



РБ А-1169
- 857
TARTU RIIKLIKU ÜLIKOO LI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

857

**БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
НАЧАЛА XX ВЕКА**

**БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК IX
ПАМЯТИ Д. Е. МАКСИМОВА**

Per A-1165. 357

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

TARTUSKOGO GOSUDARSTVENNOGO UNIVERSITETA
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

ALUSTATUD 1893. A.

VIHİK 857 ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

БЛОКОВСКИЙ СБОРНИК IX

Памяти Д. Е. Максимова

Тарту 1989

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

Редактор тома В. И. Беззубов

Д. Е. МАКСИМОВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

П. В. Куприяновский

13 марта 1987 года ушел из жизни Дмитрий Евгеньевич Максимов. Имя этого крупного ученого, исследователя и знатока русской поэзии, в особенности творчества поэтов начала XX века, хорошо известно и авторитетно как у нас в стране, так и за рубежом.

Д. Е. Максимов родился 15 декабря (28 по н. ст.) 1904 года в бывшем Царском Селе (г. Пушкин). Здесь прошли его ранние детские годы, до переезда семьи в Петербург. Атмосфера Царского Села, «города муз», с которым были связаны многие русские поэты начала XX в. (в том числе И. Анненский, Н. Гумилев, А. Ахматова), не могла пройти бесследно для будущего ученого-филолога. В этом смысле, при известной доле шутиливой иронии, знаменательна надпись Анны Ахматовой на одной из ее книг, подаренных ученому: «Дмитрию Евгеньевичу Максиму последнему Царскоселу стихи из его города смиренно Ахматова. 23 апр. 1961»¹.

Большое значение для развития литературных интересов и взглядов Д. Е. Максимова имели культурные традиции семьи, хранившей дух демократов-народников: отец, Евгений Дмитриевич, был литератором и общественным деятелем (псевдоним — М. Слобожанин), в советское время — профессором-экономистом одного из вузов Ленинграда; старший брат, Владислав Евгеньевич Евгеньев-Максимов, еще до революции стал видным специалистом по биографии и творчеству Некрасова, а после Октября внес немалый вклад в становление и развитие советского литературоведения. Некрасов был одним из любимых поэтов и Дмитрия Евгеньевича, хотя о нем ученый не написал ни одной специальной работы. В последние годы он не раз сетовал на отсутствие не показной, а настоящей любви к этому поэту, а также глубоких и страстных исследований о его творчестве. Органический демократизм, идущий от традиций семьи, был в высшей степени присущ Д. Е. Максиму, составлял основу его личности.

Среднее образование Дмитрий Евгеньевич получил в частной гимназии и реальном училище, основанных Я. Г. Гуревичем, и в 67-й советской школе Петрограда (последние два класса). Я. Г. Гуревич был видным педагогом и издателем прогрессивного педагогического журнала «Русская школа», его дочь Л. Я. Гуревич в 90-е годы издавала литературный и общественно-политический журнал «Северный вестник», давший «приют» первым русским символистам. Позже этот журнал станет объектом изучения Д. Е. Максимова: в 1926 г. в Ленинградском университете он подготовит дипломное сочинение на тему ««Северный вестник» и символисты».

Об университетских годах в автобиографии Дмитрий Евгеньевич пишет: «Властителей моих дум в полном смысле слова среди преподавателей университета не было, но были профессора, сильно и во многом повлиявшие на меня. Среди них — Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, В. В. Виноградов...»².

Окончив Ленинградский университет, в течение ряда лет Д. Е. Максимов работал в издательстве Академии наук СССР, выступал с докладами в Институте литературы и языка и в Институте русской литературы (Пушкинском Доме). В 30-е годы сотрудничал в группах по изучению русской журналистики и творчества А. Блока.

