общими чертами, атрибутами, функциями в сюжете, так что условно можно говорить о некоей единой героине многих песен; во-вторых, аналогичные признаки и функции либо вовсе не присущи героиням с иными именами, либо занимают в структуре их образов не столь заметное место, встречаясь и повторяясь не чаще прочих функций и признаков.

Почти во всех рассмотренных примерах «поведение» героини противоречит апеллятивному значению ее имени ('всегда чистая'). Очень многие произведения рисуют Катерину неверной женой (II, 452, 454, 457; VII, 178—182, 432—434 и др.; не исключено, что «Гроза» Островского и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова в какой-то мере зависимы от этой традиции¹⁰) или повествуют о ее слишком уж веселой жизни в девушках. Героиню то и дело увещевают: «Уж ты, Катя, Катерина <...> С холостыми не водись!» (II, 108), «Уж ты, Катя-Катерина, / Не водись с городским!» (VII, 407), «Полно, Катенька, уймися, от солдата отвяжися» (VII, 433); предостерегают от явного «мезальянса»: «Уж ты, Катя, Катерина, / Зачем любишь Дворянина?»¹¹; пугают худую славой (II, 108; IV, 49; VI, 554, 555; VII, 407 и др.); однако она не склонна внимать увещеваниям и намеревается «помаленьку холостых ребят любить, / Потихоньку с офицерам говорить» (IV, 210). Что касается офицера (офицерики, майора), то это, естественно, самый желанный возлюбленный: «За майором Катя ходит» (II, 108), «— Скажи, Катенька, кого верно любишь? / — Полюбила я, девушка, майора, / Мальчика молодого; / Во-других — офицера» (VII, 161), «Катя ковер вышивала, / Офицера поджидала; / Вышла Катя у ворот — / Офицерик к ней идет <...> Офицерики впустила, / На кроватку посадила: / Офицерик молодой, / Потолкуем мы с тобой»¹²; ср. в «Двенадцати»: «С офицерами блудила» и «Помнишь, Катя, офицера». Если же Катин возлюбленный назван по имени, то оно, за редчайшим исключением, — *Ваня* (*Ванюша*, *Ванюшка*, *Иванушка* и пр.) (I, 57, 251; II, 405; IV, 214, 595, 698, 735; V, 71; VII, 377, 766 и др.; ср. имена героев некрасовской поэмы «Коробейники»).

рами. В отдельных, очень немногих случаях использованы материалы других песенных собраний.

¹⁰ Говоря о возможном влиянии на сюжетное построение и структуру характеров в поэме «Двенадцать» кинематографической традиции простонародной мелодрамы начала XX в., Ю. М. Лотман называет, среди прочих фильмов, ленту А. Аркатова «Катерина-душегубка («Леди Макбет Мценского уезда»)» 1916 г. (см.: Игровые мотивы в поэме «Двенадцать», с. 60).

¹¹ Русские народные песни / Собр. П. В. Шейном. М., 1870, ч. I, с. 104.

¹² Там же, с. 212, см. также с. 211.

Что касается самой Катн, то она «всем манером плотна» (VII, 432), «очень хороша. / Симанерна и статна, невеличка и складна, / Приземистая» (VII, 433; ср. портрет Катюши Масловой при первом ее появлении: «невысокая и очень полногрудая женщина»; ср. также образ «толстая Катька» в романе Куприна «Яма» (в финале этот образ использован как нарицательный: «И все эти <...> Катьки Толстые...»); ср. у Блока: «Ах ты, Катя, моя Катя, / Толстоморденькая...»); Катя «баско ходит, хорошо», за что ее и полюбил «разбессовестный такой Ванюша» (VII, 766; ср. II, 452, 454, 457); она «черноброва, / Завсегда плясать готова» (IV, 214; ср. V, 426 и др.).

Понятно, что все это делает героиню влекущей, неотразимой, «роковой». Она выбирает себе ухажеров¹³, отбивает кавалеров у подруг: «Мне на Катеньку подруженьку / Надеятца нельзя: / Саму лучшую милушеньку / Отбила у меня!»¹⁴; становится предметом раздоров: «И все удалы молодцы / За Катенькой гнались»¹⁵; заставляет возлюбленных «сохнуть» и расточать жалобы: «Уж ты, душечка Катюшечка моя, / Ты повывела румяна из лица!» (IV, 210), «Уж ты, Катя, ты, Катя моя, / Не ты ли, Катя, высушила, / Из карманчика повыгрузила, / Пособила, Катя, денег промотать, / Ты заставила ходить-горевать?» (VII, 301; см. также IV, 92; V, 137; ср. «ламентации» Петрухи в 5-й и 7-й главах «Двенадцати»¹⁶). Катя оказывается героиней «жесточкой» любовной драмы: если в первом ее акте герой-соблазнитель «за колючку берет, / Приговаривает: / «В доме ль душенька Катюша, / Дома ль милая моя?»» (IV, 579; ср. в «Двенадцати»: «Катьку-дуру обнимает, / Заговаривает...»), то в дальнейшем не исключен и трагический финал во вкусе простонародной мелодрамы: «Как ударил Катю в щеку, вдоль по белому лицу, / Замахнувши — во другую, во сережку жемчужную...» (V, 415) или «Уж сидит наша Катюша — / Вся разбита голова» (I, 251), «Ее буйная головушка — / Испроломанная» (I, 247); ср. в поэме Блока: «У тебя на шее, Катя, / Шрам не зажил от ножа» и: «А Катька где? — Мертва, мертва! / Простреленная голова!».

Отдельные «явления» и «сцены» этой мелодрамы легко опознаваемы в сюжете «Двенадцати» (напр.: «В первом зале Ваня на диване... / Стакан рому Ванюше наливали <...> Сам за Катенькой за девушкой послал. / Ты, душа ли, моя

¹³ Там же, с. 192—193.

¹⁴ Сборник деревенских частушек / Сост. В. И. Симаков. Ярославль, 1913, № 812.

¹⁵ Сборник около 500 новейших песен, романсов и куплетов. Спб., 1903, с. 42.

¹⁶ Ср. также частый мотив «напоминаний», напр.: «Вспомни, Катя, как к тебе в гости ходил, / Вспомни, душка, как гостинчики носил» (V, 141).

Катенька, / Объясни скоро любовь! <...> В Петербурге трактиры надоели; / Много денежек Ванюша прогулял <...> Я на эти остальные на денежки / Найму троечку самолучших лошадей. / Вдоль по Питеру-то Ванюшка на троечку...» (IV, 595, см. также 594); ср. 2-ю и 4-ю главы «Двенадцати»), что, однако, не позволяет предполагать знакомство автора поэмы с тем или иным *определённым* фольклорным источником. В «Двенадцати» воспроизводится не «буква», но «дух», не один конкретный текст, а некое смысловое и стилевое единство многих текстов, и «знаком» этого единства, «проводником» стилизуемой традиции выступает имя героини¹⁷.

Представление о символике этого имени будет неполным, если не учитывать еще одной традиции его употребления — традиции, связанной уже не столько с темой плотской любви, страсти, измены, сколько с национально-религиозной проблематикой. Речь идет о рецепции повести Гоголя «Страшная месть» (в том специфичном идеологическом повороте, который ей придавали интерпретации Андрея Белого¹⁸) и преемственной ей «Хозяйки» Достоевского. Образы пани Катерины и «хозяйки» Катерины — олицетворения национальной стихии, страдающей народной души — Блок использовал еще при создании символической фигуры Фаины-России в «Песне Судьбы»¹⁹. В поэме «Двенадцать» «толстоморденькая» проститутка Катя гибнет от пули, уготованной «толстозадой» Святой Руси. В результате актуализации двух различных традиций употребления имени *Катерина* эти образы взаимоуподобляются, происходит важное для авторской концепции совмещение плотско-любовного и национально-религиозного начал. Таким образом, отмеченная нами ранее оппозиция этимологии имени (*Екатерина* — 'всегда чистая') его фольклорному «семантическому ореолу» оказывается снятой: обрисовывая (в письме к Ю. П. Анненкову от 12.08.18) внешность и характер героини «Двенадцати», Блок подчеркивает, что она «чистая, даже до детскости».

¹⁷ Ср. высказанную В. Н. Топоровым мысль об особом использовании определенных личных имен как «неявном способе обеспечения устойчивости передачи сообщения во времени» (Топоров В. Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте. — В кн.: Проблемы славянской этнографии. Л., 1979, с. 142).

¹⁸ См. об этом статьи В. М. Паперного «Андрей Белый и Гоголь» (Учен. зап. Тарт. ун-та, 1982, вып. 604, с. 112—126; 1983, вып. 620, с. 85—98).

¹⁹ См.: Минц З. Г. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 238—240. Ср. в «Серебряном голубе» Белого образ Матрены, который, по признанию автора, возник как «сложение из Катерины [Из «Страшной мести». — М. Б.], Оксаны, Солохи и ведьмочки, взятых сквозь призму больной из «Хозяйки»» (Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934, с. 301).

ЭСКИЗЫ К ПОРТРЕТУ ОТЦА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Статья 2*

С. Б. Шоломова

К началу 90-х гг. профессор Блок перестал что-либо публиковать на страницах печати. Одной из последних его публикаций явился критический очерк, вернее, беглые заметки о сочинениях И. С. Аксакова на страницах «Варшавского дневника», официального органа царской администрации в Польше. В эти годы резко обострились его конфликты со студенчеством. Взгляды его многие считали реакционно-охранительными, националистическими. Однажды ему прислали письмо — угрозу, что если он не прекратит «резать» на экзамене студентов-поляков, то его постигнет участь раздавленной моли (на белом листе письма красовалась убитая моль). Однако А. Л. Блок не изменил себе, ничто не изменилось и в его поведении. По свидетельству Е. А. Боброва, «Блока, кроме его прямых учеников по специальности, тех, которых он готовил к профессуре, никто не ценил, никто не понимал...»¹.

Если его коллеги стремились непременно напечатать отчет о заграничной командировке на страницах «Варшавских университетских известий», то А. Л. Блок ни разу такого отчета не поместил. Можно предполагать, что он и не писал их вовсе, только в хронике университетской жизни изредка появлялись краткие сообщения о теме его будущей диссертации. Он многократно менял ее название, научный метод, круг затрагиваемых проблем, угол зрения. Если поначалу ему было интересно обобщить все современные направления научно-философской мысли в области политики и права, то позже его привлекла идея разработки универсальной классификации наук. В обнаруженном нами прошении ректора Варшавского университета в Министерство народного просвещения с целью присвоения

* Статью 1 см.: Учен. зап. Тарт. ун-та, 1985, вып. 657, с. 126—142.

¹ Лит. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 300—301.

А. Л. Блоку очередного звания его многолетнему труду была дана весьма показательная характеристика: «Труд этот преследует чисто философскую задачу — указать взаимную зависимость между науками. На это беспримерное по количеству собранного материала и по оригинальности замысла исследование из области политической психологии проф. Блок потратил много лет, в течение которых успел подготовить к магистерскому экзамену по государственному праву 2х нынешних доцентов Варшавского университета — Тарановского и Спекторского... Таким образом, если проф. Блок до сих пор еще и не имеет ученой степени доктора своей науки, то только вследствие чрезвычайной обширности задуманного им труда, требовавшего от него огромной затраты сил на изучение и подготовку необходимого для него материала. По отзыву некоторых членов юридического факультета без преувеличения можно сказать, что проф. Блок принадлежит к числу таких ученых, которые всю жизнь посвятили науке...»².

Документ датирован 14 января 1905 года. Он словно подводит итог многолетней научной и педагогической деятельности Блока-старшего, внося новые штрихи к его портрету. В сочетании с воспоминаниями он дает более полное представление об истинной незаурядности и сложности облика отца поэта.

Пытаясь проникнуть в психологические предпосылки поведения своего учителя, Спекторский писал: «Чем меньше он читал, тем больше размышлял. Как все мыслители, смело глядящие «из времени в вечность», он стал производить впечатление человека, ушедшего не только от текущей научной литературы, но и от жизни вообще»³.

В этой фразе сын отчеркнул синим карандашом лишь словосочетание «из времени в вечность», а на полях в скобках записал: «Фет». Эта мысль вызвала, по-видимому, какие-то глубокие и сложные ассоциации. Из двух возможных типов сознательной жизни: созерцательного и деятельного, Блок-старший явно тяготел к первому. На преобладание созерцательного начала в своем характере позже не раз указывал и сам поэт в письмах к отцу. И снова — «сыны отражены в отцах»...

С конца 1890-х годов в облике Александра Львовича Блока, по свидетельству Спекторского, появилось «величайшее спокойствие философа, с высоты взиравшего на жизнь и науку». По его мнению, профессор «предпочел легкому игу поступков тяжкое бремя мысли». А. Л. Блок наблюдал за жизнью как бы со стороны. Не участник, а сторонний наблюдатель. Его интерес к другим — отвлеченный и ограниченный. Он писал

² ЦГИАЛ, ф. 733, оп. 151, № 149, л. 184.

³ Спекторский Е. В. Указ. соч., с. 45.

в одном из писем к матери: «Когда будешь писать мне, то пожалуйста, не стесняйся моими отвлеченными «настроениями». Я ведь и «житейское» многое люблю, особенно на далеком расстоянии, и самые даже обыкновенные известия издалека, из привычного милого далека всегда наводят на меня своего рода мечтательность»⁴. Как вспоминала его племянница — Софья Качалова, «бабушка всегда плакала, читая письма из Варшавы»⁵. «Отдаленность от будничной жизни» отмечала и Е. С. Герцог, в доме которой часто бывал отец поэта в последние годы жизни⁶. И в то же время бывали периоды, когда, не понимая свою неспособность приблизиться к людям с их реальной жизнью, миром забот, тягот, страстей, переживаний, Александр Львович начинал искать способы сближения с этим миром. В интереснейших воспоминаниях Е. С. Герцог читаем: «Наука, работа были его жизнью, глубокие мысли рождались в его мозгу, а наряду с этим его интересовало все в жизни и иногда он упорно останавливал свое внимание на чем-нибудь очень незначительном, простом и житейском». Сознавая унылое однообразие университетских дел, несовершенство педагогического процесса, с горькой иронией Блок-старший писал своей матери: «Вообще служебных перемен бывает у нас довольно много, старых «товарищей» провожаем (тихо, прямо на кладбище), новых выбираем с разрешения начальства, пока давно уже обещанный министерством «новый устав» не лишит нас вместе с прочими университетами этого и других «прав»...»⁷. Все чаще в его облике, в поведении, словах ощущим налет глубокой жизненной усталости, отрешенности, сломленности. Его признание матери: «Берегу свою усталую голову от лишних впечатлений и наводимых ими размышлений»⁸, — звучит как неожиданная откровенность.

«Гордость, нелюдимость, постоянная погруженность в какие-то думы мешали ему сходиться с большинством товарищей-профессоров», — писал Бобров. Он вспоминал, что всем обликом А. Л. Блок «напоминал мыслителя и пророка»⁹. Чувствовалось, что никаких авторитетов для него не существует, а ироничность — его вечный спутник в оценке самых незыблемых жизненных категорий и идеалов. По словам Боброва, во всем ощущалась «огромная самостоятельность мысли и независимость суждений».

⁴ Письмо приведено в воспоминаниях Г. П. Блока. — Русский современник, 1924, № 3, с. 181.

⁵ Качалова С. (Тутолмина). Указ. соч., с. 174.

⁶ Лит. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 304.

⁷ ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом), ф. 654, оп. 6, № 1, л. 1.

⁸ Там же, л. 12.

⁹ Лит. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 299.

1900 год в жизни отца поэта оказался печальней прежних прожитых лет. В январе он получил известие о болезни матери, а вскоре его вызвали телеграммой на похороны. По свидетельству Качаловых, Ариадна Александровна постоянно оплакивала неудавшуюся судьбу своего любимца и первенца. После этой утраты Блок-старший почувствовал неприкаянность и отчаяние еще в большей степени. Он стал чаще болеть, сгорбился и воспринимался окружающими как старик, хотя ему не было еще и пятидесяти лет. Осенью того же года его ожидало новое потрясение — смерть любимой и единственной сестры, к семье которой он был сильно привязан. Качаловы часто писали ему в Варшаву о поэтических успехах сына, хотя поначалу Блок-старший сомневался в истинности дарования сына, в подлинном его жизненном назначении. У Качаловых, единственных родных со стороны отца, бывал в эти годы молодой Александр Блок.

Основным источником внешних связей с миром и людьми для профессора Блока по-прежнему оставались лекции и редкие письма близких, в первую очередь лаконичные письма сына.

Отмечая своеобразие Блока-педагога, Бобров вспоминал: «Курс лекций Блока был единственным в России, ибо нигде в русских университетах, кроме Варшавского, не читалось государственное право европейских стран»¹⁰. Для слушателей отдельные моменты курса, наполненные философскими размышлениями и выводами, оставались непостижимыми, и неудивительно, что их называли «блоковскими сфинксами».

В мае 1901 года, опекая своего ученика Е. Спекторского, Александр Львович составил для него подробную программу заграничной стажировки. Он вложил в нее весь опыт педагога и всю нерастраченность чувств. За внешней суровостью, нелюдимостью, странностями скрывалась застенчивость, предельное одиночество и легкая душевная ранимость. Профессор и ученик были крепко привязаны друг к другу, и эта привязанность скрашивала безрадостные дни жизни Блока-старшего. Богатство его натуры не могло не поразить начинавшего свой путь в науке и жизни молодого Евгения Спекторского. Общение с учителем наложило отпечаток на всю его последующую жизнь. Свообразие духовной жизни наставника отражалось буквально во всем, даже в житейских мелочах. Не сразу Спекторский пришел к выводу, что профессор Блок — «живое воплощение мысли Платона о том, что в человеческой душе противоборствуют друг другу разные начала», что «дисгармония воли и чувства осложняется еще особенностями ума». Он писал: «Воля влекла его к деятельности, чувство к созерцательной мечта-

¹⁰ Там же, с. 300.

тельности, ум к холодному наблюдению»¹¹. Спекторского восхищала, но где-то и страшила поразительная воля учителя. В этой связи он писал: «Он обладал твердою, непреклонною, можно сказать, упрямою волею. Раз начатое дело он доводил до конца, раз принятое решение осуществлял во что бы то ни стало. Его воля не имела при этом стихийного характера, не проявлялась в виде безотчетных и немотивированных влечений. Она была вполне сознательна»¹². Представляет немалый интерес проследить генетические источники категории «воли» и в характере Александра Блока-сына. Ему, как и отцу, одновременно соответствовали и не соответствовали слова: «Весь в холод правды облечен». Слишком сложной душевной организацией были наделены оба, слишком серьезны были для каждого жизненные и творческие понятия — «воли», «правды», «чувства».

Контрасты характера не могли не удивлять, не могли не мучить. В проявлении человеческих привязанностей Александр Львович, по свидетельствам близких (в частности, семьи Г. П. Блока), был удивительно застенчив. Застенчивость в его характере отмечали и многие современники поэта.

В 1901 году Спекторский, находясь на стажировке, изредка писал в Варшаву. О том, насколько к нему был привязан профессор Блок, свидетельствуют скупые строки разных документов: письма А. Л. Блока к сыну, воспоминания коллег по университету и обнаруженные нами письма Ф. В. Тарановского, впоследствии юриста, профессора Тартуского университета. Как сокурсник и приятель Спекторского, Тарановский писал ему: «Ал.<ександр> Льв.<ович> весьма огорчен, что с мая месяца не получил ни одного письма от Вас...»¹³. Блок-старший писал с укоризной и легкой иронией своему ученику: «Париж обрек Вас на нелегкую борьбу с несознательностью, «барскими привычками», и к их действию нельзя не отнести и переписку»¹⁴. В сохранившемся единственном письме Блока-старшего в адрес ученика вместились многое: и советы старшего в науке, и частные замечания по поводу его жизненных наблюдений, и даже описания собственного скудного быта. Фразы с бесконечным обилием кавычек, скобок, обрывков каких-то цитат, как на русском, так и на европейских языках. Казалось, все предельно сумбурно, запутанно, сбивчиво. Однако, вчитавшись, убеждаешься в том, что все подчинено своеобразному ритму мышления. Строки написаны с уверенностью, что его поймут, ухватив сразу «рациональное зерно» написанного. Заключительные слова доверительны и звучат как-то по-домашнему буднично:

¹¹ Спекторский Е. В. Указ. соч., с. 11.

¹² Там же, с. 7.

¹³ ЦНБ АН УССР, рукописный отдел, ф. 43, № 192, л. 2.

¹⁴ Там же, ф. 43, 111, 56745, л. 1.

«В последние дни, — писал Александр Львович, — я одержим желанием переменить свою полупустынную, полусалонную, полуфабричную квартиру»¹⁵. Однако квартиру он так и не сменил. На воплощение появившегося желания не хватило сил.

Интересной деталью к портрету его может служить рассказ Ф. В. Тарановского о том, как, узнав о его домашнем аресте, к нему в гости пожаловал профессор Блок. Смущены были оба. Беседа вышла долгой и задушевной, а на прощание «облобызались», от чего встретившиеся смутились еще больше, по словам самого Тарановского. А. Л. Блок просил передать Спекторскому, чтобы тот не стеснялся обратиться к нему в случае нужды в деньгах. Эти строки документа раскрывают подлинно отеческую привязанность профессора к своим ученикам, его желание бескорыстно помогать им. В дополнение можно привести строки из воспоминаний Е. С. Герцог, которые находятя в явном противоречии с легендой о патологической скупости Блока-старшего. Е. С. Герцог писала: «Если он и копил деньги, лишая себя всего, даже самого необходимого, то отнюдь не был скупым рыцарем, наслаждающимся в тишине звоном золота, а добровольным отшельником в миру ради какой-то большой и значительной для него цели <...> Александру Львовичу не были чужды порывы, свойственные широкой натуре»¹⁶.

Нет сомнения, что странности характера действительно были основаны на каких-то вполне четких убеждениях. Сознание принципиальной необходимости аскетизма рождало скудость затрат на житейские нужды, не распространяясь, однако, на тех, кто нуждался в его помощи. Эта помощь проявлялась иногда не только в материальной, но и в иных, порой самых неожиданных формах. Когда Тарановского должны были оставить при кафедре и оказалось, что руководство колеблется в утверждении этой кандидатуры, профессор Блок настойчиво отстаивал кандидатуру своего воспитанника. Этой настойчивости и заинтересованности в судьбе молодого коллеги немало дивились окружающие. К такому поведению «дичайшего» и «тишайшего» профессора Блока не привыкли. Не меньшая напористость была проявлена им и тогда, когда нужно было оставить на преподавательской работе вернувшегося со стажировки Спекторского.

Обычно профессор А. Л. Блок сторонился публичных собраний, но когда в Варшаве было организовано Общество истории, филологии и права, он неизменно появлялся на заседаниях, если выступал кто-либо из его воспитанников, хотя при этом саркастически шутил по поводу суетности жизни совре-

¹⁵ Там же, ф. 43, № 192, л. 4.

¹⁶ Лит. наследство. М., 1980. т. 92, кн. 1, с. 304.

менного ученого. Он не мог скрыть интереса к новому поколению. При всей замкнутости характера, в последние годы жизни его тянуло к людям. Об этом рассказывает в своих воспоминаниях Е. С. Герцог: «Для нас — молодежи — он был книгой неисчерпаемого интереса. Мы постоянно закидывали его всякими отвлеченными вопросами и всегда получали подробное объяснение, историческую справку или филологическое пояснение на всех европейских языках, которые он знал в совершенстве. Я уже не говорю об его знании истории, литературы и музыки»¹⁷.

За долгие годы работы в университете А. Л. Блоку довелось пережить разные периоды, и только на склоне лет он начал принимать участие в общественной жизни. Он был избран в кандидаты судей университетского суда, в члены библиотечной комиссии и в секретари юридического факультета. По свидетельству профессора Богдана Наровчинского, А. Л. Блок вообще играл большую роль в жизни русской колонии в Варшаве. Он был председателем многих русских организаций**. Разрозненные факты противоречивы, как противоречива и сама натура Блока-старшего. С одной стороны, его считали «варшавским отшельником», с другой — личностью достаточно известной, если его избирали в председатели общественных организаций города.

Будучи убежденным националистом и, вместе с тем, искренне и страстно веря в грядущее величие России, он давал повод для сближения с теми, кто проводил в Польше русификаторскую политику, год от года все более реакционную. Беглому анализу мировоззрения отца поэта уделено место в статье И. Б. Березарка, написанной на материалах его личных встреч с коллегами профессора. Он писал: «Как сложились «правые» убеждения А. Л.? В зрелые годы он не любил либеральное общество, ненавидел либеральную болтовню, поэтому, когда не осталось и следов его радикальных убеждений, он метнулся вправо. Он был очень одинок, а варшавские правые организации старались его всячески поддержать. Они несколько позже выставили его кандидатуру в Государственную думу, и он переживал свой провал»¹⁸. Согласно материалам по выборам в Государственную думу по Варшавскому округу в октябре 1907 года, от Варшавской губернии был избран Владислав Грабский, а от русского населения — С. Н. Алексеев¹⁹. Таким образом, психологической предпосылкой «правения» служило одиночество, кризис былых взглядов, тайное тщеславие и горь-

¹⁷ Там же, с. 303.

** В апреле 1977 г. в беседе с нами об этом сообщил А. Галис.

¹⁸ Березарк И. Отец Александра Блока. — Русская литература, 1977, № 3, с. 188—191.

¹⁹ ЦГИАЛ, ф. 1278, оп. 3, № 5—7.

кое сознание несбывшихся надежд. По мнению А. Галиса, в последние годы отец поэта по убеждениям приближался к «монархистам либерального толка», и не удивительно, что эти убеждения (а вернее, заблуждения) были использованы реакционными кругами. Но на его похоронах венка от черносотенного «Союза русского народа» не было — так свидетельствует газетная хроника. Исследовательская версия о принадлежности А. Л. Блока к правым кругам Варшавы требует дополнительных обоснований и документов.

С июля 1906 г. А. Л. Блок исполнял обязанности декана юридического факультета. Такое назначение, безусловно, способствовало росту популярности «странного» профессора, но его одиночество от этого не уменьшилось. Самым близким для него человеком в Варшаве оставался Спекторский. Неудивительно, что, когда отец поэта попал в частную больницу, то о его болезни сообщил в Петербург именно он. С начала 1909 года нарастала сердечная слабость, усиливалось угнетенное состояние психики. Согласно данным протокола заседания ученого совета, напечатанного в «Варшавских университетских известиях», еще в июне 1909 г. Блок-старший принимал участие в заседании, посвященном переходным испытаниям студентов. Его не покидали мысли о необходимости введения в читаемый им курс нового материала по современной философии. Даже в больнице Боброву приходилось выслушивать его рассуждения о «философских ляпсусах», о загадке, имя которой «Россия», о месте религии в самосознании человека.

Многолетнее нервное и физическое истощение привело к тому, что организм ученого оказался не в силах справиться с болезнью. Последние дни от него не отходили Е. В. Спекторский, Е. А. Бобров, отец Е. С. Герцог. По свидетельству последней, профессор сознавал, что жить ему осталось недолго и, якобы, сам просил «выписать сына, жену и дочь»²⁰. 1 декабря 1909 г. в пять часов вечера Александра Львовича не стало. Он скончался, унося с собой всю свою странную и огромную любовь к людям, неразделенную любовь к сыну, привязанности к ученикам и коллегам, всю жизненную маяту и муку от собственной неприкаянности, свои бесконечно развивавшиеся идеи, так и не получившие завершения, свои заблуждения и ошибки, страстные порывы к светлomu и ежедневную мрачность.

В архиве поэта сохранилось несколько газетных вырезок о похоронах отца. В одном из некрологов было написано: «Нравственный облик покойного вызывал глубокое к нему уважение. Это была личность, поражающая непреклонным проведением в частной и общественной жизни раз осознанных им принципов. Отсюда вытекало глубокое чувство долга, присущее покой-

²⁰ Лит. наследство, т. 92, кн. I. М., 1980, с. 306.

ному. Как бы ни было незначительно дело, за которое он брался, можно было быть уверенным, что он вложит в выполнение его всю душу. Эта непреклонная твердость импонировала и привлекала к себе выдающихся лиц, как показывает целый ряд молодых ученых, занимающих уже кафедры и гордящихся тем, что они находились под его научным руководством»²¹.

В официальной газете «Варшавский дневник» (ред. В. В. Есипов) было напечатано анонимное прощальное слово следующего содержания: «Любимый ученик знаменитого Градовского, выдающийся ученый и мыслитель, он был прекрасным преподавателем права. Он оставил после себя то, что для ученого всего дороже — собственную «школу» — в лице своих учеников <...> проф. Варшавского университета Е. В. Спекторского, Ф. В. Тарановского и др. Профессор Блок был человеком глубоко верующим, он был идейным патриотом, всегда стоящим на страже закона и правды. Как человек, он пользовался всеобщим уважением своих коллег и всех поколений слушателей.»²² Прогрессивные круги общественности Варшавы в газете «Варшавское утро» были более сдержанны, относя профессора Блока к числу своих идейных противников. Но и они написали об А. Л. Блоке уважительно, отдавая должное значительности и незаурядности его натуры. В некрологе, помещенном в «Журнале министерства народного просвещения», уделялось особое внимание мировоззрению ученого и его научным трудам. Его позиция называлась позицией «идеалистического реализма». В своих трудах, пишет ЖМНП, он изучал вопрос об «историческом исследовании связи государства со всем укладом общественной жизни, религии и философии». Автор некролога указывал, что А. Л. Блок особенно тяготел к теме «Россия и Европа».²³ Так строчки различных некрологов отразили наиболее значительные профессиональные качества отца поэта, а частично — и человеческие его достоинства и качества. Это, безусловно, не могло пройти мимо А. Блока, приехавшего в Варшаву.

Спустя десятилетие теме «Россия и Европа» поэт посвятит свою знаменитую поэму «Скифы». История взаимоотношений двух поколений Блоков должна быть рассмотрена особо.

²¹ ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом), ф. 654, оп. 6, № 70.

²² Варшавский дневник, 1909, № 333, с. 2.

²³ Болдырев Н. А. Л. Блок. — Журнал министерства народного просвещения, 1910, № 3, с. 51.

К ПРОБЛЕМЕ: А. БЛОК И С. АЛЯНСКИЙ

С. В. Белов

Биографические контакты А. Блока с видным советским издательским работником С. М. Алянским уже давно привлекали внимание исследователей. В первом Блоковском сборнике была опубликована статья И. А. Чернова, где впервые серьезно затрагивалась эта проблема¹. О работе издательства «Алконост» подробно рассказал и сам Алянский². Однако значение Алянского в жизни Блока не исчерпывается его издательской деятельностью. Некоторые новые детали их взаимоотношений проясняют приводимые ниже материалы.

В ЦГАЛИ (ф. 55, оп. 2, ед. хр. 21) сохранилось неопубликованное письмо Алянского к Блоку от 19 февраля 1919 г. В этом письме издатель, излагая программу нового журнала, беспокоится также о творческой судьбе поэта, который, как считал Алянский, вместо того, чтобы заседать в бесчисленных общественных комиссиях, должен прежде всего заниматься собственным литературным творчеством.

Петербург, 19 февраля
1919 г.

Дорогой Александр Александрович.

Необходимость лично договориться заставляет меня писать Вам. Я не совсем уверен, что мне удастся что-либо выяснить, несмотря на мои намерения. К сожалению, несмотря на все старания мои, установить физиономию «Записок мечтателей», какой я ее вижу, не удалось мне.

Первоначальная мысль: интимный круг лиц, интимная тема,

¹ Чернов И. А. Блок и книгоиздательство «Алконост.» — Блоковский сборник. Тарту, 1964, вып. 1.

² Алянский С. Встречи с Александром Блоком. М., 1972. См. также в моей работе: Белов С. В. Мастер книги: Очерк о жизни и деятельности С. М. Алянского. — Л.: Наука, 1979.

останется, вероятно, мыслью, так как журнал не будет жизненным, не будет иметь материала, а если и будет иметь, то журнал придется переименовать в «Записки мечтателя А. Белого» или «Дневник писателя А. Белого», так как ни Вы, ни кто другой в такой журнал по разным причинам ничего не даст.

Наши дни не укладываются ни в какие рамки; они совмещают в себе бесчисленное количество противоречий. Бесчисленные дороги открыты. Идите, куда хотите, только идите. Думается мне только, что не следует заранее определять дорогу, так как это будет также гадательно и так же неверно, как все в наши дни. Мне кажется, что физиономия журнала должна складываться самой жизнью. В зависимости от того, как будут «Мечтатели» воспринимать то или иное явление жизни, будет определяться и путь журнала.

История и будущее поколение будет искать по разным документам, что и как переживали в эти дни люди с острейшим восприятием, люди одаренные талантом передачи этих восприятий? «Двенадцатью» Вы уже сказали, что Вы могли бы сказать в тысяче различных «Двенадцати» и каждое из них было бы бесконечно дорого, так как газетные фактики, статечки и фельетончики жизнь сотрет, а художественные произведения никогда. Преступление, когда Вы — художники, призванные украшать жизнь, молчите. Оттого, что Вы не будете заседать в той или иной коллегии или комиссии, вряд ли что изменится. Можно сказать больше. Ваше присутствие в таких заседаниях вредно, так как Вы путанники в жизни и все Ваши слова — украшение — в повседневщине лишни и даже мешают.

Все, что Вы сделали бы в 5 минут один, несоизмеримо ценнее того, что Вы сделаете в течение 5 часов в коллегии, состоящей из таких же гениальных и талантливых людей, как Вы. Для меня это ясно, как ясно и то, что никакими убеждениями Вас не склонить писать тогда, когда у Вас самого этой потребности писать нет. И не в этом вовсе моя цель. Мне хочется только сказать, что «Записки мечтателей» потому и называются «Дневниками писателей», что писатель на этих страницах записывает то, что привлекает его внимание. Почему впечатление от театра или от книги менее ценно, чем впечатление от боя или бури? Почему впечатление уличной встречи менее ценно впечатлений растительной природы? Наконец, почему художники слова, красок и звуков должны заниматься тем, как бы лучше организовать то или иное «Учреждение», рассуждать о том, какой театр нужен народу, какой текст и какие примечания должны быть обнародованы. Все эти занятия и рассуждения никому не нужны, а если и нужны, то пусть ими занимаются крепко... академики или профессора, которые для

того и существуют. Творцы же должны творить, а не рассуждать.

Революция все перепутала. Голод прибирает всех к рукам, и очень трудно с ним бороться, но ведь бороться придется все равно, будь то в «коллегии», на улице или в кабинете.

«Записки мечтателей» допускают на своих страницах все, что от «мечтателей» — вот физиономия (полагается, что мечтатель — художник). Только тогда существование «Записок мечтателей» и будет оправдано, когда художники займутся своим делом.

Прочел это письмо и удивился, что оно, пожалуй, ничего не разъясняет и вовсе не определяет того, что хотел сказать. А будь я художник, употребил бы наверно меньше слов и больше сказал бы.

Мне хотелось бы, чтобы результатом этого письма был Ваш, какой угодно, ответ, который послужил бы материалом для «Записок мечтателей».

Искренне преданный и любящий Вас
С. Алянский.

Письмо С. М. Алянского не только спорно по ряду мыслей, но и выражает точку зрения, достаточно чуждую Блоку, в решении вопроса «художник и революция». Однако оно очень значительно призывом к поэту вновь обратиться к художественному творчеству.

В 1975 году, собирая материалы для книги о жизни и деятельности С. М. Алянского, я побывал в Москве у его дочери, Нины Самуиловны Алянской. Она показала мне два альбома отца, представляющие определенный интерес для историков русской литературы. Первый альбом связан непосредственно с «Алконостом». «В марте 1919 года исполнилось девять месяцев с основания издательства «Алконост», — вспоминает Алянский. — Решено было отпраздновать юбилей «Алконоста». Первым на юбилей пришел Александр Александрович Блок. Он открыл приготовленный мною альбом приветствием: «Дорогой Самуил Миронович. Сегодня весь день я думал об «Алконосте». Вы сами не знали, какое имя дали издательству. Будет «Алконост», и будет он в истории, потому что все, что начато в 1918 году, в истории будет. И очень важно то, что начат он в июне (а не раньше), потому что каждый месяц, если не каждый день этого года — равен году или десятку лет. Да будет Алконост! Александр Блок. 1 марта 1919 года»³.

Через полтора года Блок сделал вторую, весьма важную запись в альбом Алянского: «Дорогой Самуил Миронович! Вы хотите стихов. В стихах я мог бы сейчас только смеяться и,

³ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1972, с. 92—93.

может быть, плакать. Но я не хочу смеяться над тем, что не смешно, и плакать над тем, что грозно. Поэтому прошу Вас принять вновь и вновь — только прозу. 5 сентября 1920. Александр Блок».

Алянский вспоминает о юбилее «Алконоста»: «Помимо основных писателей «Алконоста»: Андрея Белого, Иванова-Разумника, А. Ремизова, Константина Эрберга, — было решено пригласить на юбилей некоторых деятелей Театрального отдела Наркомпроса, где в то время работали и Александр Александрович Блок, и я: это были Мейерхольд, известный профессор-пушкинист П. О. Морозов, а также переводчик и театральный деятель Вл. Н. Соловьев; из художников были приглашены Ю. Анненков и молодой график Н. Купреянов»⁴.

Многие из приглашенных оставили свои автографы в юбилейном альбоме: «Дорогой Самуил Миронович, в торжественный день празднования «Алконоста» я приношу Вам глубокую благодарность за ту неоцененную энергию, которую Вы проявили, создавая для нас всех дорогое издательство. Пусть процветает наш «Алконост» и мы будем черпать силы для нашего вдохновения. 1 марта 1919 г. Вл. Соловьев».

Вс. Э. Мейерхольд нарисовал в альбоме портрет мечтателя и написал: «О, «Алконост!» 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. В. Мейерхольд. 1 марта 1919 г.»

Для «Дневника мечтателей»
Среди других писателей
Во славу «Алконоста»
Бесхитростно и просто
Я сочиню строк по сто.

1/III. 19

П. Морозов

Несколько позже, уже в Москве, куда приезжал С. М. Алянский, оставили свои записи Андрей Белый и Вяч. Иванов. Сделав несколько рисунков, изображающих падение «старой эры» и путь лодки «Алконоста» к «новой эре» — в «царство духа», Андрей Белый написал: «Линия эволюции слагается из ряда перерывов; в точке перерыва — катастрофа, внутри катастрофы — падение нового импульса. После гибели Трои Эней отправляется в странствие, чтобы потомки его основали Рим будущей эры.

В настоящее время должны понести мы все лучшее поги-

⁴ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1972, с. 93.

баюющей Трои в иные эпохи; и — передать дар наш грядущим: соединенье даров прошлой эры, плодов ее, с зацветающим садом грядущего есть подлинно действие посвящения. Мы, Энеи, выходили из Трои: путь — долог... На чем же нам плыть? На «Алконосте» лежит строгий долг: совершить это плаванье. Самуил Миронович, много бурь впереди: можно сбиться с дороги; оставайтесь же у компаса! Присоединяюсь к приветствующим «Алконост» с одним лишь условием; эти приветствия — не приветствия юбиляру, совершившему плаванье; эти приветствия — в «добрый путь!»... И — вперед! Впереди лежат годы. Андрей Белый. Москва. 8 марта 1919 года».

Через два дня сделал запись Вяч. Иванов.

С. М. Алянскому

«Спадает ветоши корость»...*

«Буржуй едва волочит хвост»...**

А мы — блюдем гражданский пост!
— «Кто — мы?» — Конечно, Алконост!
Петрополь, говорят, — погост;
А на Москве — великий пост...
И трезвым должен быть мой тост:
Мужай, наш юный Алконост!...

* *
*

Легчайших крыл мгновенный рост,
Как радуги воздушный мост,
Развей над бурей, Алконост!

Будь вещей мыслью зорче звезд,
И сердцем будь, как солнце, прост,
Гость с Древа Жизни, Алконост!

Москва 10 марта 1919 Вячеслав Иванов

Далее в юбилейном альбоме идут автограф А. М. Ремизова и детское стихотворение А. Блока «Весна», записанное 4 июня 1919 г. матерью Блока А. А. Кублицкой-Пиоттух³.

* Мысль и образ принадлежит Андрею Белому: я тут не при чем! (Прим. Вяч. Иванова).

** Мысль и образ принадлежит другому любимцу Муз и Харит — Александру Блоку. (Прим. Вяч. Иванова).

³ А. А. Кублицкая-Пиоттух ошибочно датирует его стихотворение 1887 годом. На самом деле стихотворение написано в 1894 году и впервые появилось во 2-м номере рукописного журнала «Вестник» за 1894 г. См.: Блок А. Полн. собр. стих. Л., 1946, т. 2, с. 347.

Второй альбом Алянского, хотя и не связан непосредственно с юбилеем «Алконоста», но является как бы продолжением первого. Во втором альбоме большинство автографов также принадлежит авторам «Алконоста»: М. О. Гершензону, Ю. Анненкову (портрет А. Ремизова, 1920), А. Ремизову (шуточная запись по случаю женитьбы С. М. Алянского: «Алконост Алянский возвращается из Москвы на незарегистрированном автомобиле в Петину деревню (бывший Петербург) жаниться») А. А. Ахматовой:

Хорошо поют синицы,
У павлина яркий хвост,
Но милее нету птицы
Вашей славной «Алконост».

«Татарский хор для кантаты «Куликово Поле», которую все еще не может сочинить Ю. А. Шапорин. А сам заказывал и размер давал». Сделав это предисловие, А. Блок написал далее текст для кантаты, датировав его «14 XI 1919», и подписался: «А сегодня — 10/II-1921. Александр Блок. Бумага от Голика, а писать невозможно. Прошу довести альбом до Шапорина, чтобы пристыдить его». На левой стороне альбома А. Блок оставил пустое место и написал: «Здесь помещено извинение Юрия Шапорина».

Через много лет, 9 ноября 1957 г., Алянский, тепло поздравив Ю. А. Шапорина с 70-летием, сделал приписку: «Помните, что А. А. Блок оставил в моем альбоме место для Ваших извинений по поводу музыки к «На поле Куликовом»⁵.

Из других поэтических автографов в альбоме С. М. Алянского отметим также стихотворения Анны Радловой («Потомки»), Н. Клюева, Влад. Гиппиуса, Влад. Княжнина, Б. В. Смирнского, П. С. Когана, М. Кузмина, И. Соколова-Кологривского, Вс. А. Рождественского:

В пасмурное воскресенье
Встанешь поздно поутру
И малиновым вареньем
Лечишь зимнюю хандру.
Отзвонили на погосте —
Надо собираться в гости,
И скрипят перед крыльцом
Сани крытые ковром.

январь 1921 г.⁶

⁵ Архив С. М. Алянского.

⁶ Вошло в сб. Вс. А. Рождественского «Золотое веретено» (Пб., 1921) с измененной третьей строкой: «Мятным чаем и вареньем».

Надежды Павлович, Вл. Пяста:

Отчего, когда рядом сидели мы там,
И я жадно ловил, — как преступники ловят
Луч надежды по сжатым судейским губам, —
Луч безмерного лада в любом твоём слове, —
Тень ее воплотилась в одну
Из сидевших и слушавших женщин?
Поглядеть захотелось ей третью весну?
Убедиться, что цвета в ней меньше?
Но я понял тогда, чей коралловый крест
Та, что цепью обвила меня золотом
(Не соперничать с ней никому красотою!)
Сняла с шеи моей, сделав бархатный жест...
август 1920.⁷

Две строки О. Мандельштама:

Но я забыл, что я хочу
сказать
И мысль бесплотная в чертог
теней вернется!..

19 $\frac{27}{21}$ 21⁸

Из прозаических записей во втором альбоме отметим автографы О. Форш («Когда сгорят дрова, не говори: угли. — Огнюшки от огня. — И когда мышей много: — Мышествовие»), М. Зощенко («...А что ж такое приключилось с русской бабой? Смешного нет, что баба косу, скажем, обрезала. Вот у китайцев вышел такой год: всенародно китайцы стали обрезать косы. Значит вышла коса из исторической моды... 30/V 1921»), Вяч. Шишкова («Здесь великие искания: человек приподнялся на цыпочки и слепорожденный рукой своей тянется к небу, чтоб сорвать завесу с тайны, которую не дано разгадать. А там, в вековой тайге, тунгус все также дик, как и в первый день творенья и все также — хозяин лесов — медведь, лежа в берлоге, обсасывает свою лапу. 10/II 1921. С.-Петербург»), Бор. Пильняка, В. Шкловского.

Все эти записи интересны и сами по себе, и тем, что создают «воздух», которым дышал Блок в начале 1920-х гг.

Эти два альбома с записями авторов «Алконоста», а также несколько самых драгоценных и дорогих его сердцу книг с

⁷ Под загл. «На «Альманахе»» вошло в «Третью книгу лирики» Вл. Пяста (Б. — Пб. — М., 1922).

⁸ Стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (см.: Мандельштам О. Э. Стихотворения. Л., 1974, с. 117).

автографами А. А. Блока, А. А. Ахматовой, А. Белого сумел взять с собой Алянский, когда его, умирающего от голода, вывезли в феврале 1942 года из осажденного Ленинграда. Вся остальная библиотека издателя погибла в блокадном городе.

12 марта 1977 года, выступая на вечере памяти Алянского в ЦДРИ, М. С. Шагинян, печатавшаяся в «Алконосте», сказала: «Всю жизнь я думала о смерти Блока. И вот сейчас, в конце своей жизни, я поняла, почему Блок, умирая, не хотел видеть никого из друзей и родных (кроме Л. Д. Блок), а только одного Алянского допускал к себе. Смерть — это великая тайна. Жизнь каждого человека неповторима, смерть — тоже. Жизнь и смерть творческого гения — тем более неповторима. Алянский единственный, кто понял, что Блок умирает, что Блок на пороге великой тайны. И поняв это, он, в отличие от друзей и родных Блока, не стал сюсюкать или утешать его. Он просто молчал. И Блок был благодарен ему за это молчание, за то, что Алянский не мешает ему постигать великую тайну перехода в другой мир. И мы должны быть всегда благодарны Алянскому за то, что он дал возможность Блоку быть одному на пороге смерти»⁹.

Письмо С. М. Алянского к Блоку, записи поэта в альбом издателя вводят в атмосферу, сложившуюся в коллективе авторов «Алконоста», помогают понять внешние коллизии и то сложное душевное состояние, которое характеризовало Блока в 1918—1921 годах, а также — роль Алянского в последний период жизни великого поэта.