В 1930 г. выходит первая книга ученого «Из прошлого русской журналистики», написанная вместе с В. Е. Евгеньевым-Максимовым. Дмитрию Евгеньевичу в ней принадлежат исследования о журналах раннего символизма — «Северном вестнике» и «Новом пути». История журналистики и в дальнейшем занимает значительное место в работе ученого: статьи о «Современнике» Пушкина (вошла в книгу В. Е. Евгеньева-Максимова ««Современник» в 40—50-х гг.» Л., 1934), и об участии В. Брюсова в «Новом пути» (27—28 т. «Лит. наследства». — 1937), комментарии к «Избранным сочинениям» сподвижника Некрасова М. Антоновича (1934), подготовленная в 30-е годы монография о «Весах»³.

Исследования о символистских журналах подготавливали ученого к изучению основного пласта культуры символизма — поэзии. Это было вхождение в атмосферу эпохи, делавшее ученого как бы современником Блока, Брюсова и других поэтов начала века. Да и по существу Д. Е. Максимов был в какой-то степени их младшим современником, так как культурные волны и веяния начала века захватывали многих из его поколения. Ему в высшей степени присуще не просто знание истории изучаемой эпохи, а ее ощущение и чувство, что не могло не сказаться на интерпритации изучаемых поэтов. Но при всем этом он, конечно, выступал как ученый, сформировавшийся под влиянием идей не только прошлого, но и новой, советской эпохи.

В научных интересах Д. Е. Максимова четко определились два центра, логически связанные с изучением судеб русского романтизма. Первый — творчество М. Ю. Лермонтова, второй — творчество Брюсова, Блока и других поэтов начала XX века. Их наследие ученый исследует на широком литературном фоне эпохи, с учетом исторических процессов в русской и европейской литературах. Предварительные разыскания ученого по этим темам нашли отражение в его статьях и публикациях, появлявшихся в различных изданиях с середины 30-х годов. Им внесен значительный вклад также в подготовку научных изданий Лермонтова (1957) и Брюсова (1961) в «Библиотеке поэта», 5 и 6 томов Собрания сочинений Блока (1962) и 6 тома Собрания сочинений Брюсова (1975). Итоги изучения этих тем подведены в монографиях и книгах «Поэзия Валерия Брюсова» (1940), «Брюсов. Поэзия и позиция» (1969), «Поэзия Лермонтова» (1959; 2-е изд. — 1964), «Поэзия и проза Ал. Блока» (1975, 2-е изд. — 1981), «Русские поэты начала века» (1986).

Первая монография была защищена в Ленинградском университете как кандидатская диссертация. Член-корр. АН СССР П. Н. Берков, называя Д. Е. Максимова «одним из самых крупных брюсоведов», писал по этому поводу: «Я присутствовал на защите и как тогда не понимал, так и сейчас не понимаю, почему за эту превосходную работу автору была присуждена только кандидатская степень»⁴. Помимо того, что в книге о Брюсове ученый впервые дал глубокий и всесторонний анализ его поэтического наследства, в ней он наметил редко встречавшийся тогда объективно-исторический подход к такому сложному литературному направлению конца XIX — начала XX века, как символизм.

Эти качества в высшей степени присущи и его новой монографии о Брюсове, которая отнюдь не является повторением сказанного в 1940 году: в ней акцентировано внимание на литературной позиции Брюсова, экстенсивном характере его поэзии, своеобразии «поэтического видения» и «поэтического содержания» и взаимодействии разных стилевых начал; кроме того, в книге есть существенные суждения о символизме, его теоретических основах, художественной практике и истории⁵. В других работах о Брюсове Д. Е. Максимов обстоятельно исследовал его литературно-эстетические взгляды и критическую прозу.