⁹ Записано С. В. Беловым.

К. Д. БАЛЬМОНТ — ОБОЗРЕВАТЕЛЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX ВЕКА

С. П. Ильёв

90-е годы были временем неуклонного подъема в творческом развитии Константина Дмитриевича Бальмонта. Выход первых книг его лирики (не считая «Сборника стихотворений» 1890 года) «Под северным небом» (1894) и «В безбрежности» (1895) совпал с выступлениями той группы поэтов, которые вошли в историю русской литературы как русские символисты. Кроме того, Бальмонт интенсивно переводил классиков мировой литературы. В 1895 г. он издал две книги Э. А. По («Баллады и фантазии» и «Таинственные рассказы») и первые три выпуска сочинений П. Б. Шелли (первое издание сочинений Шелли в 7 выпусках в переводе Бальмонта выходило в течение 1893—1899 гг.). Заслуги молодого поэта перед русской и англоязычной литературой были значительны и привлекли внимание профессора Оксфордского университета Вильяма Ричарда Морфилла (1834—1909), зачинателя изучения славянских языков и литератур, создателя кафедры славистики в Оксфорде, автора многочисленных статей и книг по вопросам истории, языка и литератур славянского мира. Морфилл был ценителем русской лирики и печатал свои переводы в английских изданиях. Он несколько раз посещал Россию и находился в переписке с русскими учеными и писателями (А. Н. Веселовским, А. Н. Пыпиным, Н. С. Тихонравовым, К. Я. Гротом, П. Д. Боборыкиным, П. И. Вейнбергом)¹.

Находившийся в то время в Оксфорде молодой дипломат князь Владимир Николаевич Аргутинский-Долгоруков рассказал Морфиллу о переводах Бальмонтом Шелли. По инициативе

¹ См.: Cross A. G. Konstantin Balmont in Oxford in 1897. — Oxford Slavonic Papers. New series, vol. XII, 1979, pp. 104—116; Ильёв С. П. Валерий Брюсов и Уильям Морфилл. — В кн.: В Брюсов и литература конца XIX—XX века. — Ставрополь, 1979, с. 90—106; Нинов А. Так жили поэты: Документальное повествование, ч. 2. — Нева, 1985, № 10, с. 77—95.

Морфилла Тэйлоровский институт² Оксфордского университета пригласил Бальмонта для чтения серии публичных лекций о русской поэзии XIX века, начиная Жуковским и Пушкиным и кончая Минским и Мережковским. В течение первых двух недель Бальмонт прочитал четыре запланированных лекции на французском языке и в середине июня 1897 г. вместе с женой Е. А. Андреевой уехал в Италию.

Будучи постоянным сотрудником лондонского еженедельника *The Athenaeum*, Морфилл от имени редактора журнала заказал Бальмонту очередной годовой обзор русской литературы, критики, литературоведения и истории за период с июля 1897 г. по июль 1898 г. По стечению обстоятельств сотрудничество Бальмонта в английском еженедельнике было непродолжительным; он успел опубликовать на его страницах только три обзора, охватывающих период 1897—1900 годов. За чтение политической сатиры «Маленький султан» на публичном вечере в апреле 1901 г. в Петербурге поэт был выслан из столичных и университетских городов в административном порядке и вскоре вновь уехал за границу. Не имея возможности следить систематически за литературным процессом, он рекомендовал Морфиллу и редакции журнала в качестве обозревателя Валерия Брюсова, опубликовавшего в *The Athenaeum* шесть обзоров статей за 1900—1906 годы³.

В конце XIX в. ряд английских журналов (*Academy*, *Athenaeum*, *Bookman*, *Literature*) отмечал новинки континентальных литератур. Июльские номера лондонского еженедельника *The Athenaeum* имели постоянную рубрику «Континентальная литература», которая составлялась из обзоров европейских литератур. Обычно их писали выдающиеся критики или писатели той страны, которой было посвящено данное обозрение. В 90-е годы отчеты о русской литературе посылали в *The Athenaeum* историк и публицист П. Н. Милюков (1891—1894, 1896), дипломат и критик Л. А. Богданович (1897), которые были предшественниками Бальмонта на этом поприще.

Бальмонт должен был считаться как с требованиями редакции и традициями журнала, так и с установившейся формой

² В указанной выше статье А. Г. Кросса (с. 106) справедливо замечено, что во вступительном очерке В. Н. Орлова (*Бальмонт К. Д. Стихотворения*. Л., 1969, с. 12), а также в кн.: *Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века* (М., 1976, с. 198) ошибочно отождествлены основатель Тэйлоровского института Р. Тэйлор (R. Taylor) и первый профессор антропологии института этнограф Э. Б. Тайлор (E. B. Tylor). Такая же неточность допущена и в новейшей работе: *Ниню А. Так жили поэты*, с. 82.

³ См.: *Ильев С. П.* Статьи В. Брюсова в журнале *The Athenaeum*. — В кн.: *Брюсовские чтения 1971 года*. Ереван, 1973, с. 569—579; *он же*. *Обзоры русской литературы Валерия Брюсова для английского журнала The Athenaeum (1901—1906)*. — В кн.: *Брюсовские чтения 1980 года*. Ереван, 1983, с. 275—349.

годовых обзоров. Вместе с тем он выступал как представитель так называемого «нового искусства» в новых условиях общественно-политического и литературно-эстетического движения. Наконец, Бальмонт был ярко выраженной творческой индивидуальностью. Все это привело к резкому смещению акцентов в его характеристиках и оценках литературных явлений конца XIX века, что незамедлительно отметила русская печать⁴. Предшественники Бальмонта писали о бесплодии русской литературы 90-х годов, несмотря на заметное оживление революционно-освободительного движения. П. Н. Милюков, освещавший развитие литературы в связи с развитием социального брожения в стране, сетовал на то, что старшее поколение писателей не поспевает за событиями, а новое поколение еще сидит на скамьях в гимназиях и университетах. Однако уже в следующем (последнем) своем обзоре он отметил первые шаги в литературе так называемых «новых поэтов», первых русских декадентов и символистов, получивших трибуну в журнале «Северный вестник»⁵.

Естественно, что появление вслед за тем статей, подписанных одним из представителей группы «новых поэтов», в восприятии читателей журнала было признанием возросшей роли символистов в литературе. В выборе нового обозревателя сказались не только дружеские отношения между Бальмонтом и Морфиллом, но и сочувственный интерес последнего к «новому искусству» в России. Морфилл по-своему поддерживал новое течение, пропагандировал его в Европе и в конце жизни в своей статье о русской литературе, опубликованной посмертно, специально выделил имена Бальмонта и Брюсова среди наиболее представительных деятелей русского символизма⁶.

Обзоры Бальмонта имеют продуманную композицию: обычно материал каждой статьи подчинен одной ведущей мысли, одному мотиву; чаще всего ими начинается размышление о движении и общем состоянии русской журналистики, критики и литературы, об отношении искусства к действительности, о связях русской литературы с литературой мировой.

В своем первом обзоре Бальмонт констатирует состояние упадка и застоя текущей русской литературы, и в этом смысле он как будто остается в русле традиций своих предшественников П. Милюкова и Л. Богдановича. Но традиционный мотив получает неожиданное освещение и объяснение: во-первых, состояние упадка и застоя распространяется им на «почти все

⁴ См.: Южное обозрение (Одесса), 1899, № 881, 2 авг., с. 2; Известия книжных магазинов товарищества М. О. Вольф, 1899, сентябрь, № 12, с. 201; Мир божий, 1900, № 8, отд. II, с. 13—14.

⁵ The Athenaeum, 4 July 1896, № 3584, — p. 27.

⁶ W. R. M. [W. R. Morfill]. Russian Literature. — In: Encyclopaedia Britannica. Vol. 23. — Cambridge University Press, 1911, — p. 919.

европейские литературы»; во-вторых, в развитии русской литературы выделяется законченный «героический период художественного творчества»; в-третьих, принципы революционно-демократической и социологической критики объявляются чуждыми самой сущности искусства. Уже в начале статьи Бальмонт усиливает акцент на мысли об эстетической самоценности произведения искусства и социальной индифферентности художника. Примеры «пагубного влияния» такой критики на литературное развитие он видит в судьбе «поэтов-пантеистов» Тютчева и Фета, подвергавшихся резким нападкам при жизни и замолчанных по смерти. Этому факту, который невозможно отрицать, Бальмонт дает субъективистское объяснение, поскольку рассматривает его в отрыве от конкретной исторической обстановки и развития литературы предшествующего периода. В свете такого понимания назначения искусства слова о «героическом периоде» русской литературы невозможно отождествить с революционно-демократическим периодом освободительного движения в России. В это выражение, несомненно, вкладывается эстетическое содержание: Бальмонт имеет в виду романтический период русской литературы, который он противопоставляет псевдореалистической тенденции 80—90-х годов, проявившей себя в творчестве многочисленных эпигонов классиков критического реализма. В данном случае нет оснований для выделения оппозиции РОМАНТИЗМ (символизм = неоромантизму) — РЕАЛИЗМ, традиционно приписываемой символистам. В глазах Бальмонта классики и романтизма, и реализма XIX века остаются недостижимыми образцами, другое дело, что в произведениях реалистов здесь абсолютизируется их «героическое начало».

Но Бальмонт непоследователен, что сразу же обнаруживается, как только он переходит от деклараций к анализу конкретных явлений. Так, называя несколько книг модернистов, «заслуживающих внимания», он включает сюда и сборник Чехова, которого сам же трактует как создателя повестей, реалистически изображающих «русскую деревню во всем ее уродстве и грубости» («Мужики») и «жизнь русской провинции» («Моя жизнь»). Все слагаемые «своеобразного дарования» (острота наблюдения, цепкость, психологические детали, простота и ясность изображаемой действительности «во всей ее трагической безжалостной правде») представляют Чехова именно как художника-реалиста, и критик судит его произведения по законам реалистического искусства.

Переходя к характеристике произведений З. Н. Гиппиус и Федора Сологуба, Бальмонт противопоставляет чеховский реализм модернистскому эстетизму и оценивает положительно не достигнутые результаты, а большие надежды и обещания их усилий и попыток. В произведениях Чехова он не находит

недостатков, — в творчестве Гиппиус он подчеркивает органические для этого автора «слабые черты», от которых он не способен избавиться. Поскольку Гиппиус «желает быть поэтом-символистом» и это ей не удается, постольку и критик, предъявляющий ее творчеству требования с позиций символистской эстетики, признает ее произведения несовершенными. Знаменательно, что, отказывая Гиппиус в «необходимой духовной глубине» и владении символистской техникой, Бальмонт принимает те рассказы сборника «Зеркала», в которых изображена жизнь простых людей, говорящих присущим им языком, что отвечает эстетическим нормам реалистического искусства.

Утверждая, что талант Федора Сологуба сродни таланту Гиппиус, критик тем не менее оценивает его рассказы и стихи как образцы искусства импрессионизма и по существу противопоставляет этих авторов — Гиппиус отказано в том, что составляет, по мнению критика, достоинство Федора Сологуба, а именно: изящество, глубокое чувство и музыкальность, достигающие той степени суггестивности, которая реализуется в восприятии читателя.

В свете этих требований становится понятной высокая и даже восторженная оценка лирики Мирры Лохвицкой. В ее творчестве, по словам критика, наконец достигнута цель эстетики модернизма: искусство полностью разошлось с действительностью. Поэтесса отдалась вечным темам любви и смерти, мелодии и гармонии, ярким образам своего воображения. Здесь Бальмонт обнаруживает излюбленный прием субъективистско-импрессионистической критики старших символистов (к нему охотно прибегало и младшее поколение): метафорический образ складывается как развернутый ряд подчиненных ему картин с попутной разработкой отдельных деталей и постепенным укрупнением плана: роскошь весеннего утра — цветущие деревья тенистого парка — кипарисы — розы и маки. Под впечатлением нахлынувших чувств критик как бы отказывается от логическо-рационалистического анализа объекта и заражается тождественной образностью: чувственному творчеству Лохвицкой подыскивается чувственная же образная аналогия.

Бальмонт-критик строит свои рассуждения по закону бинарных оппозиций, однако, при том, что явно он сближает авторов или даже подводит их под один общий эстетический знаменатель, в ходе анализа, несмотря на вынужденный его лаконизм, обнаруживается их существенная противопоставленность. Так, Чехов выступает как антипод модернистов, Федор Сологуб противопоставлен Гиппиус, Лохвицкая — Гиппиус, а М. Горький и Златовратский как писатели-демократы — группе модернистов, которая замыкается в кольце реалистических тенденций в текущей литературе и вместе с тем по своему

серединному положению выдвигается на второе место после Чехова, не нуждающегося в окружении спутников.

В ряде случаев Бальмонт ограничивается стереотипными фразами-характеристиками «интересный роман» (Л. Гуревич), «интересная повесть» (М. Горького) или «выходец из народной среды» (М. Горький), «литератор, вышедший из народа» (Н. Златовратский), «малоизвестный поэт» (С. Андреевский). Отмечая так называемые «заметные явления» в текущей литературе, критик ставит их на границе, где искусство переходит в свою противоположность. В структуре статьи этой «пестрой» группе литераторов отводится место третьего ряда, но без соответствующего ярлыка, хотя в подобных случаях анализу по существу Бальмонт предпочитает комплиментарную формулу. Вместе с тем сказывались и жесткие рамки годового обзора, исключавшие рассмотрение нового произведения писателя в контексте его творчества, отсюда недооценка «Мальвы» М. Горького.

Обращая внимание английских читателей на популярность в России иностранных поэтов и особенно англоязычных (По, Байрон, Шелли, Бёрнс), Бальмонт развивает свою любимую мысль о плодотворном значении великих образцов европейской поэзии в развитии русской литературы, более молодой и менее опытной. Характерно, что и в этом утверждении критик остается верным своему тезису об оскудении современной европейской литературы, поскольку он перечисляет лишь романтические образцы. Как поэт по преимуществу, Бальмонт прежде всего именно в поэзии видит совершенные образцы искусства, достойные наследования, и от них ждет возрождения русской литературы.

Обычно обзоры заканчивались кратким перечнем наиболее значительных научных трудов в области критики, литературоведения и истории. Поскольку *The Athenaeum* был журналом искусств, литературы и гуманитарных наук, редакция ставила перед авторами статей непременным условием информацию о новинках в этой области. В сообщении 1898 г. выделены имена таких русских филологов, как академики Н. С. Тихонравов и Ф. И. Буслаев, которые создали фундаментальные и классические труды по вопросам фольклора, древнерусской культуры, языка и литературы. Масштабные труды С. А. Венгерова также находились в поле зрения Бальмонта. Отдавая должное эрудиции знаменитого ученого, он высказывает трезвое опасение в реальной возможности довести до завершения гигантский замысел силами одного человека. Как известно, Венгерову не удалось закончить начатые им справочные издания энциклопедического характера.

Всегда чуткий к вопросам искусства и особенно живописи, Бальмонт разделял увлечение русских символистов жизнью и

творчеством Леонардо да Винчи и проницательно увидел в журнальных очерках А. Воынского будущий первый фундаментальный труд в русской науке о величайшем мыслителе, ученом и художнике эпохи Возрождения.

Статьи Бальмонта были написаны для зарубежного читателя, поэтому в них выделены наиболее значительные имена и произведения последних трех лет развития русской литературы XIX в. По указанной выше причине он не успел развить свою концепцию литературного движения, хотя и наметил ее достаточно отчетливо. Во всех обзорах на первое место выдвинуты имена Чехова и Льва Толстого, впоследствии — и М. Горького. Одним из первых Бальмонт возродил интерес к лирике Тютчева и Фета и указал на К. К. Случевского как на предшественника русских символистов. Он пристально следил за первыми ростками «нового искусства» и чутко уловил начало консолидации русских символистов на рубеже веков. Вместе с тем в его обзорах русским символистам отведены самые скромные места в литературном процессе.

Статьи Бальмонта о текущей русской литературе конца XIX в. представляют собою ценный материал по истории русской литературы последних трех лет прошедшего столетия. Все три обзора были опубликованы в июльских номерах английского еженедельника за 1898, 1899 и 1900 годы: Constantine Balmont. Russia. — The Athenaeum, 2 July 1898, N 3688, — pp. 25—26; 1 July 1899, N 3740, — pp. 25—27; 7 July 1900, N 3793, — pp. 23—25. Русский текст статей не обнаружен. Архив Морфилла, вероятного переводчика, был сожжен после смерти английского слависта, согласно его завещанию. Архив Бальмонта бесследно пропал в конце 1920-х годов. Этим обстоятельством вызвана необходимость обратного перевода статей на русский язык.

В заключение пользуюсь случаем выразить мою признательность дочери поэта Нине Константиновне Бруни-Бальмонт (Москва) и английскому слависту Ричарду Д. Дэвису (Лидс, Англия) за поправки и критические замечания, которые мною учтены в окончательной редакции настоящего перевода и в комментариях к нему.

Ниже приводится текст первого обзора К. Д. Бальмонта⁷.

Современная русская литература, как впрочем и почти все современные европейские литературы, находится в состоянии упадка и застоя. Дав несколько великих имен, которые получили всемирное признание, русский гений на время, так сказать, истощил себя. Героический период художественного творчества закончился, и литературная деятельность современной

⁷ Обратный перевод по тексту: Constantine Balmont. Russia. — The Athenaeum, 2 July 1898, N 3688, — pp. 25—26.

России производит на обозревателя то же впечатление, которое производит скучная повседневная жизнь после блестящего и шумного праздника. Конечно, невозможно отрицать, что незаурядный талант существует в России даже теперь, и это любопытно с различных точек зрения: однако такой талант, если он даже существует, недостаточно силен, чтобы, будучи изолированным от других, он мог произвести особое впечатление или, объединившись с другими, создать настоящую литературную школу. Произведения людей с дарованием теряются в массе посредственных попыток лиц, лишенных литературных способностей. Здесь надо отметить, что в этом отношении критика играет нежелательную роль и оказывает пагубное влияние на литературное развитие в стране. С 1860 года и до сегодня литература непрерывно была руководима принципами, по существу совершенно ей чуждыми. При оценке того или иного писателя обычно в расчет принималась не эстетическая ценность его произведений, а их связь с социальными вопросами. Если человека занимают исключительно вопросы искусства и он равнодушен к вопросам социальным, — этого ему никогда не простят: благодаря такой странной точке зрения, много малозначительных «писателей» было выдвинуто в первые ряды, тогда как, с другой стороны, значительные писатели, такие, как, например, поэты-пантеисты Тютчев и Фет, до конца своих дней подвергались резким нападкам или же их попросту обходили молчалием.

Из числа книг, которые появились в течение прошедших двенадцати месяцев, только две или три заслуживают внимания, а именно: «Рассказы» Антона Чехова⁸, «Зеркала» — сборник рассказов и стихотворений Зинаиды Гиппиус⁹, «Тени» — сборник рассказов и стихотворений Ф. Сологуба¹⁰, а также второй том стихотворений М. Лохвицкой¹¹.

В сборник А. Чехова включены две повести: «Мужики» и «Моя жизнь». Первая из них вызвала значительный интерес и даже удостоилась перевода на французский язык¹², к сожалению, очень неточного. В повести изображена темными красками русская деревня во всем ее уродстве и грубости. В другой повести, которая затрагивает деревенскую жизнь лишь косвенно, мастерски обрисована жизнь русской провинции, подавляющей, мрачной и безжалостной к нежным натурам,

⁸ Чехов Антон. Рассказы. Мужики. — Моя жизнь. Спб., Суворин, 1897, 253 с.; изд. 3-е. — 1898. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. М., Наука, 1977, т. 9, с. 514.

⁹ Гиппиус З. Н. Зеркала. Вторая книга рассказов. Пб., 1898.

¹⁰ Сологуб Ф. Тени. Рассказы и стихи. Кн. 1 и 2. Спб., 1896.

¹¹ Лохвицкая М. А. Стихотворения 1896—1898 гг. М., т. 2, 1898.

¹² С разрешения Чехова повесть «Мужики» в переводе Дени Роша была напечатана в сентябре 1897 г. во французском еженедельнике «Quinzaine». См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Т. 9, с. 527.

неспособным проявить сильную волю. Чехов уже написал целый ряд выдающихся произведений, в которых изображена жизнь всех русских классов, начиная с высокообразованных и кончая каторжниками Сахалина. Он обладает большим, привлекательным и вполне своеобразным дарованием. У него необычная острота наблюдения, он цепко схватывает ситуацию и психологические детали; явно не преследуя внешних эффектов, он умеет производить глубокое впечатление на читателя простым и ясным представлением действительности во всей ее трагической, безжалостной правде.

В рассказах молодой поэтессы Зинаиды Гиппиус преобладает совершенно другой тон. В них заметны большие усилия к изяществу и оригинальности, однако результаты не вполне удачны. Ее первые произведения, которые появились два года назад и составили сборник символистских рассказов и стихотворений под названием «Новые люди»¹³, подавали большие надежды. Ее образы были свежи, темы и сюжеты, которые она выбирала, отличались своеобразием и той искренностью интонации, которая всегда слышится в голосе человека, только что познавшего взволновавшую его истину. Если в этой книге было много несовершенного и незрелого в исполнении, читатель мог приписать эти недостатки юности автора и мог надеяться, что в последующих произведениях она избавится от своих слабых черт и полностью разовьет действительно ценные элементы своего дарования. Таким образом она могла бы достичь высокого положения в литературе. Ее вторая книга «Зеркала» не оправдала этих ожиданий. Те рассказы, в которых она желает быть поэтом-символистом, в действительности гораздо слабее. Символическая поэзия, — насколько самые тонкие ценители, такие, как Кальдерон, Блейк, Шелли и Эдгар По, понимали символизм, — есть самый утонченный из всех стилей. Понимаемый таким образом, он вызывает в памяти поистине прекрасные строчки из «Эпипсихидиона»¹⁴:

В глазах бессмертных пляшут духи света,
Безмолвная сверкает глубина,
И тщетно разум ищет в них ответа,
И тонет чувство, тщетно ищет дна¹⁵.

Но для того, чтобы быть способным создавать такую утонченную, богатую красоту, необходимо обладать «глубокой и

¹³ Гиппиус З. Н. Новые люди. Рассказы. Пб., 1896.

¹⁴ «Эпипсихидион» (1821) — поэма английского поэта-романтика Перси Биши Шелли (1792—1822).

¹⁵ Шелли. Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта. Новое трехтомное перераб. изд. Спб., Знание, 1907, т. 3, с. 68.

запутанной, подобно лабиринту, душой»¹⁶, и госпожа З. Гиппиус, как и все молодые русские поэты, желающие быть символистами, лишена как необходимой духовной глубины, так и требуемой выучки. Несравненно лучше те из ее рассказов, в которых она отдается непосредственным порывам своего сердца и описывает в непринужденной манере жизнь простых, незначительных людей, как, например, подавленная обстоятельствами и преследуемая гувернантка в «Ведьме», или старый швейцар, мечтающий в душном городе о сосновом боре и свежести, веющей от озера, — местах его родины (рассказ «Родина»). К высшим достижениям госпожи Гиппиус относятся ее способность воссоздавать индивидуальный стиль, ее мастерство, с каким она заставляет каждого героя говорить своим языком. Из стихотворений, вошедших в упомянутый выше сборник «Новые люди»¹⁷, некоторые действительно прекрасны, как, например, превосходное стихотворение «Любовь — одна», заканчивающееся словами:

Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа — верна.
И любим мы одной любовью...
Любовь одна — как смерть одна¹⁸.

Талант Ф. Сологуба сродни таланту госпожи Гиппиус. В его книгу, озаглавленную «Тени», вошли три превосходных рассказа из жизни детей: «Червяк», «Тени» и «К звездам». В них поэт изображает духовное развитие детской души. Язык автора несколько скуден, но, с другой стороны, в нем нет претенциозности, и в душе поэта есть внутренняя струна, которая помогает ему заворочить читателя. Среди стихотворений, собранных в этом томе, наиболее привлекают внимание короткие легкие зарисовки, полные изящества и музыки; иногда они напоминают эскизы какого-то художника-импрессиониста и оставляют в читателе чувство чего-то тонкого и воздушного, которое, словно случайно, вдруг навевает на нас гармонию из какой-то оборвавшейся, незаконченной музыкальной мелодии.

Но если кто-либо из современных русских поэтов может похвалиться подлинно мелодическими стихами и выдающимся

¹⁶ В английском тексте статьи — «the deep and labyrinthine soul». Возможно, фраза заимствована Бальмонтом из статьи Шелли «О литературе, искусствах и нравах афинян». Говоря о греческих женщинах античности, Шелли писал: «Их сердце не было вовлечено в лабиринты, которые сплетает душа». (Шелли. Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта, т. 3, с. 334).

¹⁷ К. Д. Бальмонту изменила память: в действительности, стихотворение «Любовь — одна» вошло в состав книги З. Н. Гиппиус «Зеркала» (см. прим. № 18).

¹⁸ Гиппиус З. Н. Зеркала. Вторая книга рассказов. Спб., 1898, с. 291.

музыкальным чувством, то это, конечно, Мирра Лохвицкая¹⁹, которая написала целый ряд прекрасных стихотворений. Госпожа Лохвицкая — молодая поэтесса, и однако она уже опубликовала два тома превосходных стихов, которые привлекли внимание и доставили ей репутацию лирического таланта. Ее стихи всегда гармоничны и посвящены почти исключительно двум вечным темам: любви и смерти. В них мы чувствуем неистощимый расцвет юности, великолепную роскошь весеннего утра с его изобилием звуков, красок и ароматов. Читатель как бы бродит по тенистому парку, где деревья отягчены ароматным цветением; и если даже некоторые деревья не зацвели, они, как кипарисы, неизменно сохраняют грациозную меланхолическую форму. Если госпожа Гиппиус обладает северной душой, то в душе госпожи Лохвицкой преобладает восточный элемент. Если в саду первой растут полу-увядшие розы и маки и полупоникистые лилии, то в саду последней — молодые розы и маки, только что раскрывшиеся, но уже приобретшие форму. Особенно хороши те стихотворения госпожи Лохвицкой, в которых она пользуется, как канвой для своих картин, восточной фантазией и легендами («Царица Савская» в первом томе ее стихотворений и «Разбитая амфора» — во втором), или те из них, в которых с утонченным чувством и правдивым художественным пониманием она изображает русскую природу: «Во ржи», «Так низко над зреющей нивой» и «В полевых цветах» (том 2). Прекрасны и небольшие любовные стихотворения, в которых взрывы страстного женского сердца выражены в нервных ритмических строфах так же смело, как во фрагментах Сафо.

Говоря о книгах, которые появились в течение прошедшего года, я не могу умолчать об интересном романе молодой писательницы Л. Гуревич «Плоскогорье», который первоначально был напечатан в одном из лучших русских литературных журналов — «Северном вестнике»²⁰, издаваемом ею же.

В этом журнале была также опубликована интересная повесть нового писателя М. Горького «Мальва»²¹. Автор — выходец из народной среды, и он имел возможность познакомиться с характерами и типами рабочего люда. Н. Златовратский — также литератор, вышедший из народа, который приобрел значительную известность своими многочисленными повестями и очерками из народной жизни и знаком не только читателям культурного общества, но и многим грамотным людям из рабо-

¹⁹ См. прим. № 11.

²⁰ Гуревич Л. Я. Плоскогорье. Роман. Ч. 1—2. Спб., Меркушев, 1897, 171 с. (Приложение к ж. «Северный вестник» за 1897 г.); Северный вестник, 1896, № 9—12; 1897, № 1—4.

²¹ Горький М. Мальва. Набросок. — Северный вестник, 1897, № 11—12.

чего класса. Он выпустил свои произведения третьим изданием в трех томах (Москва, 1897)²².

Способный, хотя и малоизвестный поэт С. Андреевский²³ выпустил второе издание своих стихотворений, проникнутых нежной, чисто русской меланхолией («Стихотворения 1878—1887», Спб., 1898). Среди стихотворных переводов этого тома несколько произведений Эдгара По, который насчитывает в России много более почитателей и друзей, чем мог бы назвать в Америке.

Вообще говоря, иностранные поэты, — особенно английские, немецкие и скандинавские, — пользуются большой популярностью в современной России. В течение прошедшего года в С.-Петербурге появился сборник произведений Генрика Ибсена в русском переводе. Произведения Байрона, Шелли, Теннисона и Бёрнса переведены заново и вновь нашли читателей. Благодаря знакомству с великими образцами европейской поэзии и тщательному их изучению русская литература изживет современное бесплодие и обретет свои формы. Русская читающая публика хорошо сознает этот факт и поэтому встречает с сочувствием каждую попытку внести ценный вклад в сокровищницу русской литературы, который был создан старшими сестрами русской музыки, все еще юной и неопытной.

В течение последнего года русская литература обогатилась публикацией трудов двух выдающихся русских ученых, ныне покойных. Я имею в виду труды московского профессора Н. С. Тихонравова²⁴, изданные в Москве М. и С. Сабашниковыми, и изданные в С.-Петербурге труды К. Д. Кавелина²⁵, который много занимался разрешением крестьянского вопроса. Тихонравов, вместе с недавно умершим Ф. Буслаевым, был одним из наиболее глубоких эрудированных знатоков русских древностей, народных традиций, легенд, а также истории русской мысли и языка. Кавелин, автор труда «Крестьянский вопрос»²⁶ и ряда монографий по истории России, сделал много для распространения либеральных идей и был одним из первых, кто пролил свет на истинный характер реформ Петра Великого.

Известный критик С. Венгеров продолжает свой важный труд «Критико-биографический словарь русских писателей и

²² *Златовратский Н. Н.* Собр. соч. в 3-х т. 3-е изд. — М.: Русская мысль, 1897.

²³ Андреевский Сергей Аркадьевич (1847—1918) — русский поэт и литературный критик, известный юрист.

²⁴ *Тихонравов Н.* Собр. соч. в 3-х т. (в 4-х книгах). М. М. и С. Сабашниковы, 1898.

²⁵ *Кавелин К. Д.* Собр. соч. Спб., Стасюлевич, 1898, т. 2. Публицистика.

²⁶ *Кавелин К. Д.* Крестьянский вопрос. Спб., 1882.

ученых»²⁷, который обещает разрастись до гигантских размеров. Пять томов, которые составляют только начало энциклопедического труда, предпринятого Венгером, содержат богатый материал, однако же вызывают опасение, что уважаемый критик никогда не сумеет довести свою работу до завершения, если не будет наделен долголетием библейских патриархов. Тот же автор одновременно предпринял новый значительный труд под названием «Русская поэзия»²⁸. В нем он собрал произведения русских поэтов; некоторые произведения включены полностью, другие — в отрывках; они сопровождаются очень ценными критико-биографическими статьями и портретами авторов. В изданный первый том Венгер включил образцы творчества ста шестнадцати поэтов восемнадцатого столетия. К сожалению, качество русской поэзии восемнадцатого столетия находится в обратной пропорции к ее количеству.

Из исторических трудов я могу упомянуть книгу Е. Карновича²⁹ «Русские чиновники в былое и настоящее время» (Спб., 1897), неполное, но интересное исследование истории русской администрации, доведенное до нашего времени; книгу Веневитинова «Русские в Голландии: великое посольство 1697—1698 гг.»³⁰, исследование эпохи Петра Великого, составленное по русским и голландским источникам; книгу проф. В. Александренко «Русские дипломатические агенты в Лондоне в XVIII веке» (Варшава, 1897)³¹; наконец, очерки по истории итальянского Возрождения («Леонардо да Винчи») известного критика А. Волинского, которые публиковались на страницах «Северного вестника» в течение прошлого и текущего годов³²;

²⁷ Венгер С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. (От начала русской образованности до наших дней). Т. 1—6. Спб., 1889—1904 (издание не закончено).

²⁸ Русская поэзия. Собрание произведений русских поэтов частью в полном составе, частью в извлечениях, с важнейшими критико-биографическими статьями, биографическими примечаниями и портретами / Под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1893—1897, т. 1, вып. 1—6; дополнение: Спб., 1901, вып. 7.

²⁹ Карнович Евгений Петрович (1823—1885) — русский писатель, историк.

³⁰ Веневитинов М. А. Русские в Голландии. Великое посольство 1697—1698. — М.: Гербек, 1897. Веневитинов Михаил Алексеевич (1844—1901) — русский археолог, племянник поэта Д. В. Веневитинова.

³¹ Александренко В. Н. Русские дипломатические агенты в Лондоне в XVIII веке. Докт. дис. Т. 1—2. Варшава, 1897. Александренко Василий Никифорович (1861—1909) — русский юрист.

³² Волинский А. В поисках за Леонардо да Винчи. — Северный вестник, 1897, № 9—12; Леонардо да Винчи, его жизнь и научно-философские труды. — Северный вестник, 1898, № 1—5, 10—12. Отд. издание: Волинский А. Леонардо да Винчи. Спб., 1900.

это большая работа, составленная на основании подлинных источников³³.

³³ По этому поводу С. А. Венгеров писал так: «Историей искусства Волынский заинтересовался еще во времена «Сев(ерного) вест(ника)». Предпринятая им в середине 1890-х гг. вместе с супругами Мережковскими поездка в Италию положила начало ознакомлению его с биографией, научными трудами и творчеством Леонардо да Винчи. Со свойственною Волынскому быстротою увлечения новыми сюжетами, он после первого же ознакомления стал печатать в «Сев(ерном) вест(нике)» статьи о Леонардо, которые потом появились отдельной, хорошо иллюстрированной книгой в издании Маркса». (Русская литература XX века (1890—1910). / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915, т. 2, кн. V, ч. 1, с. 128).

ОБ ОДНОЙ СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕИ «СИНТЕЗА» В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО: 1. НАЧАЛО 900-х ГОДОВ

Н. Г. Пустыгина

Для А. Белого, одного из наиболее последовательных «соловьевцев», идея «синтеза» являлась универсальным средством как организации собственного творческого пути (или концепции творчества), так и создания художественных символов. Например, в статье, посвященной главным образом анализу философско-эстетических идей Вл. Соловьева, «О субъективном и объективном» (1906) он говорит, что процесс объективации «мировой идеи» совершается в системе символов каждого художника, в которой вместе с тем «выражены стадии внутреннего пути, ведущие нас к небу»¹. «Внутренний путь», — несомненно, с этической точки зрения, — представляется А. Белому как «град», «Новый Иерусалим, нисходящий с неба на землю», как «радуга, небо с землею мирящая»², и такой путь должно пройти все человечество — «по ряду восходящих ступеней», «по лестнице, протянутой от земли к нему»³. Используемые А. Белым в приведенном высказывании символы (заметим, что они отнюдь не субъективны, а базируются на определенных источниках — об этом речь пойдет ниже) — «радуги», «лестницы», «восходящих ступеней» — оказываются доминирующими и в других (художественных и философско-публицистических) произведениях писателя, и их объединяет одно — идея устремления вверх (и нисхождения), т. е. в этих метафорах заложена идея «синтеза» «гармонии неба» и «хаоса жизни». Причем путь к Богочеловечеству (в смысле философ-

¹ *Белый А.* О субъективном и объективном. — Свободная совесть, 1906, кн. 2, с. 272.

² Там же, с. 269.

³ Там же. Ср., напр., этический аспект «жизнетворчества», личного самосовершенствования, связанный непосредственно с идеей «высоты»: «Человек — предел всяческого полета. Воздушная радуга долга — протянутый мост от нашего тела (бытия земли) к душе (к долгу, к небу)» (*Белый А.* Сфинкс. — Весы, 1905, № 9—10, с. 24).

ских построений Вл. Соловьева) подразумевает достижение в первую очередь внутренней гармонии личности (микрокосма), что позволит затем «воплотить Логос в Хаос жизни», и только тогда, утверждает А. Белый, станет возможной «вечно реальная связь между миром и нами»⁴.

В целом у А. Белого «синтез» мыслится как двунаправленный, но в творчестве 900-х годов преобладает, пожалуй, мотив устремленности ввысь, и его реализация осуществляется набором неких «инвариантных» символов. К ним прежде всего следует отнести символ «воздушной дороги» (ср. стихотворение «Воздушный путь», восходящее к поэзии Вл. Соловьева⁵), уже упомянутые образы «моста», «радуги», символы «горного восхождения», «полета» и, наконец, (мирового) *дерева*. В сущности, все названные образы, реализующие идею направленности вверх (иными словами, идею «синтеза»), взаимозаменяемы, символически эквивалентны и универсальны в отражении миропонимания поэта⁶. Обоснование своей творческой концепции А. Белый начнет еще в юношеских дневниках (ср., напр., прозаический отрывок из дневниковых записей 1901 г. с характерным названием «О языке вершин»⁷) и будет художественно

⁴ Белый А. О субъективном и объективном, с. 299.

⁵ Вполне вероятно, что поэтом-«посредником» здесь мог послужить К. Бальмонт, у которого при использовании образов «моста» (ср. «Между Временем и Вечностью, / Как над брызнувшей водой, / К нам заброшен бесконечностью / Мост воздушно-золотой» — Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1968, с. 201), «воздушной дороги» дается непосредственная отсылка к Вл. Соловьеву (ср., напр., стихотворение, посвященное памяти поэта-философа, «Воздушная дорога»: «Недалека воздушная дорога, — / Как нам казал единственный из певцов, — / Отшельник скромный, обожатель бога, / Поэт-монах Владимир Соловьев» — там же, с. 299).

⁶ Ср., напр., замечание З. Г. Минц о значимости понятия «восхождения» в творчестве А. Белого: «Восхождение, — пишет она, — не только вспомогательная метафора, а именно «картина мира» и философская концепция А. Белого как поэта и символиста-теоретика» (Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1979, вып. 459, с. 82).

⁷ См. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого. Публ. и вступит. статья А. В. Лаврова. — Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 125. Любопытной в связи с этим представляется автохарактеристика механизма творчества, помещенная в комментариях к книге статей «Символизм»: «у меня, — пишет здесь А. Белый, — был план большой героической поэмы (<...> возникший под влиянием воспоминания об «Оссииане» Макферсона; о фабуле не было времени думать; я жил в имении, где были два пса: белый пойнтер и рыжий сеттер, враждовавшие друг с другом (<...>) и фабула моей поэмы была осознана: рыжебородый бессмертный праотец человеческого рода хитростью украл с неба творчество жизни, чтобы из ряда человеческих поколений перекинуть мост от земли к небу...» и т. д. (Белый А. Символизм: Кн. статей. М., 1910, с. 570—571. Здесь и далее в цитатах из произведений А. Белого разрядка авторская, курсив наш. — Н. П.). Это полушутливое самораскрытие глубин творчества (однако содержащееся в научном коммен-

и теоретически утверждать ее на протяжении всего творчества, несмотря на то, что теория восхождения (-нисхождения) была даже излишне популярной в кругу писателей-символистов (особенно у К. Бальмонта и Вяч. Иванова).

* *
*

Ниже нами будет предпринята попытка распознать символику мирового дерева и ее вариации в произведениях А. Белого начала 900-х годов.

Все центральные («инвариантные») символы, реализующие идею «синтеза», могут выступать самостоятельно, а могут быть представлены символами-субститутами (вариантами). Архетипическая символика дерева обусловила, несомненно, устойчивое, по сравнению с другими «инвариантными» образами, ее использование в творчестве А. Белого: этот символ творения и организации мироздания прекрасно укладывается в рамки «синтетической» концепции поэта. Напр., он вполне отвечает распространенному среди писателей-символистов начала века представлению о поэте-демиурге, заново творящем мир в своих произведениях, а для А. Белого, безусловно, важны, во-первых, соединяющая землю и небо «ипостась» образа мирового дерева и, во-вторых, при его углубленном интересе к «внутреннему пути», символизация в этом образе человеческой жизни вообще⁸.

Символы, в которых воплощается идея «синтеза» (символ мирового дерева в особенности), почти всегда имеют под собой мифологическую основу. Мало того, использование мифологических сюжетов, образов подкреплено у Белого как бы научно.

тари) может служить еще одним свидетельством специфической направленности мифотворчества поэта, говорит о постоянно присутствовавшем в нем стремлении к мифопоэтическому воплощению идеи «синтеза».

В теоретических построениях А. Белый, наряду с перечисленными символами, использует их «описание» — эмблему в виде пирамиды (треугольника), с помощью которой он обосновывает и теорию символа, и теорию творчества, и теорию познания, и свое понимание исторического развития (а в романе «Петербург» пирамида становится также художественным символом). Напр., в статье «Линия, круг, спираль — символизм» (1912) А. Белый, очередной раз раскрывая символику «синтеза» — пути к Богочеловечеству (ср. «Соединение Небесной Земли с Землей Неба — символика христианства»), указывает на пирамиду как на инструмент описания, пояснения символов: «Пирамиде Хеопса и Сфинксу (<...> тоже отводится место: *объясняется ее* (<символики. — Н. П.> *действие*» (Труды и дни, 1912, № 4—5, с. 18).

⁸ Закрепление этой символической функции за «древом жизни» можно считать общепризнанным среди ученых — ср., напр.: «мировое дерево исключительно служит выражением внутренней мировой жизни вообще и всего того, что имеет отношение к жизни человека» (*Мочульский В.* Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887, с. 204; далее сокращенно в основном тексте: *Моч.*, с.).

К тому времени уже был накоплен достаточно богатый материал по изучению в частности культа деревьев в древних верованиях, и А. Белый часто обращается к интерпретациям соответствующих мифологических символов теми или иными исследователями (о знакомстве с ними свидетельствуют хотя бы его обширные комментарии к «Символизму» с приложением компетентной библиографии по изучению мифологии народов мира). В связи с этим при анализе произведений А. Белого мы будем привлекать работы ученых-мифологов, приняв за безусловный факт знание их писателем. Отметим, что основательнее всего им были протудированы труды Афанасьева, Потебни, Веселовского, Буслаева, Мочульского (напр., «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева он назвал лучшей книгой по мифологии)⁹.

Исследователи древних верований сходятся во мнении о трехчастной структуре древа жизни¹⁰. В 900-е годы каждый из компонентов этой структуры в творчестве А. Белого реализовывался по-разному: примерно до 1905 г. акцентировались «срединный» и «верхний» компоненты, а затем актуальным становится «низший», связанный с землей (хаосом). Соответственно по-разному представлены в эти два периода и значения мирового дерева (а нужно отметить, что у Белого отражены основные из предложенных в научных интерпретациях значения). Так, в первой половине 900-х годов (условно — период «Золота в лазури») доминируют значения «золотого дерева» (= «золотой ветви»), «небесного», «солнечного», «древа света», т. е. преобладает солярная символика. После 1905 г. (опять-таки условно — «период «Пепла») наиболее используемыми окажутся значения «облачного дерева» и «древа распятия», причем в это время появится большое количество символов-субститутов, которые могут иметь под собой научную почву, но могут быть и порождением авторской фантазии, хотя и не выходящей за рамки реальности.

Угадываемые в произведениях А. Белого этих лет сюжеты, образы мифологий разных народов (славянской, скандинавской, арийской, зороастризма и др.) чаще всего служат «ва-

⁹ Далее в основном тексте использованы следующие сокращения трудов Афанасьева и Веселовского: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1866—1869, т. 1—3. — *Афан.*, т. — римская цифра, с. — арабская; *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русских духовных стихов. — Сб. Отд-ния рус. яз. и слов. Имп. Ак. Наук, 1883, т. XXXII, № 4; 1889, т. XLVI, № 6. — *Вес.*, т. — римская цифра, с. — арабская.

¹⁰ Ср. у Афанасьева: «Арии различали три одно над другим восходящих неба: а) царство воздуха и облаков, б) ясно-голубой свод <...> и с) царство Вечного света <...> с этого третьего неба простирает свои широкие ветви вечно-неувядаемое <...> дерево <...> Ветви его идут вниз, а корни вверх; на нем покоятся все миры, из него построили боги и небо и землю» (*Афан.*, II, 277—278).

риациями» мифологии христианства, поскольку оно трактовалось им как синтез всех религий и как «последняя» религия¹¹. В контексте апокалиптических настроений писателя рубежа веков изображаемые события эпохи мыслятся им как «последняя борьба» — Христа и антихриста, света и тьмы, космоса и хаоса, и в это время он надеется на очень скорое наступление гармонии космоса — «синтез» вот-вот должен осуществиться (ср. у Афанасьева легенду о «конце мира», когда «небо сходится с землею» и когда можно «прямо с земли взобраться на выпуклую поверхность небесного свода» — *Афан.*, II, 119). Обостренное чувство времени у А. Белого также, видимо, не могло не сказаться на обращении его к образу дерева. Во временном аспекте символ дерева включает в себя и прошлое, и настоящее, и будущее (ср. пример из литовской мифологии: «из-под корней мирового дерева бьет источник <...> приходили бога, пили из источника мудрости, текшего из-под корней <...> и потому они ведали все прошедшее, настоящее и будущее» — *Афан.*, II, 282). Этот символ может трактоваться как «небо героев» (прошлое) — «под сению густолиственного дерева обитают души предков» (*Афан.*, II, 145), а также может быть наделен функцией предвещать будущее (*Афан.*, II, 285), кроме того, Афанасьевым, напр., зафиксирована любопытная — в аспекте эсхатологизма в творчестве Белого — легенда из зендской мифологии: сок т.н. «бескоробного» дерева «будет иметь важное значение в великом акте всеобщего воскресения» (*Афан.*, II, 278—279). У Белого этот — временной — «синтез» оформится в центральную тему «Вечности»¹².

Многие из символов, образов произведений Белого 900-х годов ведут нас к его раннему юношескому творчеству конца 19 — самого начала 20 вв. Причем здесь символика дерева представлена не столь дифференцированно, как, напр., в выде-

¹¹ Ср. «В христианстве видим мы последний синтез самих религий» (*Белый А. Орфей.* — Труды и дни, 1912, кн. I, с. 65).

¹² Вечность — это и возможность общения с прошлыми культурами, и возможность предвидения будущего сквозь настоящее, т.е. такой момент сознания «когда, — как писал А. Белый, — я сумею пережить время в себе самом <...> когда мгновение развертывается в Вечность» (*Белый А. (Рец.) Две замечательные книги.* — *Весы*, 1904, № 12, с. 36). Любопытно, что к этой же проблеме он возвратится, напр., в 10-е годы — в статье «О злободневном и вечном» будут повторены мысли 900-х годов. Рассуждая об «умении видеть» (предвидеть) сквозь «злободневное» (которое А. Белый, кстати, характеризует как пространство) «вечное», состояние «предвидения» он определит следующим образом: «все столетия «пересеклись» в одном пункте души, и то, в чем пересеклись, есть вечное; кристаллизация культур, эпох, современностей <...> вы теперь <...> над всеми культурами: бывшими, грядущими, сущими», «увидеть, — заключает он, — это значит выйти в небо духов и космосов, как при *поднятии в горы*» (*Бирж. вед.*, 1916, 23 июня, № 15635).