Книга о Лермонтове стала основой докторской диссертации ученого. Она отличается свежестью и проникновенностью взгляда на поэтический мир Лермонтова и тонкостью анализа его стиля. Прочитав вступительную статью Д. Е. Максимова к «Избранным стихотворениям» Лермонтова в Малой серии «Библиотеки поэта», Б. Пастернак писал автору 25 октября 1957 года: «Я Вас хочу поздравить с большим успехом и выска-

зять Вам удивление и благодарность по поводу Вашего Лермонтова, по поводу первых страниц статьи Вашей, где так метко и с такой силой, не в бровь, а в глаз, в самый нерв, Вы определяете существо магнетической лермонтовской притягательности (как у Баратынского —

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел и т. д.),

особенность, особое качество этой оригинальности, силу и жар ее»⁶. Отзыв Пастернака — о статье, но, разумеется, отмеченное им «особое качество оригинальности» Лермонтова с еще большей доказательностью раскрыто Д. Е. Максимовым в его книге, до сих пор остающейся одной из лучших и оригинальных работ о поэте⁷.

При известном разнообразии тематики работ Д. Е. Максимова (его перу принадлежат статьи о Кольцове, Белом, Маяковском, Ахматовой, Заболоцком и других поэтах), научное творчество его остается единым и цельным и в отношении методологии, и в том, что в нем есть стержень, вокруг которого располагаются все его труды.

Делом жизни Дмитрия Евгеньевича стало научное изучение русского символизма. Оно было предпринято им как для того, чтобы прояснить это явление само по себе, так и для того, чтобы глубже понять творчество Блока — центр притяжения ученого с юношеских лет. Их исследованию он отдал шестьдесят лет жизни.

Символизм в нашей науке долгое время был не в чести, занимавшихся им рассматривали иногда чуть ли не как пропагандистов реакционной идеологии. Требовалось большое мужество и принципиальность, чтобы оставаться преданным выношенной теме. Д. Е. Максимов убежден: «В ряду литературных и вообще эстетических направлений близкого к нам времени символизм — один из наиболее духовных. Он ценен, несмотря на то, что в иные времена опускался до моды, а иногда и до нигилистического эстетизма. В нашу эпоху, когда бездуховность грозит завладеть человечеством, затопить весь его кругозор, опыт символизма для нас особенно важен»⁸.

Разрабатывая тему о символизме, ученый, по собственному признанию, на первых порах не избежал некоторых «социологических перекосов», но, во-первых, они не определили основного тона его исследований, а во-вторых, по мере вхождения в тему он все более убеждался в ее значительности. Исследуя творчество Брюсова и Блока, наиболее крупных поэтов-символистов, он никогда не «изымал» их из символистского движения, а раскрывал диалектику их взаимодействия.

С полным основанием Д. Е. Максимова можно назвать

ученым, заложившим фундамент науки о русском символизме, и крупнейшим, наряду с В. Н. Орловым, исследователем Блока. Но если В. Н. Орлов тяготел к традиционному изучению жизни и творческого пути поэта, то Д. Е. Максимов ставил в своих работах неизученные проблемы, входя в саму атмосферу поэзии Блока и его культурного окружения с их напряженными духовными исканиями. Отсюда, по верному замечанию Ю. М. Лотмана, «литературоведческая мысль Д. Е. Максимова глубоко философична»⁹, что особенно ярко проявилось в двух его последних книгах — «Поэзия и проза Ал. Блока» и «Русские поэты начала века», в которые вошли работы, выполненные в 60—80-х годах.

Главные усилия ученого в эти годы концентрируются вокруг творчества Блока. При этом он сознательно избирает путь не монографического изучения поэта, а важнейших аспектов его наследия и связей с современниками и предшественниками (Блок и Лермонтов, Блок и Горький, Блок и Вл. Соловьев и др.)¹⁰. В книге о Блоке первостепенное значение имеют две новаторские работы: «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока» и «Критическая проза Блока». Раскрытие идеи пути в поэтическом сознании Блока позволило автору убедительно показать своеобразие эволюции его творчества. Философско-публицистическая и критическая проза поэта впервые под пером автора книги предстала как вид своеобразного художественного творчества, лирического по своей природе и исключительно богатого по идейному наполнению. При этом проза Блока «вписана» в контекст литературных традиций и культурно-философских и эстетических исканий начала XX века (причем не только в среде модернистов)¹¹.