ленных нами условных двух периодах, в записях юношеских дневников сосредоточены многие из значений мирового дерева. Интересен в этом смысле набросок 1899 г. без заглавия, жанр которого его публикатор определил как «предсимфонию»¹³. Здесь тема «конца» как раз варьируется в образах разных мифологий, а в «прелюдии» к «предсимфонии» задана тема «Вечности» — как «синтеза. Символ дерева представлен значениями «солнечного», «облачного», «крестного» (т. е. схематически: от «язычества» — к «христианству») (ср. «Вечность <...> победная заря далекого Солнца» и «И видят меня в Облаке: то фимиами словословий моих» — Памятники, 126). В древе-Вечности заключено прошлое («В прошедшем Голос <...> Из тучи голос» — Памятники, 127), настоящее, будущее («Вечность <...> предвестница вечного счастья» — Памятники, 126). Временной «синтез», т. е. память о прошлом и мысли о будущем, органически присущие творчеству А. Белого (ср. мотив «нисхождения» Вечности: «Вечность <...> спускается к нам» — Памятники, 126), рисуется, напр., в мифологических образах стрелы-молнии («из грозового облака сверкнет стрела Божия, меч Божий <...> Вот сходит Вечность!» — Памятники, 126) моста-радуги («Туча синяя <...> Голос Бога грохочущий: «Мост!» Над ней засверкала радуга семицветная» — Памятники, 126; см. у Афанасьева: «В немецкой мифологии известна небесная гора, откуда идет мост-радуга, по которому боги съезжают с неба на землю» — Афан., I, 119). В основной части «предсимфонии», в которой развивается тема «конца», мотив Вечности развертывается в символе младенца и старика одновременно («дитяти седого»). Антропоморфизация образов здесь закономерна: космизм «прелюдии» сменяется картиной истории человечества, которая ассоциируется у Белого с Христом. Символ мирового дерева соответственно предстает как древо-распятие, а в качестве «вечного дерева» по-прежнему используется фольклорный образ дуба, поскольку последний может охватывать и хаос-землю (ср. «у Вергилия мировое дерево достигает своими корнями тартара» — Афан., II, 282). Апокалиптическое время трактуется как отсутствие движения, «застывание» («Говорило дитя седое <...> «Мир кошмар. Застыть — значит не быть» — Памятники, 128). Вариации этой темы даны, напр., в образах раннехристианских мистерий (ср. «мистерии» Белого «Пришедший» и «Пасть ночи») — «Застывали братья в скорбном ужасе. В склепах глубоких, ночью морозной» (Памятники,

¹³ См. Юношеская художественная проза Андрея Белого. Публ. и вступит. статья А. В. Лаврова. — Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1980. Л., 1981, с. 107—150 (далее в основном тексте — Памятники, с.).

128), в мифологическом образе «вечного дерева» — «*Вековой дуб*, обезумевший от горя жизни, *так* застывает в горькой мольбе и отчаянии» (Памятники, 128; этот традиционный символ дуба как «синтеза» времен Белый использует затем в повести «Серебряный голубь»; ср. славянское сказание о дубах, которые существовали еще до сотворения мира — *Афан.*, II, 294). В «предсимфонии» представлены значения как сухого, так и зеленого дерева («Взревел *сухой дуб*, изломанный титан» — Памятники, 134). В этом заметно влияние трактовки одного из значений символики крестного дерева у В. Мочульского, который в частности считал, что в образе дерева, с одной стороны, воплощается идея искупления, победы над смертью, победы Христа над дьяволом (зеленое дерево), а с другой, идея «преслушания» и «наказания» (сухое дерево без коры и листьев, со змеей вокруг ствола и младенцем наверху — *Моч.*, 229). Чаще всего древо распятия (или крестное дерево) изображается с крестом, младенцем или птицей на вершине, и каждый из этих символов может воплощать идею Христа (ср. «сокол, удаляющийся на небо, есть сам Христос» — *Моч.*, 202; а в зендской мифологии, напр., мировое дерево называлось также «орлиным» — *Афан.*, II, 187; ср. в связи с этим значимость у Белого фамилии «Орлов»). Помимо дуба, в «предсимфонии» в функции крестного фигурирует и другое дерево — кипарис, и закрепление этого значения за кипарисом отмечено во многих исследованиях (ср., напр., строки из «Беседы Иерусалимской», приведенные Мочульским: «С тое страны восточная восходит лучя солнца красного, осветила всю землю светорусскую, а в другую сторону полуденную выростало древо кипарис, серебряное корение, <...> поверх того древа сидит птица кречет белой» — *Моч.*, 223).

Уже в этом раннем и незаконченном произведении А. Белый создает многослойные образы путем варьирования темы, причем варьирование происходит не только в рамках одного произведения — некоторые из образов могут возникнуть, напр., в 10-е или 20-е годы (см. в романе «*Маски*» сцену бреда Коробкина — также «ребенка седого», который в одно мгновение увидел время «в трех его проекциях», представшее перед ним в образе «*малютки* — в сиреновой шапочке <...> как *райская птица* — на «*древе жизни*» качающегося»¹⁴). В этом смысле все творчество А. Белого, во многом организованное по законам музыкальной эстетики, можно рассматривать как единую «симфонию».

В книге «*Золото в лазури*», как и в «предсимфонии» и «симфониях», временная маркированность символа дерева сохраняется — как Вечность и апокалиптическое безвременье

¹⁴ *Белый А. Маски*. М., 1932, с. 353.

(см., напр., стихотворения «Образ Вечности» и «Я шел домой согбенный и усталый...», в последнем в частности Белый цитирует надпись на иконе Страшного суда «И небо скрылось, свившись как свиток»: «Я вдаль смотрел — тянулась паутина / на голубом / из золотых и лучезарных ниток... / Звучало мне: / *«И времена свиваются, как свиток...»*¹⁵. Особенно заметно использование временной символики в прозаических отрывках книги «Золото в лазури»¹⁶, так как они зачастую повторяют и развивают записи юношеских дневников. В «Золоте в лазури», как уже указывалось, доминирующим становится значение «солнечного дерева» (ср. в частности «аргонавтический» цикл). Весь цикл наполнен метафорами, раскрывающими символику дерева-солнца (инвариантное: «Страстно тянутся ветви ко мне / золотых лучезарных дерев» — Стих., 79), и — что главное — объяснение этим метафорам можно найти опять-таки в интерпретациях исследователей мифологии. Перечислим некоторые из них с указанием трактовок соответствующих образов у ученых-мифологов: 1) «золотые нити» / «лучезарные нити» / «золото лучей» / «нити золота» / «полосы солнечных струй златотканые» (Стих., 72—83) (ср. золотые нити / волосы / руно = солнечные лучи — Афан., I, 221; а также сказание о чудесной самопрялке, прядущей чистое золото, нити которой спускаются с неба, — Афан., I, 222 и басню о «золотом руне» — «весеннем дожденосном облаке», которое висело на дубе, — Афан., I, 300); 2) *простираемые / подъятые руки / ветви* («простерший свои онемевшие руки над миром»¹⁷; «Но ты руку воздел к небесам / и тонул в ликовании мира» — Стих., 72; из отрывка в прозе «Сон»: «деревья, как толпы сумеречных гигантов, поднятыми к небу руками грозят»¹⁸ и т. д.; ср.: «В лучах, бросаемых восходящим солнцем <...> усматривались простираемые из мрака руки, которыми дневное светило силится захватить небо. В ведах одним и тем же словом означает рука и луч, а солнцу дается название златорукого» — Афан., I, 199); 3) «океан золотой» (Стих., 78) (ср. Афан., II, 143: «По указаниям Гомера и других древних писателей, души избранных героев переправлялись Гермесом через океан (= небо) к Солнечным вратам»); 4) «солнечный щит» (Стих., 73), «броня из солнечной ткани» (Стих., 74) (ср. колесо, кольцо, щит = солнце — Афан., I, 207); 5) «светозарные волны» (Стих., 82),

¹⁵ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 77 (далее в основном тексте — Стих., с.).

¹⁶ Ср. трактовку образа дерева с двумя подгрызающими его мышами у Веселовского как времени, которое постепенно сокращается (Веселовский А. Н. О славянских редакциях одного аналога Варлаама и Иоасафа. — Сб. Отд-ния рус. яз. и слов. Имп. Ак. Наук. Спб., 1879, т. XX, № 3, с. 2).

¹⁷ Белый А. Золото в лазури. М., 1904, с. 45.

¹⁸ Там же, с. 195.

«поток лучей» (там же) (ср. Афан., II, 189; 6) наконец, значение дерева распятия — «С лучезарных крестов нити золота тешат меня» (Стих., 80) и «Светозарные волны, искрясь, / озяряют кресты колоколен» (там же) (ср.: «Нередко идея христианства выражается <...> изображением самой церкви на вершине дерева — Моч., 228).

В другом цикле книги «Золото в лазури» — «Образы» — в символику мирового дерева включается значение дерева-тучи («потока», но уже не солнечного, а дождевого), и оно прева-лирует в этом цикле. Соединение антитетичных значений в одном образе подробно проанализировано, напр., у Афанасье-ва: дерево всегда изображается с бьющим из-под его корней источником (живая вода или мед, капающий с его листьев, как метафорические названия росы и дождя), море, где произрастают корни дерева, называется «небесным океаном» (Афан., II, 278; 295) см. также апокриф о железном дубе, на котором «держится вода» или «На острове-на Буяне стоит дуб мокрецкой» — Афан., II, 295). Белый в цикле «Образы» обыгрывает эту антитетичность: «Солнце тучу перстом / огне-зарным пронзило» (Стих., 122), и в целом по содержанию этот цикл является своего рода антитезой «солнечному» циклу «Золото в лазури». Он посвящен изображению прошлого, ко-торое забывается, «застывает». Время в нем символизируется традиционной метафорой «потока», водной стихии: «времени волна» или «Чредою тягучей / года протекли, / Морщинились тучи. / И ливни хлестали» (Стих., 125, 127; инвариантным образом можно считать «поток Стикса»). При этом усиливается эсхатологизм мироощущения — ср., напр., в стихотворении «Потянуло грозой...» развитие темы мирового потопа, подан-ной в пародийном плане: «Вот плеснул из ведра, / грозно ухнув на нас для потехи: / Затопить вас пора...» (Стих., 112). В этом цикле вновь возникает образ Вл. Соловьева (ср. «До свиданья! — кричал, — / Мы увидимся летними днями...» / В глубину побежал, / Нам махнув своей шляпой с полями» — Стих., 112), коррелятом (или вариацией) которому служит мифологический образ Тора-Одина («Из дали грозной Тор воинственный / грохочет в тучах» — Стих., 114). Борьба света и тьмы отражается соответственно в метафорах «Образов» — «золотую росу / излучая столбами червонца. / Говорили внизу / «Это — диск пламезарного солнца...» (Стих., 116); «золо-тые фонтаны огня»; «светопенный поток» (Стих., 117) (ср. этимологию «топить» — «растопить» как «жар» = «вода», а также «терео» = «tempus» — Афан., I, 187—188). Скоро «золото солнца» превращается в этом цикле в грозный огонь молний («Вот мчится в пламени валькирия...» — Стих., 115), а центральным здесь можно считать стихотворение «Битва» (в котором, кстати, Белый снова использует образ «поднятых

рук» — «всплеснув мировыми руками», Стих., 115). Цикл «Образы», насыщенный образами скандинавской мифологии, завершают символы «застывания» (оледенения) (от «Жизнь отлетела от бедной земли. / Темные тучи прошли» — Стих., 129 до «Под льдистой, холодной броней / вдруг кто-то застывает» — Стих., 133; метафора «холодная броня», безусловно, связывается и противопоставляется здесь «броня из солнечной ткани» из цикла «Золото в лазури»; ср. символ «забывания» прошлого у Афанасьева: «Метель и вихри, заметая проложенные следы, и ломая поставленные вехи, заставляют плутать дорожных людей» — Афан., I, 38).

В ряду циклов сборника «Золото в лазури» «Багряница в терниях» является «синтезом», и недаром в ней доминирует христианская символика. Цикл посвящен «будущему» — ср. «Багряный клен, кивая вдаль, / с тоской отсюда рвется прочь. // И снова шум среди аллей / о близости священных дней» (Стих., 137) или «Спит кипарис онемевший. / Знаешь ли — ночь на исходе?» (Стих., 139), и естественно, что грядущее мыслится как путь через Голгофу (ср. стихотворение «Жертва вечерняя» — Стих., 143—144). В цикле «Багряница в терниях», как завершающем, собраны все значения мирового дерева: «Там... далеко... среди равнин / старинный дуб в тяжелой муке / стоит затерян и один, / как часовой, подъявший руки»¹⁹ (Стих., 138), «Над лесом, полные мечты, / благословенные персты / знакомым заревом стоят» (Стих., 137), «В твоё окно поток червонцев лился, / ложился на пол золотым пятном» (Стих., 134), «Как невозвратная мечта, / сверкает золото листа» (Стих., 137), «И я стоял, / побитый бурей сокол» (Стих., 150), «Нам не страшно злое око / великана из туч буревых» (Стих., 153; имеется в виду око Одина), «Последний вздох туманно-снежной бури» (Стих., 136) и т. д. Однако вполне понятно, что преобладающим значением в этом цикле оказывается значение древа-распятия, самым непосредственным образом связанное с будущим (ср. еще в «предсим-

¹⁹ Антитезой образу «подъятых рук» в творчестве А. Белого будет образ «сложенных рук», «опущенных рук». «Воздетые длани» — символ торжества космоса над Хаосом, Христа над антихристом, повторение креста, и, пожалуй, недаром «скрещенные руки» у Белого ассоциируются с традиционным изображением Наполеона — вернее всего, под влиянием распространенной трактовки его личности в духе концепции «середины» как ужаса, черта (см., напр., рассказ А. Белого в «Путевых заметках» о восхождении на пирамиду Хеопса, где он подчеркивает исторический факт, что Наполеон, который также поднимался на эту пирамиду, достиг только середины. — «Африка ждёт меня...»: (Из «Африканского дневника» Андрея Белого). Публ. С. Д. Воронина. — В кн.: Встречи с прошлым. М., 1984, вып. 5, с. 152). Чаще всего формулу «сложивший руки» Белый применяет в отношении В. Брюсова — «застывший маг, сложивший руки» (Стих., 117), тем самым давая понять, что удел Брюсова-поэта — срединность (он — «маг», а не «пророк»).

фонии»: «Деревья взрели: в новых временах» и «Кипарисы уплывают в даль холода и чистых стремлений» — Памятники, 130, 134, а также в связи с доминированием христианской символики — «И как будто идет Бог Ветхого Завета... И как будто склонились деревья...» — Памятники, 135).

Итак, в творчестве А. Белого начала 900-х годов прослеживаются почти все значения «древа жизни». Народная поэзия представляла для него неисчерпаемый источник образов, метафор, а также — что главное — возможность слияния с мировой историей, народным сознанием, хотя и понимаемыми им своеобразно, мифопоэтически. Обращение к реальной истории у Белого наступит позже — после 1905 г., соответственно изменится и характер символизации: символы будут строиться из элементов реальности («пространства», «Хаоса», по терминологии Белого). Однако прежние образы сохраняются, вернее, сохраняются они в образах-субститутах (вариациях). В творчестве А. Белого второй половины 900-х годов будет наблюдаться тенденция затемнения символов, углубления эзотеризма — в отличие, напр., от К. Бальмонта, который также пользовался в своей поэзии образом мирового дерева и который от символизации придет к «обнажению», описанию этого символа (ср. его стихотворение 1907 г. «Славянское дерево»²⁰).

²⁰ Бальмонт К. Стихотворения, с. 346.

ПОНЯТИЕ ПРЕДМЕТА И МЕТОДА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

Г. М. Пономарева

Как известно, для русской литературной критики характерны резкие идейные споры, прямые противопоставления собственной точки зрения позициям анализируемого художника или других критиков. Как отмечает Б. Егоров в книге «Мастерство литературной критики», «в русской литературной критике XIX века весьма велик удельный вес публицистики, публицистических приемов»¹.

Символисты (особенно «старшие») выступали против такого рода резкой полемики. Автор книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» утверждал: «У наших критиков царствуют нравы настоящих людоедов». Однако на практике символисты и сами порой не воздерживались от споров. Вспомним, например, резкие полемические выпады А. Белого против А. Блока, В. Иванова.

Б. Конрад в книге «Поэтические отражения Анненского» связывает отсутствие тенденциозности с основным принципом критика — принципом отражения. Критик, идентифицируя себя с автором, творчески развивает произведение.

Отсутствие у Анненского-критика прямой полемичности в научной литературе о нем отождествлялось (не совсем точно) с его, якобы, «внеидеологичностью» и объяснялось воздействием на него эстетических принципов Малларме. Творческое влияние последнего было рассмотрено в статье Р. Байрнса и М. Коцаманидоу «Малларме и поэзия Иннокентия Анненского». Исследователи показывают, что вера Анненского в мощь слова, способного создать образ, возбудить настроение, вызвать, благодаря своей музыкальности, ответ у читателя, связана с идеями Малларме. С влиянием французского поэта, с точки зрения Байрнса и Коцаманидоу, связан ассоциативный симво-

¹ Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Л., 1980, с. 35.

лизм Анненского. Слова, по его мнению, никогда не описывают объект прямо. Скорее, они стремятся предположить, посредством сформированного образа, в объекте что-то еще, возможно, какую-то более высокую возможность его осознания, которую поэт чувствует и хотел бы сообщить другим.

Дж. Такер в статье «Иннокентий Анненский как критик» рассматривает слово в критике Анненского как медиум идей. Исследовательница связывает такую функцию слова с его стремлением отделить эстетику от внешних целей, т. е. от требований морали и т. д.

В критической прозе Анненского мы находим, действительно, лишь скрытую полемику. Это связано с негативным отношением критика ко всякой полемике. Как вспоминает Т. А. Богданович, «споры он считал совершенно бесплодным занятием»². Ему важны не антитезы, а оттенки. Так, рецензируя книгу Д. Михайлова «Очерки русской поэзии XIX века», Анненский говорит об «отсутствии <...> резкости в критических приговорах»³ как о сильных сторонах «Очерков». Анненский считал бесплодным безоговорочное осуждение чужого, так как в критической статье ему было важнее всего высказывание собственной концепции, возникающей не в противовес чужой, а рядом с ней или независимо от нее.

Есть и еще одна существенная особенность Анненского-критика. Для него, в отличие от русских критиков XIX века, важны не прямо высказанные в художественном произведении общие идеи, а семантика художественных структур, текстовая семантика слова-образа. Характерен вариант предисловия к «Второй книге отражений» (далее КО — ГП). «Что для меня было здесь менее интересно, чем как, потому что что — мысли, это — часто наше общее достояние, а часто они столь субъективны и до такой степени составляют человека, что искусство редко может иметь с ними дело непосредственно. Другое — слова, символы, стиль»⁴.

Интерес к художественным структурам был, с моей точки зрения, одной из основных причин тяготения Анненского к традициям русского литературоведения, а не русской критики, которая обращала в целом мало внимания на значение отдельных художественных образов, стиль. Изучение макрообраза (объекта критики) противопоставляется Анненским рассмотрению микрообразов (объекта литературоведения).

Стремление Анненского к анализу микрообразов восприни-

² Богданович Т. А. Иннокентий Анненский. (Публикация и вступительная статья А. В. Лаврова, Р. Д. Тименчика «Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях»). — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983, с. 69.

³ Анненский И. Д. Михайлов. Очерки русской поэзии XIX века. Тифлис, 1904. — ЖМНП, 1905, июнь, с. 222.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 155.

малось большинством его современников весьма критически. Детальный филологический анализ казался ненужным, вызывая упреки в формализме. Так, А. Фомин писал по поводу статьи «Бальмонт-лирик»: «Последняя по своей кропотливости, сухости, формализму напоминает разборы латинских и греческих писателей «классиками» из ученого комитета министерства народного просвещения»⁵. С другой стороны, критика обращала внимание на «эзотеричность» «КО», требующих эрудиции и вдумчивого чтения». «Они обращаются к очень немногим, подготовленным и специальным знанием предмета, и общим образованием. Статьи о Достоевском, например, предполагают в читателе положительно исключительное знакомство с ним. Но тот, кто пройдя сквозь толщу этого напряженного стиля, пробьется до напряженности мысли, тот признает ее серьезность, ее пафос и едва ли будет иметь основание пожалеть о духовной работе, потраченной на это»⁶. Интересно, что и символистской критикой эта черта критической прозы Анненского рассматривалась как недостаток. «Метафора для него всегда была дороже идеи»⁷.

Представляется, что эстетическая функция слова является для Анненского, действительно, основополагающей. Однако это — не отсутствие идеологичности, а скорее нечто прямо противоположное — пансемантизм, представление о том, что в художественном произведении *все* может иметь значение. Критик вдумывается не только в мысли, но и в слова, звуки, ритмы, синтаксис, пытаясь передать читателю их красоту. С этим наслаждением красотой слова и связаны филологические пристрастия Анненского. «Он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова: нового, настолько же, как старого. Он наслаждался построением фразы современного поэта, как старым вином классиков, он взвешивал ее, пробовал на вкус, прислушивался к перезвону звуков и к интонациям ударений, точно это был тысячелетний текст, тайну которого надо было разгадать. Он любил идею, потому что она говорит о человеке. Но в механизме фразы таились для него еще более внятные откровения об ее авторе»⁸. Таким образом, «эстетическое» для Анненского не противопоставлялось «идее», а было наиболее глубокой формой ее выражения. Именно поэтому для Анненского важнее отыскать имплицитно, а не эксплицитно

⁵ Ф-нь А. <Фомин>. И. Анненский. Книга отражений. Спб., 1906. — Исторический вестник, 1906, № 11, с. 691.

⁶ Анненский И. Ф. Вторая книга отражений. Спб., 1909 (рец.). — Русское богатство, 1909, № 12, с. 98.

⁷ Чулков Г. Траурный эстетизм. И. Ф. Анненский-критик. — Аполлон, 1910, № 4. Хроника, с. 10.

⁸ Волошин М. И. Ф. Анненский — лирик. — Аполлон, 1910, № 4. Хроника, с. 12.

выраженные взгляды художника. Первые особенно интересны, потому что связаны не с самосознанием художника, а с его непосредственно данной человеческой сущностью, а через нее — с национальной (через язык) и общечеловеческой культурой. «Нечто обнаруживающееся в писателе помимо его художественного плана и даже воли — в языке, в сравнениях. Мирозерцание сказывается не только в одних идеях, а во всей окружающей поэтической обстановке»⁹. В этом отношении крайне любопытны заметки к статье «Слог Достоевского». Анненский видит способ воздействия на читателя в ранних повестях Достоевского не в прямом «обличении» социальной действительности, не в жалости к «маленькому человеку», а в «игровом» развитии гибкого канцелярского слога: «Не надо искать тенденций или хотя бы скорби. Не канцелярия, а канцелярщина. Игра в этом. Игра в развитии канцелярщины, в том, чтобы сделаться гибкой, чтобы всунуть в нее и Гофмана и Бальзака, чтобы покрыть одеждой фантастическое разнообразие реальности. Чтобы изумлять, взволновать, напугать, одурачить тем, что Гоголю еще казалось безнадежным»¹⁰. Так понятая «канцелярщина» — разумеется, не «чистая форма». Хотя сам Анненский считает свой подход «бестенденциозным», но на самом деле стиль для него — это языковая и культурная стихия, которая, как и ее носители, утверждается Достоевским, по мнению критика, в ее исторической значимости. «Канцелярщина» у Достоевского, по Анненскому, способна передавать самые разнообразные эмоции и быть проводником культуры. «Гениальность, юмор, блеск, трогательность, трагизм через канцелярщину. Явление в высокой степени поучительное и интересное. К нам культура входит через чиновника, а не через рыцаря и купца»¹¹. Таким образом, Анненский своеобразно утверждает демократизм молодого Достоевского — но именно через стиль как манифестацию человеческой и культурной ценности его носителей. Любопытно, что в план анализа персонажей произведений Достоевского входил пункт «Типы речей»¹². Стиль для Анненского — важнейшая часть национальной культуры. Вне стиля русская культура не может предстать как равная среди других культур мира. Поэтому его беспокоит отсутствие литературного стиля в России. «У нас нет до сих пор литературного стиля, хотя были и есть превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям» (КО, с. 96). Анненский говорит о стиле в широком смысле слова, «т. е. о повышенном

⁹ Анненский И. <Разрозненные листы разных рукописей>. ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 207.

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 197.

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 197.

¹² Там же, ед. хр. 195.

чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев, как об элементе общественного сознания» (КО, с. 96) <разрядка моя. — Г. П.> Вне стиля невозможно углубление как личного, так и общественного познания и самопознания.

Одним из средств эмансипации русского слова для Анненского было развитие искусства устной речи. В эссе «Бальмонт-лирик» он писал: «Для стильности речи русскому сознанию недостает еще многого. Нет у нас образцов речи, нет и ее литературных схем, в виде ли речи академической, речи кафедры или речи сцены. Литературная русская речь как бы висит в воздухе между журнальным волапуком и говореньем, т. е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий» (КО, с. 96). С мыслью о повышении «стильности» речи связана мечта Анненского о поэтической академии: «Одним из его любимых планов было основание поэтической академии по образцу греческих перипатетиков. Он представлял себе, что он будет бродить со своими учениками по аллеям Царскосельского парка <...> Тут он будет передавать им свои поэтические мечты и теории и делиться плодами своего творчества»¹³.

Для эстетического исследования поэзии как одного из способов повышения «чувства речи», по его мнению, необходимо «детальное изучение произведений» (КО, с. 243). Анненский напоминает о необходимости дорожить точностью текстов поэтов. «Наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания <...> и ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь полного) словаря, как древние классики или Дант, Шекспир, Мольер, Гете — на Западе» (КО, с. 243). Параллельно с этим критик заботится об эмансипации нового поэтического слова, пропагандируя творчество новых поэтов, например, К. Бальмонта.

Для Анненского-критика важно не только возбудить мысль читателя, но и заставить его пережить анализируемое произведение. В черновых материалах к непрочитанному докладу «Об эстетическом критерии» (1909) он пишет: «Эстетическая критика основывается не только на изучении, но и на переживании поэтических произведений, и цель ее направлять мысль читателя через его чувствительность»¹⁴. Если к первому свойству, необходимому для критического таланта, Анненский относит «осторожность в эстетических оценках»¹⁵, то вторым его признаком является «способность пережить самые разнообразные художественные произведения»¹⁶. Любопытно, что само

¹³ Богданович Т. А. Иннокентий Анненский. Ук. соч., с. 82.

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 160.

¹⁵ Записки о преподавании методики русского языка и о курсе словесности в женских гимназиях. — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 217.

¹⁶ Там же.

эстетическое связано для Анненского с «экономией чувствительности», т. е. со способностью критика передать свои впечатления от искусства тому, кто их сам не пережил: «Эстетическое основывается на том, что наша чувствительность ограничена и что я даю испытывать другому, чего он не может по обстоятельствам жизни пережить»¹⁷. Заметим, что эта идея неожиданно близка одному из тезисов Н. Г. Чернышевского в трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855): «Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящные искусства), есть та же самая, которая очень ясно выказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, что черты живого человека не удовлетворяли нас, а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нем некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть. Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности»¹⁸.

Третья способность критического таланта, по Анненскому, — «умение давать одушевленное и типическое изложение».¹⁹ «Одушевленное», на языке эссеиста, означает художественное, а «типическое» — это выделенная критиком концепция основного замысла произведения, которая должна направлять читателя. Примером «одушевленного» и одновременно «типического» анализа современной литературы является статья «О современном лиризме» (1909). Разбирая стихотворенье «Луны безгрешное сиянье...», Анненский излагает свою мысль о фонетической организации стиха как о ключе к концепции Сологуба, призывая, в свою очередь, читателя к сотворчеству:

Упала белая рубаха
И предо мной, обнажена,
Дрожа от страсти и от страха,
Стоит она...

Только вы не разбирайте здесь слов. Я боюсь даже, что вы найдете их сочетания банальными. А вот лучше сосчитайте-ка, сколько здесь А и *полу-А* — посмотрите, как человек воздуху набирает от того, что *увидел*, как у ведьмы упала белая ру-

¹⁷ О поэтических критериях. ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 204.

¹⁸ Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — В кн.: Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1949, т. 11, с. 92.

¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 217.

баха? Кто разберет, где тут соблазн? где бессилие? где ужас?» (КО, с. 354).

Теоретические взгляды Анненского на задачи критики стремятся к практическому воплощению. В уже цитированном варианте предисловия ко «Второй книге отражений» Анненский писал: «Чем более изучаем мы поэзию и язык, тем яснее становится нам — если не тайны слов — то вся их страшная, почти магическая власть. Символы различают поэтов резче, чем мысли»²⁰. Возникает вопрос: почему «символы различают поэтов резче, чем мысли»? Видимо, с точки зрения критика, мир символов как мир художественный является более многоплановым, нежели мир мыслей, т. е. логический мир с его одноплановостью. По Анненскому, изменяется область эстетического восприятия, в старые символы вкладывается новое содержание. «Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гекзаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу наступающего и трепет наступаемого, они стали искать у Гомера новых символов, вкладывать в его произведения новое психическое содержание» (КО, с. 204). Эволюцию символярных форм как выразителей индивидуального стиля писателя рассмотрим на примере статьи Анненского «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье» (1909). В этом эссе он прослеживает влияние Гоголя на русскую литературу, рассматривая именно воздействие художественной концепции писателя и его эстетического отношения к миру, выраженных в образах-символах. Так, воздействие Гоголя на Чехова и различие обоих авторов прослеживается на трансформации символа дороги. У Чехова гоголевское переживание символа дороги с ее конкретными художественными образами трансформируется в мечту о дороге в Москву как пути к обновлению жизни. «Преобразилась у Чехова и дорожная гоголевская греза. Чехов не переживал более ни странника, ни беглого, ни ремонтера, ни просто бекешы или енота в кибитке. А все-таки что-то было и в Чехове неутомимое, что-то мечущееся, что-то смеющееся над расстояниями. В Москву... в Москву... на Большую Басманную... И ведь непременно откуда-нибудь с Аутки. Нет, Гоголь и в Чехове не перестал жить мечтою о дороге!..» (КО, с. 231—232).

Критическая проза Анненского — цитатная проза, но это цитаты особого рода. Р. Д. Тименчик в статье «Текст в тексте у акмеистов» указывает: «В конечном пределье поэзия акмеистов тяготеет к анонимной чужой речи. Это неоднократно декларировалось учителем акмеистов Анненским, видимо, не без влияния известных рассуждений Шопенгауэра о том, что

²⁰ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 155.

истинный стих от века заложен в языке»²¹. Идею, сходную с мыслями немецкого философа, неоднократно высказывал А. А. Потебня. В книге «Из лекций по теории словесности» он писал: «Каждое слово, насколько простирается наш опыт, непременно проходит через то состояние, в котором это слово есть поэтическое произведение»²². Надындивидуальность языка для Анненского, как и для младших символистов, — антитеза «декадентского» индивидуализма. Сам критик писал о надындивидуальности стиха Бальмонта: «Он — ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль, но он ни от кого не прячется — он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать» (КО, с. 99—100). Но с надындивидуальностью стиха у символистов связано стремление достигнуть высшей реальности: А. Белый, Ф. Сологуб, В. Иванов «стремятся к постижению сокровенной жизни сущего. Символ для них не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи»²³. Именно этой сверхзадачей вызван обостренный интерес «младших символистов» к природе слова. «Историческою задачею новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей»²⁴. Значение поэта при этом безмерно возрастает. Он становится теургом, преобразователем жизни и т. д.

Позиция Анненского — иная. Для него роль поэта заключается в эстетизации стиха (языка), в поднятии народного, стихийно-данного на новую ступень — эстетического, «изысканного», связанного с культурой. Никаких мистических задач художник решить не в силах. «Стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе, может быть, его оправдание. Я поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*» (КО, с. 99). Но эта красота не лежит на поверхности, потому что, по Анненскому, «стих не только ничего нам не навязывает, но и ничего

²¹ Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1981, вып. XIV, с. 72.

²² Потебня А. Из лекций по теории словесности. — В кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 530.

²³ Бахтин М. Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. (Прочитаны в 1920-х гг., конспект Р. М. Маркиной). — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 375.

²⁴ Иванов В. Борозды и межи. М., 1916, с. 135.

не дает, потому что красоту его, как клад, надо открыть, отыскать» (КО, с. 100). Отысканной красотой стиха нельзя наслаждаться пассивно. Напротив, ее «надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием» (КО, с. 99). Читатель, возбужденный музыкальностью стиха, становится соавтором поэта и с помощью своего душевного опыта и опыта критика, явившего ему «типическое» в произведении, восполняет недоговоренное. Эту высокую функцию искусства Анненский, однако, считал только эстетической (точнее, видимо, познавательной). Скептик, а не слепой адепт, он знал, что никакое понимание мира не есть еще его преобразование.

По Анненскому, в современном искусстве изменилась не только роль поэта, но и сам поэт. Это по-прежнему индивидуализм, но уже совсем другого порядка. «Целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и романтизм от эгоизма» (КО, с. 206). «Я» новой поэзии, по мнению критика, не противопоставляет себя миру, а, напротив, растворяется в нем. «Не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою» (КО, с. 206). Для передачи лирического «я» новой поэзии, по Анненскому, мало подходят старые художественные приемы. Здесь «нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов» (КО, с. 102), отражающий болезненную чуткость души поэта. Творческое настроение в читателе, по мысли критика, будет музыкальная сила слова: «Музыка символов поднимет чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом» (КО, с. 102). Сама цель поэзии при таком подходе становится близкой к гипнотической и связана с намерением «внушить другим через влияние словесное, но близкое музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание» (КО, с. 337). Всякая поэзия при этом понимается как символическая. «В поэзии есть только *относительности*, только *приближения* — потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может» (КО, с. 338). При анализе стихотворения для Анненского важна символичность не одного лишь слова, а символический характер звука, синтаксиса, ритма, также несущих в себе смысл и определяющих творческое настроение. В статье «Генрих Гейне и мы» он писал: «В лирике, а особенно такой музыкальной, как у Гейне, определителем настроения являются нередко именно созвучия, если не мелодичность фразы или ритмический оттенок, а вовсе не тот или другой словесный символ» (КО, с. 403). Анализ разных уровней стиха произведен Анненским в эссе «Бальмонт-лирик». В статье приводятся несколько примеров звуковой символики. «Символизируется застылость:

Как стынет скованно вон та сосна и та.
(II, 183)

дыхание:

Дымно дышат чары царственной луны...

шуршанье:

О как грустно шепчут камыши без счета,
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят.»

(КО, с. 118)

Символическим для Анненского является и синтаксис. Например, построение предложений в стихотворениях Бальмонта отражает, по мнению Анненского, и общий характер бальмонтской поэзии. «Бальмонт любит в синтаксисе отрывистую речь, как вообще в поэзии он любит переплески и измены.

Счастливым путь. Прозрачна даль.

Закатный час еще далек.

Быть может, близок. Нам не жаль.

Горит и запад и восток.»

(II, 57) (КО, с. 119)

Анненский отмечает даже символический характер ритма у Бальмонта: «Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и затрудненность движения по трясине: в стихах чувствуется тряска, соединенная с мучительным, засасывающим однообразием» (КО, с. 121).

В статье «Генрих Гейне и мы» Анненский пишет о буквализме русских переводов гейневской лирики как об их неполющенности. «В самом деле, ведь нет ничего легче, как, обезцветив юмористическую рифму, не заметив аллитерации, затушевав символический нюанс, придать характер общего места самому трепетному лиризму» (КО, с. 402). Что касается самого критика, то он, в отличие от небрежных переводчиков, с помощью детального филологического анализа дает читателю возможность получить эстетическое наслаждение от красоты стиха. Таким образом, для Анненского носителем значения может стать *любой* компонент текста.

Наряду с мыслью о надындивидуальности стиха, для Анненского важна мысль о надындивидуальности идеи, идущая, видимо, от Платона. В черновике статьи «Об искусстве» мы находим следующий отрывок. «Вместо мысль можно сказать идея в Платоновском смысле. У Платона идеи не принадлежат отдельным умам: это были модели рамки, это были объекты внутреннего созерцания, нетканые образцы, к которым видимый мир давал лишь копии»²⁵. Т. Богданович вспоминает

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 173.

мысли Анненского об анонимности идеи: «Не имеет никакого значения, кем рождена идея. Важно одно, что она родилась. Пусть ее воспримет и понесет дальше тот, кого она заразила. Он понесет ее в мир и будет развивать сам. Дальнейшая ее эволюция зависит от того, насколько идея жизнеспособна»²⁶. Видимо, с концепцией об анонимности чужой идеи связано и стремление Анненского соединить в «Книгах отражений» различные исследовательские методики, метаязыки, например, язык русского академического литературоведения с присущей ему объективностью, точностью и крайнюю субъективность западно-европейской модернистской критики.

Средоточие художественного текста для Анненского — символ. В структуре «симпатического символа» соединены понятия русского академического литературоведения и эстетики Ницше. Возникает вопрос: почему? Дадим сначала рабочее определение «симпатического символа» и обозначим его функцию в структуре «КО». Наиболее полное определение этого понятия Анненский дает в книге «Театр Еврипида». «Поэтическое создание, в силу своей роковой лиричности и неосвязаемости, несмотря на многообразные отражения в нем впечатлений внешнего мира, может быть символом и только симпатическим, т. е. выражающим душу автора»²⁷. Второе определение понятия «симпатический символ» находим в «КО». Прохарчин — «симпатический символ, т. е. мысль художника, которая симпатически становится нашей» (КО, с. 31). Итак, симпатический символ — «симпатическое» (т. е. несущее с собой авторские эмоции) отражение души и мыслей художника в его творении. Но возникает вопрос: что же такое «мысль художника, которая симпатически становится нашей?» В одном из черновых набросков Анненский выдвигает «понятие о симпатии как основе художественного творчества» и связывает его с пониманием. «Я могу понимать лишь поскольку я симпатизирую. Значит образы я невольно модернизирую <...> Поэтому все великие поэты изображали только людей своего времени и анохронизм есть характерная типичная черта художественного изображения. Понимание есть модернизация. Следовательно поэтическое создание есть нечто эволюционирующее. Само по себе оно есть некий таинственный символ»²⁸.

²⁶ Богданович Т. Иннокентий Анненский. Ук. соч., с. 82.

²⁷ Анненский И. Театр Еврипида. Спб., 1906, ч. 1, с. 127.

²⁸ Черновые разрозненные листки статей о русской литературе. — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 208. Здесь Анненский близок к мысли А. Горнфельда об эволюции художественного произведения. Ср.: «Понимать — значит вкладывать свой смысл — и история каждого художественного создания есть постоянная смена этих новых смыслов, новых пониманий». (А. Горнфельд. О толковании художественных произведений. Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916, т. III, с. 14).

Для критика читательское понимание связано с «симпатией», т. е. с со-чувствием, со-переживанием, поэтому оно постоянно изменяется. Внутренний мир писателя «симпатически» живет в его произведении и — на основе той же «симпатии», сопереживания — может войти в мир читателя. Теперь понятнее стал вывод Анненского: «Поэтическое произведение есть символ симпатического общения с людьми ему современными и грядущими»²⁹.

Таким образом, «симпатический символ» выполняет коммуникативную функцию. Теперь можно определить его более полно. «Симпатический символ» — поэтическое произведение (или его часть), отражающее душу и мысли художника и выполняющее, посредством сопереживания читающего, функцию общения между художником и его читателями.

«Симпатический символ» у Анненского сопоставим с различными подсистемами исследовательских методик, метаязыков. Он сравним с точкой зрения Потебни, отождествившего слово и художественное произведение, т. е. включает в себя проблему изоморфизма слова и художественного текста. «Симпатический символ» сопоставим также с методологическими принципами ак. Веселовского, рассматривавшего в своих поздних работах проблемы биографии писателя, т. е. Анненским ставится вопрос психологизированной литературной биографии.

Концепция «симпатического символа» связана и с крайне субъективной точкой зрения Ницше, к которому Анненский относится достаточно критически. В книге «По ту сторону добра и зла» Ницше высказывает идею о подчиненности нетворческого, объективного человека (ученого) — творческому, субъективному человеку (философу). Ницше выделяет следующие характеристики «объективного человека»: 1) ученый как зеркало, его способность к восприятию и отражению чуждых ему образов и событий, 2) ученый как орудие, т. е. гибкая форма, лишенная собственного содержания. Мы считаем, что характеристика немецким философом «объективного человека» повлияла на понимание Анненским литературного персонажа. В героях произведения Анненский видит: 1) фантошей (кукол), подчиненных своим творцам и отражающих душу их авторов, 2) «скудельный сосуд» божества, т. е. орудие, служащее для пророчеств, лишенное своего собственного содержания и являющееся лишь формой. Как ученый (раб) у Ницше зависит от философа (властелина культуры), так литературные персонажи (куклы) подчиняются создавшему их писателю (творцу).

Видимо, соединение у Анненского-критика традиционного филологического подхода с модернистской эстетикой Ницше связано с его стремлением столкнуть и соединить различные

²⁹ Там же.

подходы. Категории различных исследовательских школ, заимствованные и трансформированные Анненским, «помнят» о своем происхождении (М. Бахтин писал, что «слово пахнет контекстом») и выполняют, таким образом, коммуникативную («симпатическую») роль, отсылая вдумчивого и эрудированного читателя к знакомому ему контексту. Что-то понятно и близко для читателя, привыкшего к традициям русской филологии, а что-то — для читателя, увлеченного западной эстетической критикой. Но само множество подходов и его ощущение читателем расширяют грани читательского восприятия, делают его более терпимым и к чужой точке зрения.

MUTATO NOMINE DE TE FABULA NARRATUR

А. А. Данилевский

Характерной чертой поэтики русского символизма был его «неомифологизм»¹. Перечисляя писателей-символистов, отдавших в своем творчестве дань «неомифологическим» тенденциям, З. Г. Минц назвала среди прочих и А. М. Ремизова². В дипломной работе, выполненной на материале произведений писателя 1910—1912 гг., мы стремились показать, что повесть «Крестовые сестры» (1910), роман «Пруд» (1911), повесть «Пятая язва» (1912) являются собой характерный пример символистского «романа-мифа»³.

Однако эти произведения составили *дальнейший этап* развития данного жанра в русской литературе, этап, характеризовавшийся новаторским подходом Ремизова к реально-бытовому материалу, эстетическому осмыслению которого и подчиняется вся сюжетно-образная структура символистских «текстов-мифов». Новаторство Ремизова — в сугубой конкретности и автобиографичности этого материала. Объектом художественного отображения у Ремизова становятся реальные события русской действительности, — описанные в газетах, либо наблюдавшиеся им самим, факты его собственной жизненной и творческой судьбы, черты его облика, особенности мировоззрения, мир его увлечений и даже круг знакомств. Наиболее показательны в этом отношении «Крестовые сестры». Здесь в преобразенном, творчески переосмысленном виде отразилась история обвинения Ремизова в 1909 г. в литературном плагиате, оказались выведенными известные современники автора: литературный критик А. Измайлов, балетмейстер М. Фокин, поэт В. Хлебников, философ В. В. Розанов. В «Пя-

¹ См. об этом: Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1979, вып. 459, с. 76—120.

² См. там же, с. 119.

³ См.: Данилевский А. «Трилогия» А. М. Ремизова 1910—1912 гг. (в печати).

той язве» нашли свое отображение черты личности близкого Ремизову археографа И. А. Рязановского и авантюриста Гр. Распутина.

Совершенно очевидно, что, действуя подобным образом, Ремизов развивал художественные принципы «Мелкого беса» Ф. Сологуба (где основой повествования послужили не только житейские наблюдения автора, сделанные им в бытность провинциальным учителем⁴, но также некоторые факты из жизни В. В. Розанова, — предположение М. В. Безродного, представляющее нам справедливым) и, в свою очередь, подготавливал появление «Петербурга» Белого.

Наделяя литературных персонажей чертами своими собственными и своих знакомых, совмещая множество различных черт разных людей в одном герое, Ремизов тем самым придает этим персонажам статус типичных представителей российской действительности нач. XX в., дабы затем, посредством возведения изображаемого к мифологическому нарративу, поднять их до типологии высшего уровня, «высветив» метафизическую (= вечную) сущность русского национального характера и русского бытия. Не случайно в функции интерпретирующих «текстов-мифов» используются при этом преимущественно произведения социально-психологической прозы XIX в.

Любопытно, однако, что возникновению текстов, о которых шла речь, предшествовал и в значительной мере их обусловил мировоззренческий кризис Ремизова (также получивший творчески переосмысленное отображение в «Крестовых сестрах»), относящийся к 1909—10 гг. Кризис повлек за собой существенные изменения в поэтике писателя, породив качественно новый этап его творческой эволюции⁵. А между тем до сих пор остается неизученным произведение, созданное в самом начале протекания этого кризиса — повесть «Неуемный бубен» (далее — НБ)⁶. Несколько малосодержательных рецензий, появившихся вслед за ее публикацией, ряд довольно поверхностных разборов в работах обзорного характера, — вот все, что написано о НБ⁷, тогда как совершенно очевидно, что всесторонний

⁴ См. об этом: *Сологуб Федор*. Мелкий бес. Роман. Б.-Пб.-М., 1923, с. 6.

⁵ См. об этом: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 270. Более подробно об этом говорится в нашей работе ««Трилогия» А. М. Ремизова 1910—1912 гг.» (см. примеч. 3).

⁶ Повесть была написана Ремизовым в конце 1909 г. и в 1910 г. появилась на страницах «Альманаха для всех» (Спб., Изд-во «Нового журнала для всех», 1910).

⁷ Все же нельзя не отметить в числе последних анализ повести, содержащийся в монографии первого профессионального исследователя творчества Ремизова — А. В. Рыстенко (см.: *Рыстенко А. В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913, с. 108—109). В наше время идеи, выдвинутые Рыстенко, развивал Ю. Андреев (см. его вступительную статью

анализ текста, одновременно подводящего итог первому периоду творческого развития писателя и предвещающего собой следующий, сулит широкие перспективы для выяснения сути и главных направлений всего дореволюционного творчества Ремизова в целом.