В книге «Русские поэты начала века», кроме Брюсова и Блока, объектом изучения становятся Андрей Белый и Анна Ахматова. Если в первом разделе, куда вошли работы о поэзии Брюсова, мифопоэтическом начале в лирике Блока и о романе Белого «Петербург», Д. Е. Максимов предстает как мастер литературоведения, то во втором разделе — в воспоминаниях о Белом и Ахматовой — мы его видим талантливым мастером мемуарной прозы. В сущности Д. Е. Максимов создал синтетический жанр мемуаров-исследований, где искусство портретной характеристики соединено с подлинно научным анализом. Хочется подчеркнуть свежесть и неувядаемость исследовательской мысли ученого: в последние годы жизни он не только переключает внимание на новых авторов, но и ищет новые подходы к пониманию и объяснению художественных явлений символистской и постсимволистской культуры. Наиболее ярко это сказалось в статьях о Блоке и Белом¹².

Говоря о литературоведческих трудах Д. Е. Максимова, следует отметить в них такие примечательные особенности.

Во-первых, строгая историчность и фактичность (ученый часто оперирует редкими фактами, забытыми и неопубликованными материалами, широко прибегает к сопоставлениям из истории русской и мировой культуры) сочетается в них с постановкой и решением насущных теоретических проблем: например, об образе поэта в лирическом творчестве¹³, о спиралеобразном развитии литературы¹⁴, о типах поэтов — поэты пути и поэты позиции¹⁵, о мифопоэтическом и катарсическом началах в литературе¹⁶ и т. д.

Во-вторых, важные теоретические и историко-литературные обобщения подкрепляются внимательным, чутким и проницательным разбором творчества писателя и отдельных произведений. Д. Е. Максимов — мастер анализа литературного произведения, его разборы стихотворений Лермонтова «Бородино», «Родина», «Выхожу один я на дорогу», Блока «Двойник» можно назвать образцовыми. В них, как и в других анализах, стремление к научной точности и достоверности подкрепляется живым ощущением художественной идеи, пафоса поэта¹⁷. За текстом исследователь всегда видит нечто большее — отражение гуманистических, нравственных, культурных идей и борений эпохи.

Отсюда вытекает третья характерная черта трудов Д. Е. Максимова — их яркая гуманитарная направленность, определившая отношение к науке, «которая для него всегда одновременно и часть общекультурного движения, и мир человеческих связей, контактов, сближений — мир не только знания, но и одухотворенности и тепла»¹⁸.

Как завет ученого звучат слова в автобиографической записке «О себе»: «Хотелось бы, чтобы наша «наука» (беру это понятие в кавычки), сознавая свое индивидуальное лицо в необозримом потоке общечеловеческих знаний, вместе с тем, ни при каких условиях не отделялась от него, от жизни вообще в особую изолированную область.

Хотелось бы, чтобы она несла в себе гуманитарные ценности духа: истину, совесть, красоту, добро — в понимании объектов, в их видении. Хотелось бы, иными словами, чтобы она была человечески направлена, содержала бы в себе действенное начало, активную волю к благу, хотя бы потенциально»¹⁹.

Д. Е. Максимов стремился реализовать эти заповеди в своем научном творчестве, что делало его труды подлинно современными.

Высокие представления о целях и задачах науки о литературе Дмитрий Евгеньевич отстаивал не только в научных трудах, но и в педагогической деятельности, которая началась с конца 30-х годов и протекала главным образом в Ленин-

градском пединституте им. М. Н. Покровского, Ивановском пединституте (где он работал в 1942—1944 годах после перенесенной в Ленинграде блокадной зимы 1941—1942 годов) и в Ленинградском университете.