Эти соображения явились причиной обращения к анализу НБ. В нашу задачу на первых порах входит, однако, лишь имманентный анализ текста, не сопровождаемый какими-либо значительными экскурсами в последующее творчество Ремизова и иными широкими обобщениями. Но и в таком виде самодостаточная важность такого анализа представляется несомненной. Что же касается вопросов о соотношении НБ с остальным творчеством писателя и литературной продукцией того времени, то поставить и ответить на них должны будут специальные работы.

Предпринятое нами исследование показало: НБ — прозаический «текст-миф»; наша статья и строится как текстуальное доказательство этого утверждения.

Прежде всего отметим: по многим основным параметрам организации текста НБ обнаруживает принципиальное сходство с «Мелким бесом» Ф. Сологуба⁸. В первую очередь это проявляется при определении художественного метода повести.

Подобно тому, как было с «Мелким бесом»⁹, НБ причастен сразу нескольким различным художественным методам: символизму и реализму, включая сюда и различные традиции внутри последнего. Их сочетание и параллельное функционирование становится — точно так же, как в романе Сологуба, — основным средством реализации авторского замысла.

Одной своей гранью изображение жизни Стратилатова (история которой и образует сюжет повести), очевидно, связано с традициями русской реалистической прозы XIX в. Художественную «игру» этими традициями в повествовании Ремизов использует как основу для моделирования образа главного героя. Стратилатов, каким он предстает в начале повести, — мелкий чиновник, 40 лет переписывающий бумаги в одном из учреждений города и всячески высмеиваемый при этом окру-

в кн.: *Ремизов А. М. Избранное*. М., 1978, с. 14—15). Интересные и верные замечания о принципах строения характера главного героя НБ содержатся в исследовании В. А. Келдыша (см.: *Келдыш В. А. Русский реализм начала XX в.* М., 1975, с. 269, 271). Среди работ зарубежных исследователей отметим исследование М. Горлина (см.: *Gorlin M., Bloch-Gorlina P. Etudes litteraires et historiques*. P., 1957, p. 169—170).

⁸ В свое время Ремизов пережил сильное увлечение романом, см. след. дневниковую запись писателя от 2. 10. 1905 г.: «ездили к Ф. К. Сологубу на В. О. в училище, где он инспектором. (...) Я писал в альбомы передоношину: брежу «Мелким бесом». (Цит. по: *Окно*, 1923, № 2, с. 134).

⁹ Анализ «Мелкого беса» см.: *Миц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов...*, с. 105—119.

жающими¹⁰, — это типичный «маленький человек» гоголевской «натуральной школы». Казалось бы, мы вправе ожидать еще одну вариацию на тему «Шинели» Гоголя и «Бедных людей» Достоевского. Однако, возникнув, это ожидание не получает подтверждения, оказывается «обманутым». Всем последующим ходом изображаемых событий Ремизов старательно разрушает созданную им в начале повествования иллюзию, преодолевает ее. На уровне бытовых описаний этому соответствует переориентация метода изображения на совершенно иные традиции: традиции русской реалистической сатиры, с одной стороны, и реализма позднего Достоевского — с другой.

В итоге возникает противоречивый, многоплановый образ, в котором, наряду с чертами «маленького человека» «натуральной школы», уживаются черты сатирических персонажей Гоголя и Щедрина, «стяжателей, сладострастников и юродивых» Достоевского. Противоречивость эта — намеренная и принципиальная, т. к. самим фактом своего существования она призвана выявить скрытое убеждение автора — мысль о недостаточности любой отдельно взятой интерпретации мира и человека, а потому и любой отдельной культурной традиции для отражения окружающей действительности в том ее виде, в каком она представляется Ремизову.

При возведении к поясняющим «мифам» все это становится особенно очевидным. «Мифологический» нарратив, дешифрующий содержание повести, представлен преимущественно текстами русской реалистической прозы XIX в. Стремление к доступности изложения побудило нас вначале прокомментировать все имеющиеся в НБ случаи отсылок к поясняющим «мифам», воздержавшись на время от их общей интерпретации и лишь придерживаясь последовательности их ввода в повествование. Все же отметим, что последовательность эта несет определенную семантическую нагрузку (о чем ниже).

Начало сопоставления героя Ремизова с произведениями русского реализма XIX в. кладет гоголевская «Шинель»: Стратилатов спроецирован на Башмачкина. Факт этот уже получил достаточно исчерпывающее освещение в исследовании Рыстенко¹¹, поэтому нет нужды еще раз на нем останавливаться. Добавим лишь, что преклонный возраст, некоторые черты внешнего облика (например — лысина), должность переписчика, исполняемая Стратилатовым на службе, его семейная неустойчивость, а равно и некоторые моменты его взаимоотношений

¹⁰ См.: Ремизов А. М. Избранное. М., 1978, с. 137, 139—140 (ниже все ссылки даются по этому изданию, в скобках — страницы).

¹¹ См.: Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913, с. 108—109.

с Надеждой свидетельствуют об одновременной ориентированности героя еще и на образ Макара Девушкина.

Далее выясняется, что Стратилатов носит «дымчатые» очки-«консервы» (см. 139) и громадные (см. 141) калоши поверх сапог, однако вслед за этим указывается, что «очки, все равно как и калоши, носит он больше для виду» (139, ср. 141). Вкупе с упоминанием о повседневной стратилатовской одежде — ватном пальто (см. 141) — все это представляет собой отсылку к чеховскому «Человеку в футляре», герой которого тоже «носил темные очки» и «был известен тем, что всегда, <...> выходил в калошах <...> и непременно в теплом пальто на вате»¹². Связь Стратилатова и Беликова закреплена также сходством характеров и социальных характеристик (оба, например, предельно почтительны к начальству, — см. 191)¹³.

Наряду с ориентацией на образ Беликова, Стратилатов спроецирован на героя «Мелкого беса» Передонова¹⁴. На это, в частности, намекает фамилия помещика, являющегося, по признанию героя, его подлинным отцом, — Обернибесов (см. 146).

Это же признание содержит и еще одну отсылку: Стратилатов «заявлял, что мужицкого в нем ни вот эстолько! — и что он — дитя дворянское и, как на <...> будто бы неопровержимое доказательство <...> с видимым удовольствием указывал на это место, как сам любил выражаться, — на свой длинный нос, который за три версты увидишь» (146). Необычной формы нос как предмет гордости обладателя и свидетельство его «благородного» происхождения отсылает к образу Федора Карамазова¹⁵. Впервые здесь актуализованная, связь Стратилатова с Карамазовым-отцом получает затем дальнейшее развитие. Это проявляется в сходстве их характеров (оба болезненно зрочичны), их склонности к стяжательству (Стратилатов тоже «на чужом несчастье разбогател»¹⁶: занимаясь перепродажей, он «скопил «целых десять тысяч» —

¹² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. М., 1977, т. 10, с. 43.

¹³ Весьма сходны также сцены посещения умирающих Беликова и Стратилатова их сослуживцами (см. 191—192).

¹⁴ Сологуб также ориентировал своего героя на Беликова, — см. об этом: Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов..., с. 110—111. Скорее всего, текстом, на который ориентировался Ремизов в первую очередь, был «Мелкий бес», а уже этой ориентацией санкционировалась и проекция на «Человека в футляре». Но принципиальную важность для НБ имеют одновременно оба текста.

¹⁵ Ср.: «Настоящий римский, — говорил он, — вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка.» Этим он, кажется, гордился.» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 22).

¹⁶ Ср. там же, с. 21—22.

142) и ряда сюжетных ходов. Так, история и характер взаимоотношений Стратилатова, Надежды и стражника Прокудина довольно полно повторяет историю взаимоотношений внутри «любовного треугольника»: Федор Павлович — Грушенька — Дмитрий. Особенно характерна сцена избияния Стратилатова стражником (см. 191), перекликающаяся со сценой избияния Дмитрием Карамазовым своего отца¹⁷.

Появление в учреждении, где служит Стратилатов, другого чиновника с такой же фамилией, заставившее героя усомниться в собственной подлинности, нарушившее его привычное существование и явившееся причиной его семейных неурядиц (см. 148—150), отсылает к «Двойнику», точнее — к образу господина Голядкина. Примечательно, однако, что, привлекая историю необычного происшествия с Голядкиным в функции «истолковывающего мифа», Ремизов в декларативной форме отказывается от присущего ей элемента фантастики, подчеркнуто «заземляет» характер изображаемого им события: «появляется тебе этот самый с твоей фамилией не в каком-нибудь головоломном фантастическом смысле — не от расстройства и дурного воображения, а самым живым и осязаемым образом, с метрикою и даже с положением» (149).

Проекцией героя на Голядкина завершается 3-я глава НБ, а следующую открывает фраза: «Замечательный человек Иван Семенович, и <...> дом, где протекают его <...> дни, особенный» (151). Здесь налицо явная отсылка к гогалевской повести о двух Иванах¹⁸. Ремизовский герой ориентирован сразу на обоих Иванов (сам он, кстати, тоже Иван!), совмещающая в себе их псевдоразличные, по Гоголю, черты. Так, стратилатовская причуда — обливаться колодезной водой возле грядки, неизменно поедая при этом соленый огурец (см. 152), имеет своим прообразом не менее причудливую страсть Ивана Никифоровича к купанию с самоваром. В свою очередь, подобно другому Ивану, Стратилатов богомолен, склонен к пустой сентенциозности.

Пятую главу НБ открывает следующее вступление: «Бульвар — место общественного гуляния. На бульваре Стратилатов свой человек. С препятствиями или спокойно <...>, но всякий день, выспавшись после обеда до семи, в семь отправляется Иван Семенович гулять на бульвар» (159). Упомина-

¹⁷ В этом плане симптоматично употребление в изображении столкновения «словечка» «дерзнул» (в значении «ударил»). Именно этим словом комментирует слуга Григорий Езоп (в НБ — служанка Агапевна) и Иван Федорович смысл избияния старого Карамазова.

¹⁸ Ср.: «Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде!» И несколько далее: «Очень хороший также человек Иван Никифорович. Его двор возле двора Ивана Ивановича.» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, т. Ф-ХIV, 1937—1952, т. II, с. 223 и 225).

ние бульвара — главной магистрали города, где проживает герой, и постоянного места его прогулок, — а равно и уточнение часа, с которого эти прогулки начинаются, служат отсылкой к «Невскому проспекту». Приблизительно в это время, по Гоголю, Невский — главная пешеходная артерия Петербурга — переходит в распоряжение праздноголюбующих и особенно оживляется¹⁹. В свою очередь, указание цели, преследуемой героем на бульваре, — а он хочет «найти среди гуляющих такую молодую хозяйственную девицу, которая полюбит его бескорыстно» (159—160), — свидетельствует об иронической спроецированности Стратилатова на гоголевского Пискарева. Подобно Пискареву, чей любовный идеал — юная белокурая красавица, — оказался несовместимым с его предвзятием о скромном семейном счастье, Стратилатов, обманутый Надеждой (тоже белокурой, — см., напр., 171, и столь же юной!) в своих матримональных надеждах, в конце повествования тоже гибнет.

Необычайная скупость героя (см. особенно 141 и 152), его пустое резонерство, показная, лицемерная любовь к матери (см. 148), наконец, факт его сожительства с более молодой по возрасту женщиной, чей последующий уход явился преддверием и непосредственной причиной его смерти, указывают и на связь образа Стратилатова со щедринским Иудушкой.

И, наконец, последнее — эпизод, изображающий ожидание вожделем Стратилатовым партнерши по адюльтеру в момент, когда та должна впервые придти в дом героя: «Все естество его укреплялось и утверждалось и, как крепкое дерево под крепкою бурей, упорно уходило в глубь земли железным корнем, богатырский костяк выростал в нем. <...>

В шестнадцать лет невинное смирение,
Бровь черная, двух девственных холмов
Под полотном упругое движение... —

шептал он, не переводя дух, стих за стихом <...>, а два луча от лампадок — от Спасителя и Богородицы — скрестившись на его голове, горели багряною звездой» (179). «Текстом-кодом», дешифрующим данную ситуацию, и, соответственно, внутреннюю сущность Стратилатова, является пушкинская «Гаврилиада» — единственный среди других текстов с аналогичной функцией, который назван, прямо здесь цитируется и вообще становится объектом обсуждения в повести (см. 156—157, 166—167)²⁰. Стратилатов в проекции на «Гаврилиаду»

¹⁹ См.: Там же, т. III, с. 14—15.

²⁰ Ввод в повествование обсуждения дешифрующих «мифов» является характерной особенностью символистских «текстов-мифов» и, одновременно,

оказывается сопоставленным с пушкинским ветхозаветным Богом-Отцом, а Надежда — с Марией (важная деталь — обеим по шестнадцать лет).

Как явствует из сказанного, установка Ремизова на принципиальную противоречивость и многоплановость главного героя получает при возведении к самым различным произведениям русской литературы дальнейшее художественное закрепление. Одновременно получает последующее развитие принцип, которым искомая противоречивость мотивируется. К «игре» различными традициями реализма («натуральной школы», русской реалистической сатиры, фантастического и позднего реализма Достоевского; символистского «романа-мифа») здесь добавляется «игра» тематикой: темами «маленького человека», русской провинциальной жизни, мещанского прозябания, «карамазовщины», религиозного кощунства («Гаврилиада»). Здесь же нашла отражение ремизовская концепция развития русской литературы. По Ремизову, эволюция национальной словесности в XIX в. определяется идейно-тематической и социально-психологической полемикой двух ее корифеев: Гоголя и Достоевского. То, что последовательность ввода в повествование отсылок к поясняющим «текстам-мифам» открывает именно гоголевская «Шинель» — факт едва ли случайный. Прагматика его — в актуализации знаменитой формулы: «Все мы вышли...». Представ вначале подобием Башмачкина, мелкого чиновника, загнанного действительностью «маленького человека», Стратилатов претерпевает затем в пределах небольшого повествования эволюцию, совершенную задолго до него героями Достоевского: от еще типично «гоголевского» Девушкина — через героя «Двойника» и, минуя «человека из подполья», — к образу «сладогостника, стяжателя и юридивого» Федора Карамазова²¹.

Наличие же отсылки к «Мелкому бесу» характеризует воззрения Ремизова на пути развития русской литературы в настоящем и будущем. Один из таких путей видится писателю в дальнейшей культивации жанра символистского «романа-мифа».

Очевидно, что воззрения Ремизова включают критическое отношение к реализму и продиктованы сомнением в достаточности единственно его — реализма — эстетического потен-

своеобразным проявлением все той же «игры» в них, — см. об этом: Минц Э. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов..., с. 110. Другой, более интересный пример того же явления в НБ, — сообщение о крайне негативном отношении Стратилатова к произведениям «презираемого им Гоголя, умнепостижимого Достоевского и других подобных сочинителей» (157).

²¹ Согласно ремизовской концепции, традиция русской реалистической сатиры интерпретирована как «расшатывающая» гоголевский канон.

циала для отображения подлинной, с точки зрения Ремизова (но скрытой бытовым пластом действительности), сущности бытия, природы России и русского национального характера. Между тем именно стремление познать сущность бытия лежит в основе реализованной в НБ авторской «модели мира», тогда как все содержащееся «на поверхности», все бытовые и социально-исторические пласты текста есть лишь ее отдаленное подобие, символ.

Символизм как художественный метод и призван, по воле Ремизова, акцентировать символическую природу изображаемых ситуаций и характеров, «высветить» их трансцендентную основу. Практически это выразилось в наличии двух видов информации, несомой текстом: эксплицитно выраженной и имплицитно в нем содержащейся, иначе — подразумеваемой. Первая мотивируется второй и через нее получает свое объяснение.

Гетерогенный по своей природе, цитатный слой НБ исполняет при этом роль своего рода посредника между двумя рядами смыслов повести. На уровне бытовых описаний образ Стратилатова явлен сразу в двух, противоречащих друг другу ипостасях. С одной стороны, автором «задается» восприятие героя как человека в высшей степени религиозного, чуть не христианского аскета-подвижника. Сообщается, что «строгий он постник» (152), что необычайно он богомолен (см. 141, 145, 169), и молится всегда «долго и усердно» (141, 145). Добавлена и такая характерная деталь: в жилище героя «везде лампадки: в кухне <...>, в спальне <...>, а в гостиной две — в обоих передних углах. Иван Семенович сам любит зажигать лампадки...» (151).

Другой «мир» героя — мир повышенной чувственности. Стратилатов — подлинный эротоман: эротика составляет главную тему его внутренних размышлений и разговоров с окружающими (см. 143—145; 160), определяет круг его чтения (см. 144) и даже особенности интерьера его квартиры (см. 153—154). Наконец, уже прямо кричащее несоответствие нормам и заповедям христианской морали являют собой еженедельные посещения героем «домов беззакония» (см. 161—162), а равно и вся история его отношений со своей содержанкой.

Столь, казалось бы, взаимоисключающие, обе эти ипостаси в тексте парадоксальным образом совмещаются, дополняют и взаимообуславливают друг друга. Так, сообщается, что на стенах стратилатовской гостиной с православными иконами Грозного и Страшного Спаса и Богородицы — Всех скорбящих радости (см. 154) мирно уживаются «масляные картины и гравюры <...>, акварели, миниатюры, гобелены, и на всех картинах и гравюрах — красавицы и все, как на подбор, в соблазнительной своей натуре» (153). В другом месте (см. 145)

говорится, что, досказывая по дороге домой начатый еще на службе рассказ на «предмет самый соблазнительный», Стратилатов, тем не менее, не пропускает возможности, поравнявшись с церковью, помолиться, и прерывает «свою кудрявую речь», однако, как подчеркивает автор, делается это «совсем не в ущерб ей». Не менее характерная деталь: свои посещения «домов беззакония» герой совершает не иначе, как предварительно «отстояв всюнощную» (161).

И, наконец, самый разительный пример. В уже приведенной сцене ожидания героем своей будущей «наложницы» охватившее его вождение получает видимость религиозного освящения (см. неоднократно повторяющуюся здесь фразу о двух лучах от лампадок, что «скрестившись на его голове, горели багряною звездою»).

Парадоксальность подобного рода ситуаций — внешняя, принадлежащая феноменальному миру. По мере выявления трансцендентной сущности героя она получает свое разрешение (снимается). Производимое «начетчиком» Тарактеевым отождествление Стратилатова с ШИШИМОРОЙ (см. 169—170) и рассказ о псевдокрещении героя при рождении (см. 147), переводящие его в разряд «нежити» и «нехристей», — существ, сопряженных в православном народно-религиозном сознании с представлением о «бесовской силе», наконец, сообщение о наличии в гостиной стратилатовского дома сразу двух «передних углов» (с лампадкой перед каждым) — явлении, для православной традиции совершенно недопустимом, — все это приводит к однозначному выводу: верование Стратилатова, несмотря на столь ревностное исполнение им обрядовых предписаний православия, имеет определенно не христианский характер. Тогда какой же? Ответом на это и служит (правда, только отчасти) соотнесенность героя — через «Гаврилиаду» — с Ветхим Заветом. Именно Ветхий Завет, в его интерпретация старшими символистами (прежде всего — Розановым и кругом «Северного вестника»), акцентировавшими внимание на его откровенной физиологичности, культе рождающего лона и человеческой витальности, наконец, на его праотцах-долгожителях, до глубокой старости не утрачивающих способности к воспроизведению потомства²², — как нельзя более соответствует бытовому поведению Стратилатова и объясняет его. В этой связи характерно непосредственное соотнесение героем себя с ветхозаветными персонажами:

«— А зато жив и здоров, — пояснял Стратилатов, — прожил шестьдесят лет, проживу и сотню, проживу сотню, дотяну до другой: в первые времена до пяти сот благочестивые люди

²² См. об этом, напр.: *Кувакин В. А.* Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1980, с. 39—41, 63—67.

жили и все такое» (выделено нами — явный эвфемизм. — А. Д.) (138).

Вместе с тем Ремизов не ограничивается только этим объяснением своего героя, а относит воплощение его сущности во времена более древние — за пределы монотеизма (на что указывало уже соотнесение Стратилатова с древнеславянским языческим божеством шишиморой). Здесь-то и вступает в права символический метод описания: по ходу повествования герой, равно как и некоторые части его тела, уподобляются фаллосу.

Формирование такого восприятия становится возможным благодаря атмосфере эротики, пронизывающей повествование (см. выше), а также широко используемой Ремизовым поэтики иносказаний. Элементом последней является помещенное уже в самое начало НБ сообщение о том, что в свои шестьдесят с лишним лет Стратилатов «еще молодцом и крепок, как крепкий хрен, хоть куда» (138), где герой сравнивается с растением, чье наименование и до сих пор используется как эвфемизм. Тем самым задается своего рода инерция, благодаря которой один из лейтмотивов повествования воспринимается уже как непосредственное, хотя и табуированное, уподобление героя фаллосу: «Разгорячается воображение, вылетают слова все игривее и забористее, да такое загнет, небу жарко. И уже не пришепечивает, а словно в бубен бьет, молодецвато вытягивается на своих жилистых тонких ножках, инда утроба вся вздрагивает, стойкий, этак встает открыто плешью к солнцу, и она гладкая, смазанная маслом, маслянистая, румянится, как обе щеки, малиновым румянцем» (144)²³.

Не говоря уже о лысой голове Стратилатова, в этом же ряду уподоблений — и его длинный нос, «который за три версты увидишь». Выражение «это место», используемое для его обозначения самим героем — также явный эвфемизм, лишь еще более способствующий опознанию табуированного предмета.

Особую роль играет и упоминание о личной печати Стратилатова, изображающей «как бы некий перст, окруженный надписью «от оного свое начало все восприяло» (154). Фраза «как бы некий перст» здесь — эвфемизм не менее явный, нежели предыдущие. Что же касается печати в целом, то она выполняет функцию, аналогичную функции тотема:

²³ Ср. в др. месте — еще более откровенно: «молодецвато вытягивался <...> открыто плешью к солнцу, крепко и твердо опираясь на свои огромные тяжелые ступни: вот, мол, я — голова.

И все <...> соглашались, <...> но <...> Адриан Николаевич не пропуская и тут случая позубоскалить.

— У тебя не голова, — ухмылялся безногий, — у тебя, так, брат, головка!» (140).

несет информацию о родовой принадлежности своего обладателя²⁴.

Наиболее явственно «высвечена» трансцендентная сущность героя в завершающей повесть сцене его смерти. Уподобленная моменту эякуляции, смерть, с одной стороны, знаменует момент исполнения Стратилатовым его жизненного назначения, а с другой — выявляет содержание последнего, объясняя поведение и характер героя: «за минуту до смерти, <...> перестал бредить, да вдруг как вскочит с койки, выпрямился, вытянулся на своих жилистых тонких ногах, инда утроба вся вздрогнула, стойкий, этак стал плешью к солнцу, — сиделка уверяла, что Богородицу читать стал, а фельдшер <...> хихикал, что вовсе не Богородицу, а будто стихи какие-то, — и как подкошенный повалился; пот выступил на переносице, и покатилась капля по носу, капля за каплей, выбрало у него свет — отемнело, и отошел в вечную жизнь» (192—193).

В подтверждение данной выше интерпретации образа Стратилатова приведем признание самого Ремизова из его воспоминаний о первом публичном чтении НБ:

«Необыкновенное впечатление на Андрея Белого. На него накатило — черта в воздухе сложную геометрическую конструкцию, образ Ивана Семеновича Стратилатова, костромского археолога, рассекая гипотенузой, он вдруг остановился <...>: преобразенный Стратилатов реял в <...> лучах его <...> глаз.

— Да ведь это же археологический фалл. — Коротко, но беспрекословно голос Блока. <...> Андрей Белый, ровно б пойманный, заметался, он готов был выскочить из себя — и только улыбка Блока — «<...> Стратилатов воплощение археологического фалла», а он не заметил! и это правда! — привела его в сознание»²⁵.

Прагматика подобной трансфигурации образа Стратилатова — в проецировании его таким образом на Приапа — античное «итифаллическое божество производительных сил природы (изначально собственно фаллос)»²⁶, — сводника, покровителя проституток, развратников и евнухов²⁷. Подтверждением тому — внешнее сходство Стратилатова с наиболее рас-

²⁴ Эту же, кстати, печать Стратилатов кладет к себе в карман, готовясь провести ночь со своей содержанкой (см. 178). Печать, следовательно, выступает еще и как амулет, призванный повышать потенцию обладателя. Весьма вероятно, что именно от этой — далекой от своего узкоутилитарного назначения — печати ведет свой генезис занимающий столь значительное место в сюжетно-образной структуре романа «Петербург» герб Аблеуховых — «рыцарь, прободаемый единорогом».

²⁵ Ремизов А. Встречи. Петербургский буерак. (1981), с. 32.

²⁶ Гусейнов Г. Ч. Приап. — В кн.: Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1982, т. 2, с. 335.

²⁷ Там же, с. 336.

пространенным иконографическим типом этого божества — старичком с фаллообразной головой²⁸. Да и печать героя напоминает чрезвычайно распространенные в античности амулеты в честь Приапа²⁹.

То общее, что объединяет ветхозаветного бога и Приапа, и составляет, таким образом, внутреннюю сущность Стратилатова, санкционируя его поведение и характер в феноменальном мире явлений — земной человеческой жизни.

Каков же, однако, общий смысл всех этих уподоблений? Следует ли говорить о социальных, национальных, общечеловеческих и т. д. проекциях образа Стратилатова? По-видимому, да. Однако более важным значением образа представляется его иной — полемический аспект, раскрывающийся по мере выявления реального прототипа героя. Это — известный публицист В. В. Розанов с его «мистическим пансексуализмом» и, главное, мещански-примитивное истолкование этого «учения» во второй половине 1900-х гг. Художественное переосмысление личности и взглядов Розанова, иное, в частности, гораздо более социализованное представление о мире, — таков пафос НБ. Эти стороны повести будут рассмотрены нами в следующей статье.

²⁸ Там же.

²⁹ См. там же.

О ВНЕШНЕМ И ВНУТРЕННЕМ * ПОРТРЕТЕ В ПОЭЗИИ КЛЮЕВА

С. В. Полякова

(К вопросу об архетипичности поэтического языка)

Поэтика Ключева — «крестьянского поэта», младшего современника и активного корреспондента Ал. Блока — до сих пор исследована очень поверхностно. Между тем, анализ этой поэтики весьма существен как для решения ряда общих проблем символистской «картины мира», так и для определения художественного метода Ключева.

Как необузданно ни прихотлив и ни неожидан поэтический язык Ключева, нас все же не может не удивить система образов, которыми он пользуется, чтобы запечатлеть действующих лиц своих произведений, реальных и вымышленных, а чаще всего самого себя. Наиболее отчетливо эта образная «дикость» дает себя знать в стихотворении «Путешествие» (№ 233. Ссылки на тексты — по изданию: Николай Ключев. Соч., 1969, т. I, 1969, т. II), где поэт рассказывает о странствии своей души по «далям тела».

Путешествие

«Я здесь», — ответило мне тело, —
Ладони, бедра, голова, —
Моей страны осиротелой
Материки и острова.

И, парус солнечный завидя,
Возликовало Сердце — мыс:
«В моем лазоревом Мадриде
Цветут миндаль и кипарис».

* Под внутренним портретом здесь понимается не психологический, а соматический портрет.

Аорты устьем красноводным
Плывет Владычица Ладыя;
Во мгле, по выступам бесплодным
Мерцают мхи и ягеля

Вот остров Печень. Небесами
Над ним раскинулся Крестец.
В долинах с желчными лугами
Отары пожранных овец.

На деревьях тетерки, куры,
И души проса, пухлых реп.
Там солнце — пуп, и воздух бурый
К лучам бесчувственен и слеп.

Но дальше путь, за круг полярный,
В края Желудка и Кишок,
Где полыхает ад угарный
Из огнедышащих молок,

Где салотопни и толкуши,
Дубильни, свалки нечистот,
И населяет гребни суши
Крылатый, яростный народ.

О, плотяные Печенеги,
Не ваш я гость! Плыви, ладья,
К материку любви и неги,
Чей берег ладан и кутья!

Лобок — сжигающий Марокко,
Где под смоковницей фонтан
Мурлычет песенку востока
Про Магометов караван.

Как звездотечностью пустыни
Везли семь солнц — пророка жен —
От младшей Евы, в Месяц Скиний,
Род человеческий рожден.

Здесь Зороастр, Христос и Брама
Вспахали ниву ярых уд,
И ядра — два подземных храма
Их плуг алмазный стерегут.

Но и для солнечного мага
Сокрыта тайна алтарем...

Вдыхает судорожно бумага
Под ясновидящим пером.

И возвратясь из далей тела,
Душа, как ласточка в прилет,
В созвучий домик опустелый
Пушинку первую несет.

С удивлением мы видим, что члены тела выступают здесь как части ландшафта: ладони, бедра, голова, печень — это материки и острова, сердце — мыс, пуп — солнце, вдоль устья аорты «мерцают мхи и ягеля» в области печени и крестца — поросшие лесом долины, за полярным кругом (т. е. тело мыслится вселенной) — край желудка и кишок. Это представление о человеческом теле как мире прослеживается с большей или меньшей наглядностью во многих пьесах Клюевского корпуса:

Мои уста — горячая пустыня,
Гортань — русло, где камни и песок (№ 145),

Шар земной — голова, тучи — кудри мои,
Мозг — коралловый остров (№ 316),

... Седым кашалотам, зубаткам и выдрам
Моих океанов и рек берега.
Есть берег сосцов, знойных ягодиц остров,
Долины пахов, плоскогорья колен (№ 420).

Приведенным примерам вторят другие:

Кто раз заглянул в ягеля моих глаз,
В полесье ресниц и межбровья,
Тот видел чертог, где берестяный Спас
Лобзает шафранного Браму (№ 333),

Глаза — два селезня на плесе,
Волосья — копна в сенокосе (№ 404) и мн. др.

В № 402 — тот же параллелизм: части тела приравниваются частям вселенной: губы — остров, тридцать шесть жемчужных скал, образующих снежные пики, — зубы (здесь, в отличие от других пьес, Клюев насчитывает у человека 36 зубов), язык — олеандровый мыс, седины — отроги.

В № 417 поэт уподобляет свою лысину отдели, а бороду — приборю:

Плешь, как отмель, борода — приборь.

Дериватами представлений о себе как микрокосме являются образы животных и растений (как компонентов, составляющих вселенную), с которыми поэт отождествляет себя:

Я — налим в зеленой тине (№ 409),

Я осетром разинул жабры (№ 394),
Ворон ты <Есенин. — С. П.>, я же тундровый гусь
(№ 203),

Сом — поэт подводноокий (№ 391),
Я — ворон, кружусь над великой гробницей (№ 340),
Я — Кит напевов, у небосклона
Моря играют моим хвостом (№ 420, с. 301),
Я — лось, забредший через гать
В подвал горбатый умирать (№ 400) и т. д.

Другой ряд отождествлений — вегетативный:

Родина, я умираю, —
Кедр без влаги в корнях (№ 309),
Я, липа, содрогаюсь лубом (№ 407),
Я — дерево, а сердце — дупло,
Где сирина-птицы зимовье (№ 218),
А я, как ива при дороге, —
Телегами избиты ноги
И кожа содрана на верши.
Листвой дырявой и померкшей
Напрасно бормочу прохожим

И бородой зеленой вея,
Порезать ивовую шею
Не дам зубастому ножу (№ 404),
Пускай поплачет ива — мать,
Отец, — продрогший лысый тополь,
Уехать бы в Константинополь,
Нырнуть в сапог, в печную сажу (№ 407).

Последний отрывок являет надпонятийную семантику — сын ивы и тополя оказывается человеком, собирающимся «по старой памяти» спастись от жизненных неурядиц в Константинополе.

Собственная борода представляется лесом, населенным зверьми и нежитью:

... С потемками хвой в бородище,
Где в случке с рысью рычит лесовик (№ 420) —

седины — тростниками, окаймляющими юность лирического адресата:

Тростники моих седин,
Как речку, юность окаймляют (№ 411) —

сердце — расколовшейся ветлой:

И сердце в слезах расколосось
Дуплистой ветлой у реки (№ 348),

а себя поэт видит ивой:

Над строкою ивой бородатой
Никну я в просонках голубых (№ 377).

С аналогичным уподоблением микрокосма макрокосму мы встречаемся и при описании действующих лиц — лирических адресатов, реальных и вымышленных персонажей.

Портрет лирического адресата последних пьес Клюева выглядит следующим образом:

...наглядеться не могли <глаза лирического «я». —
С. П.>

В твои зрачки, где конопля,
Польнь и огневейный мак,
Как пальцы — струны, щиплет як (№ 410).

В других пьесах, посвященных этому же лицу, он — «цветок болотный, подснежник лесной», глаза его — «купыри», ресницы — «травы» (№ 413), глаза — «омут», кудри — «снопы» (№ 409). О герое пьесы № 338 читаем:

Какие Припятки и Ефраты
Протекают в жилах кровями?
Не закат ли пустыни в мочках,
Леопарды у водопоя?

Главный политический герой Клюева — Ленин — предстает в уже знакомых нам образах:

Волга с Ладогой — Ленина жилы,
И чело — грозовой небосклон (№ 343),

Он <Ленин. — С. П.> глядит зарницей
В продухи берез (№ 375),

За жилетной морщинкой просветы оконца,
Где стада оленят сторожит Глубина...

Ленин — тундровой Руси горячая печень,
Золотые молоки, жестокий крестец (№ 287),

Ленин — Красный олень (№ 280).

Соответственно представлены и сотоварищи Клюева по ремеслу:

Ахматова — жасминный куст,
Обложенный асфальтом серым (№ 394),

Поэт Васильев — «омуль с Иртыша» (там же), Есенин — «василек» (№ 206); таковы же фиктивные персонажи:

Резчик Олеха — лесное чудо,
Глаза — два гуся, надгубье рудо (Погорельщина, с. 329).

У смиренного Павла из той же «Погорельщины» — «роща ресниц и лукоморье ногтей» (с. 330); о персонажах двух других пьес сказано:

У детины кудри — боры,
Грудь — Уральские хребты,
Волга реченька — оборы,
Море синее — порты (№ 142).

Это, с таким постоянством, то отчетливо, то смутно, возникающее у Клюева представление о параллелизме макро- и микрокосма не порождено свободной фантазией поэта, а отлито по трафарету древнего отождествления мира (космоса) и человека, отложившегося в космогонических мифах многих народов.

Согласно этим мифам, возникновение вселенной связывается с образом первочеловека: в одной группе таких мифов тело убитого, принесенного в жертву или как-то иначе устраненного первопредка создается из соответствующих частей вселенной, в другой — и этот тип преобладает — оно само является первичным материалом мироздания¹. Так, древнеиндийский первочеловек Пуруша был принесен в жертву богам и разъят на куски, из которых возникли элементы космического и социального устройства. Дух Пуруши стал луной, глаза — солнцем, рот — Индрой и Агни, дыхание — ветром, пуп — воздушным пространством, голова — небом, ноги — землей, ухо —

сторонами света. Из рта его произошла каста жрецов, из рук — каста воинов, из бедер — земледельцы, из ног — низшее сословие, шудры.

Таков же миф о первопредке китайцев Пань-гу. После смерти Пань-гу части его тела стали элементами вселенной. Дыхание стало ветром и облаками, голос — громом, левый глаз — солнцем, правый — луной, четыре конечности и пять частей тела — четырьмя сторонами света и пятью священными горами; кровь — реками, вены и жилы — дорогами на земле, плоть — почвой на полях, волосы и усы — созвездиями, растительность на теле — травами и деревьями, зубы и кости — золотом и драгоценными камнями, костный мозг — жемчугом и нефритом, пот — дождем и росой.

В иранской традиции части тела принесенного в жертву первопредка аналогичным образом мыслились элементами вселенной: плоть и кости — землей, кровь — водой, волосы — растениями, зрение — огнем, дыхание — ветром.

У скандинавов создание вселенной объясняется смертью первопредка великана Имира. Боги убивают его, и плоть великана образует землю, кровь — море, кости — горы, волосы — деревья, череп — небо.

В богословской концепции мемфисских жрецов божества, олицетворяющие отдельные элементы космоса, мыслятся частями тела верховного бога Птаха. О таком же представлении свидетельствует один из папирусов Лейденского музея, где Птах описывается так: «Сиа — его сердце, Хиу — его уста (значение этих богов не установлено), Ка (дух) его — все существующее, находящееся во рту его. Душа его — Шу (воздух), сердце его — Тэфнут (влага)... Правый глаз его — день (т. е. солнце), левый — ночь (т. е. луна)... Плоть (т. е. сперма) его — Нун (водный хаос), она находится в Ниле»².

Особенно полно разработана легенда о первопредке многих народов, Адаме. В раввинской литературе, например, содержится свидетельства о микрокосмическом представлении о нем, мусульманская версия, наглядно приближающаяся к представлениям, которые мы встречаем у Ключева, гласит: Бог сотворил Адама из праха. Дьявол проник в его рот и, опустившись внутрь Адама, нашел там малый мир, аналогичный большому. Голова Адама оказалась небом о семи сферах, тело — землей, волосы — деревьями, кости и жилы — горами и реками и т. п.

Эти однотипные примеры можно было бы с легкостью продолжать, но ограничимся еще одним, русской репликой легенды, распространенной в западном христианском мире, как она сохранена в «Голубиной книге».

В этой версии мифа «материалом» космического аспекта мироздания (солнце, месяц, звезды, заря, ветры, гром) служат Бог отец, Бог сын и Бог дух святой, социального — части тела

Адама: от его головы произошли цари, от мошей — «князья-бояры», от «свята колена» — «крестьяны»:

В Голубиной книге есть написано:
Оттого зачался наш белый свет —
— От святого духа Саваофова;
— Солнце красное от лица Божия,
— Самого Христа царя небесного;
— Млад-свѣтел месяц от грудей Божьих,
— Звезды цястые от риз Божьих;
— Утрення заря, заря вецѣрная
— От очей Божьих Христа царя небесного;
— Оттого у нас в земле ветры пошли —
— От Святого Духа Саваофова,
— От здыхания от Господнего;
— Оттого у нас на земле громы пошли —
— От глагол пошли от Господних;
— Оттого у нас в земле цари пошли —
— От святой главы от Адамовой;
— Оттого зачались князья-бояры —
— От святых мошей от Адамовых;
— Оттого крестьяны православные —
— От свята колена от Адамова³.

Сам собою напрашивается вопрос о том, каким путем отголоски космогонического мифа попали к Ключеву. Конечно, он был знаком с вариантом легенды, представленным в «Голубиной книге»⁴, но, как легко можно убедиться по приведенной цитате, она едва ли могла быть источником встречающихся у Ключева образов и едва ли оказалась бы способной дать импульс для их рождения. Если же миф был ему известен по какому-нибудь другому книжному источнику, необъяснимым остается то обстоятельство, что во всех случаях (а их великое множество) повторенным оказался только один-единственный мотив — параллелизм космоса и человеческой анатомии. Такое частичное воспроизведение мифа создает впечатление, что он был известен не вполне отчетливо, как бы схвачен только в каких-то своих частностях — недаром нам пришлось стерты у Ключева сюжет сложить по отдельным звеньям. Ведь от связной и драматической истории первопредка (принесение его в жертву или убийство и расчленение с последующим превращением частей его тела в составляющие вселенную элементы) остались только с трудом различимые отголоски, что позволяет предположить неведение автора относительно того, откуда к нему пришли столь часто повторяемые им образы. Подобное, не осознаваемое рационально воспроизведение традиционного мифопоэтического материала неоднократно было

отмечено наукой, так или иначе занимающейся человеческим мышлением (философией, психологией, лингвистикой, этнографией, фольклористикой, теорией литературы), и уже давно не является секретом, что сознание современного культурного человека полностью не освободилось от каких-то элементов наследия первобытных мифологических структур и сплошь и рядом надпонятливо повторяет их. Сказанное и делает наше предположение вероятным.

Неосознанное повторение мифа идет, однако, в творчестве Клюева рука об руку с сознательной ориентацией на миф. Наблюдается она и в интересующей нас группе произведений. Мы располагаем свидетельствами, что Клюев осознанно концептировал свою личность и судьбу мифопоэтически, пользуясь для этого стилизациями мифа и подлинными мифологическими мотивами. Сюда в первую очередь относится пьеса, рассказывающая о преемственности поэтического искусства и познания, полученных одним крестьянским сыном от другого, т. е. Клюевым от Ломоносова:

В стране холмогорской, в нерпячем снегу,
Под старым тресковым карбасом,
Нашел я поющий, берестяный след
От лаптя, что сплел Ломоносов:
Горящую пятку змея стерегла,
Последье ж орлы-рыбогоны,
И пять кашалотов в поморьи перстов
Познанья Скалу сторожили.

Я пламенем мозга змею прикормил,
Орлов — песнокрылою мыслью,
Пяти кашалотам дал зреньё и слух,
Чутьё с осязаньем и вкусом —
Разверзлась пучина, к Познанья Скале
Лазоревый мост обнажая (№ 333).

К категории автобиографических пьес, стилизованных под миф, можно, по-видимому, причислить и № 168:

Могуч, боговидящ и свят,
Я сын сорока матерей,
И сорок титанов-отцов
Как глыбу тесали меня.

Есть в корпусе Клюева стихотворения, где в автобиографических целях использованы подлинные мифологические мотивы, например:

Царский сын, на вымени у львицы
Я уснул, проснулся же поэтом (№ 210),

По Заозерью бродят сказки,
Что я женат на Красоте,
Что у меня в суставе — утка,
А в утке песня — яйцо⁵. (№ 267)

И фатой сестрица-сонь
Утирая сладкий ротик,
Легкозвучной пчелкой в соте
Поселилась в мой язык.
За годами гуд и зык
Стали пасекой певучей (№ 397).

Таковы же произведения, не обошедшиеся, вероятно, без влияния хлыстовской и скопческой ересей, где автор — «кошунственно» с точки зрения православной церковности — отождествляет себя с Христом или ощущает Христа своим порождением. В № 243 прагматической автобиографии поэта (уход из деревни в город и разочарование в городской жизни) предшествует мифопоэтическая — воспоминание о вертепе, в котором он родился, и «отце-древоделе» (Иосиф):

Я родился в вертепе,
В овчем, теплом хлеву.
Помню синие степи
И ягнячью молву.

По отцу — древоделу
Я грущу посейчас...
Часто в горенке белой
Посещал кто-то нас.

В двух других отрывках Клюев ощущает Сына своим порождением:

О сыне мой, возлюбленное чадо,
Не я ль тебя в вертепе породил... (№ 245)

И над Тяткиной могилой
Ты начертишь: пел и жил,
Кто родил Эммануила,
Тот не умер, но почил (№ 242).

Осознанное мифологизирование в высшей степени характерно для творчества Клюева. Это позволяет говорить о глубинном родстве клюевской «картины мира» с мифопоэтизмом

«младших» символистов, особенно в годы после первой русской революции, когда встал вопрос о роли «всемирного мифа». Вместе с тем, содержание мифологизированных образов Н. Ключева отличается глубокой оригинальностью: никаких precedентов именно данная «картина мира» в символизме не имеет. Точнее: мысли о духовном родстве индивидуума и космоса здесь соответствует «крестьянская» (и более близкая к архаическим представлениям) идея о соматическом портрете личности как аналоге вселенной.

Примечания:

1. Литература по проблемам мировых космогонических мифов огромна; укажем лишь несколько работ: *Ziegler K., Oppenheim S. Weltentstehung in Sage u. Wissenschaft.* Leipzig-Berlin, 1925; *Long. Ch. H. Alpha: the myths of creation.* N. Y., 1963; *Bonefante G. Microkosmo e macrokosmo nel mito indoeuropeo.* — *Die Sprache*, 1959, Bd. 5; *Guthrie W. K. C. Man as microkosm.* — *Proceedings of the European Cultural Foundation.* Gravenhagen, 1967; *Hoàng-sy-Quy. Le mythe indien de l'homme cosmique dans son évolution.* — *Revue de l'histoire des religions*, 1969, v. 175, N 2; *Kurdzialek. Der Mensch als Abbild d. Kosmos.* — *Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen d. Thomas-Instituts d. Universität zu Köln*, 1971, N 8; статьи: Антропоницистические мифы, Космогонические мифы, Космос, Первочеловек. — В энциклопедии: Мифы народов мира. М., 1980, т. I; 1982, т. II.
2. *Франк-Каменецкий И. Г.* Адам и Пуруша. Макрокосм и микрокосм в индийской космогонии. — В кн.: Памяти академика Н. Я. Марра. М.—Л., 1939, с. 460.
3. «Голубиная книга» цит. по изд.: *Бессонов П.* Калики переходные. М., 1861, с. 287.
4. Это подтверждает упоминание «Голубиной книги» в пьесе «В зрачках или в воздухе пятна».
5. Вторая сказка об утке «в суставе», — вероятно, отзвук финского космогонического мифа; согласно этому мифу утка сносит яйцо, из которого возникает мир, на колени Вяйнямёйнена, поэта и мудреца.

СОДЕРЖАНИЕ

Поэзия науки. (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) <i>Ю. М. Лотман</i>	3
З. Г. Минц. Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса: тезисы)	7
М. Л. Гаспаров. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого	25
Н. С. Зеленцова. Некоторые особенности эволюции Блока-драматурга (ранний этап «пути между революций»)	32
Д. М. Магомедова. А. А. Блок. «Нечаянная радость» (источники заглавия и структура сборника)	48
К. А. Кумпан. Блок — участник венгеровского издания Пушкина. Статья I	62
М. В. Безродный. Из комментария к поэме Блока «Двенадцать»: имя героини	76
С. Б. Шоломова. Эскизы к портрету отца Александра Блока. Статья 2	82
С. В. Белов. К проблеме: А. Блок и С. М. Алянский	91
С. П. Ильёв. К. Д. Бальмонт — обозреватель русской литературы конца XIX века	99
Н. Г. Пустыгина. Об одной символической реализации идеи «синтеза» в творчестве Андрея Белого: 1. Начало 900-х годов	113
Г. М. Пономарева. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского	124
А. А. Данилевский. <i>Mutato nomine de te fabula narratur</i>	137
С. В. Полякова. О внешнем и внутреннем портрете в поэзии Н. Клюева. (К вопросу об архетипичности поэтического языка)	150

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 735. А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Г. Минц. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 13. 08. 1985. Подписано к печати 23. 05. 1986. МВ 06004. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,70. Печатных листов 10,25. Тираж 1000. Заказ № 3184. Цена 1 руб. 60 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. I

Цена 1 руб. 60 коп.