Любимым детищем Дмитрия Евгеньевича был Блоковский семинар, который он начал вести с 1940 года. Сначала семинар существовал факультативно (Д. Е. Максимов работал тогда в пединституте им. М. Н. Покровского), участники его (среди них был и автор настоящих строк) имели темы для индивидуальных исследований и одновременно занимались составлением библиографии о Блоке за 1928—1940 годы²⁰. После Великой Отечественной войны Блоковский семинар продолжал действовать, особенно активно в Ленинградском университете, хотя условия для этого были не всегда благоприятными. Из него вышли плодотворно работающие исследователи русской литературы и культуры рубежа XIX—XX веков. Многие ученики Д. Е. Максимова — аспиранты, иностранные стажеры, студенты защитили докторские и кандидатские диссертации, стали авторами книг и оригинальных исследований.

Есть все основания говорить о Д. Е. Максимове как создателе целого научного направления и целой научной школы. Своего рода филиалом этой школы стали конференции о Блоке и русской культуре XX века, проводимые в Тартуском университете, и научные сборники на эту тему. Д. Е. Максимов был членом редколлегии «Блоковских сборников» и оказывал влияние на их формирование.

В предисловии к книге «Поэзия и проза Ал. Блока» Д. Е. Максимов писал: «Автор книги понимает, что творчество поэта, как и жизнь человека, неисчерпаемо...»²¹ Сказанное, думается, можно отнести и к нему самому. Жизнь большого ученого-педагога оборвалась. Но его научное творчество живо и сохранит свою актуальность и значение еще для многих поколений литературоведов, ибо оно рождено высоким служением науке и стремлением к истине, к объективному познанию русской культуры, русской поэзии и их истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Максимов Д. Об Анне Ахматовой, какой помню // Slavicae.—Szeged, 1984. — С. 11.

² Максимов Д. О себе (Автобиографическая заметка) // Факт, домысел, вымысел в литературе. — Иваново, 1987. — С. 171.

³ Исследование о «Весах» не было тогда напечатано. В переработанном виде материал вошел в работы: Азадовский К. М. и Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Лит. наследство. — 1976. — Т. 85; Лавров А. В., Максимов Д. Е. «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX века (1905—1917). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. — М., 1984.

⁴ Берков П. Н. Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1963 года. — Ереван, 1964. — С. 41.

⁵ О книге «Брюсов. Поэзия и позиция» см.: Кедровская И. Брюсов в истории русской поэзии // Вопросы литературы. — 1970. — № 6; Урбан А. Дорогой поэзии, воли, познания // Звезда. — 1970. — № 7; Мирза-Авакян М. Л. Три книги о русских поэтах-символистах // Русская литература. — 1971. — № 4.

⁶ Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 12.

⁷ См. рецензии: Билинкис Я. О поэзии Лермонтова // Литература и жизнь. — 1960. — 19 авг.; Лотман Ю. Книга о поэзии Лермонтова // Вопросы литературы. — 1960. — № 11; Рез З. Новая книга о Лермонтове // Русская литература. — 1960. — № 4; Нейман Б. В. Юбилейная «лермонтовяна». // Литература в школе. — 1965. — № 3.

⁸ Максимов Д. О себе. — С. 175. См. также: Максимов Д. Русские поэты начала века. — Л., 1986. — С. 364—365.

⁹ Лотман Ю. М. Поэзия науки (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) // Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. — Тарту, 1986. — С. 5. В статье Ю. М. Лотмана, к которой мы отсылаем читателя, дана точная характеристика творческой индивидуальности Д. Е. Максимова.

¹⁰ Большинство работ Д. Е. Максимова о Блоке в указанные годы публиковалось в издаваемых Тартуским университетом «Блоковских сборниках» и «Ученых записках». Оригинальная по методике анализа большая статья «Ал. Блок и Вл. Соловьев (По материалам из библиотеки Ал. Блока)» напечатана в сборнике Ивановского университета «Творчество писателя и литературный процесс» (1981).

¹¹ Оценку книги о Блоке см.: Скатов Н. Поэзия и проза Ал. Блока // Звезда. — 1976. — № 9; Минц З. Путь Александра Блока // Вопросы литературы. — 1976. — № 10; Федоров А. В. Новая книга о Блоке // Русская литература. — 1976. — № 3; Азадовский К. Путь к добру и свету // Нева. — 1977. — № 3.

¹² Анализ книги «Русские поэты начала века» см.: Куприяновский П. В. Века в изучении поэзии начала XX века // Русская литература. — 1987. — № 4; Фояков И. Д. Максимов. Русские поэты начала века. — // Новый мир. — 1987. — № 6.

¹³ О лирическом герое // Лит. газ. — 1964. — 15 мая; Образ поэта в лирическом творчестве // На рубеже. — 1964. — № 6.

¹⁴ О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока) // Культурное наследство Древней Руси. — Л., 1975.

¹⁵ Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник 11. — Тарту, 1972.

¹⁶ О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные замечания) // Блоковский сборник III. — Тарту, 1979; — О романе-поэме Андрея Белого «Петербург» (к вопросу о катарсисе) // Slavicae. — Szeged, 1985.

¹⁷ В значительной степени это объясняется тем, что Д. Е. Максимов сам был поэтом, он с юношеских лет и до конца жизни писал (не печатаясь) стихи.

¹⁸ Тезисы I Всесоюзной (III) конференции..., с. 6 — статья «К 70-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова», за подписью «Кафедра русской литературы Тартуского госуниверситета»; автор статьи Ю. М. Лотман.

¹⁹ Максимов Д. Е. О себе... — С. 174.

²⁰ В доработанном виде она была издана: Колпакова Е. Г., Куприяновский П. В., Максимов Д. Е. Материалы к библиографии А. Блока за 1928—1957 годы // Уч. зап. Вильнюсского гос. пед. ин-та. — 1959. — Т. 6.

²¹ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. — 2-е изд. — Л., 1981. — С. 4.

ПЕРВЫЙ БЛОКОВСКИЙ

(диалог-воспоминания)

В. А. Каменская, З. Г. Минц *

То, что вспомню, будет, по всей вероятности, скудно и фрагментарно — ведь прошло сорок лет! И мы далеко не те, и его уже нет с нами...

Когда в начале нашего третьего курса в мрачном коридоре университетского филфака возле кабинета русской литературы появился список предлагаемых студентам семинаров, многие призадумались: что выбрать? Если хочешь легкой жизни, иди в лермонтовский семинар Виктора Андронниковича Мануйлова, он такой добрый... Всегда интересны семинары Григория Абрамовича Бялого и Аркадия Семеновича Долинина, но это проза — Чехов, Достоевский... Я хотела заниматься поэзией начала XX века и записалась в семинар Дмитрия Евгеньевича Максимова, хотя среди студентов и ходили слухи, что семинар этот «жутко научный».

Какими мне помнятся первые занятия семинара? Несмотря на страх, который я испытывала, или именно благодаря ему, эти занятия хорошо запомнились. Проходили они главным образом в плохо освещенном кабинете русской литературы (а значит — по вечерам), все мы сидели за длинным дубовым столом, и было нас поначалу человек двенадцать-пятнадцать. Из тех, кто был на курс старше — семинар начал работу с 1945—46 года, — помню В. Голицыну, Г. Евстифееву и Ю. Бережнову (позднее кончавшую у Б. М. Эйхенбаума). Наш же основной состав к концу 3-го курса: Е. Колпакова, Р. Шмаенок, А. Левинсон, С. Свердлова, Л. Ратнер, Е. Жило, З. Минц, В. Каменская (нас явно было больше, но других имен я сейчас уже не помню).

Дмитрий Евгеньевич, не произнося длинных вступительных речей, почти сразу же занялся делом: раздал первые темы для

* Начинает В. А. Каменская, с отступом печатаются воспоминания З. Г. Минц.

самостоятельных работ и рефератов (более объемных докладов среди них поначалу не было). Студентам предлагались обзоры блоковских библиографий или небольшие рефераты, сразу же заставлявшие включиться в методологию точной научной работы. Среди них запомнилось сообщение З. Минц по библиографии Ашукина (просматривая периодические издания эпохи, она нашла несколько отсутствовавших в библиографии названий) и интересный реферат А. Левинсона по работам Жирмунского. С самого начала в семинаре установилась атмосфера серьезности, мы делали общее для всех нас — и науки в целом — дело, не учились, а работали, как-то не принято было не знать каких-нибудь околоблоковских или околосимволистских имен, произведений, стыдно показать себя профаном. Хотя я отнюдь не рвалась в первые и не спешила взять тему по библиографии или реферат, но хорошо помню вечера в научном зале публичной библиотеки, где я читала, читала...

Дмитрий Евгеньевич говорил с нами без снисходительности, как с равными, умел найти, за что похвалить, вернее — с чем согласиться, но в конце каждого занятия непременно и аргументированно говорил и о том, с чем не согласен. Мы были благодарной и, полагаю, в то время почти единственной аудиторией, с которой Дмитрий Евгеньевич имел возможность общаться. Общий курс лекций, читаемый им для всех филологов-русистов, отличался лаконизмом и, я бы даже сказала, некоторой сухостью.

Вначале нас было довольно много. Оказались и случайные люди, которые вообще не запомнились. Из таких, пожалуй, застрял в памяти лишь один доклад (имя и фамилию докладчика я забыла), где лихо «анализировалась» поэзия Константина Симонова (непонятно, почему в нашем семинаре) и встречались перлы вроде: «Симонов воспевал ручки, ножки и прочие аксессуары женского тела». Но, встреченный дружным возмущением (разумеется, вызванным не ханжескими соображениями, а полным отсутствием в работе какой бы то ни было мысли), докладчик как «впорхнул» в наш семинар, так из него и «выпорхнул». Основной же состав семинаристов оставался неизменным с самого начала и до конца, то есть до нашего выпуска.

Тогда, в 1946—47 годах, Дмитрию Евгеньевичу было немногим более сорока. Но нам, беспощадно юным, он казался стариком. Быть может, из-за того, что достаточно пережил и рано поседел, а скорее всего от того, что он был неизмеримо умнее нас и так много знал. Эта возрастная дистанция, пожалуй, еще больше увеличивала наше восторженное преклонение перед ним. Разговаривая с «патроном», особенно один на один, мы (или только я?) в тот первый год семинара неизменно робели, каза-

лись самим себе еще глупее, чем были в действительности. Помню первые такие разговоры перед моим докладом весной, на III курсе. Я взяла тему «Блок и Брюсов», тему огромную, но поначалу показавшуюся мне до прозрачности ясной: Блок — это истинная поэзия, Брюсов — сухое, «от ума» деланье стихов... Дмитрий Евгеньевич имел обыкновение оставлять с кем-либо из будущих докладчиков после семинарских занятий, побеседовать с ним, выяснить его планы, просмотреть составленную им библиографию, порекомендовать какой-нибудь неучтенный источник... Недавно на дне одного из ящиков письменного стола я обнаружила этот доклад с пометками Дмитрия Евгеньевича на полях.

Передо мной блокнот с пожелтевшими пронумерованными страницами, их пятьдесят, исписанных мелким почерком. Сейчас мне кажется: и где это я успела всего начитать? И одновременно: как наивно и прямолинейно! Недаром за слишком категорические суждения и не в меру бодрый дух (соответствующий общефакультетскому и более широкому настрою) Дмитрий Евгеньевич называл тогда нас, комсомольских активистов из своего семинара, «младотурками». Про этот доклад не стоило бы и вспоминать, если бы не несколько замечаний на полях, написанных рукой Дмитрия Евгеньевича. Все они — на последних пятнадцати страничках, там, где я смело пускаюсь в непосредственное сопоставление текстов Блока и Брюсова. Особенно не нравится Дмитрию Евгеньевичу настойчиво повторяемое мною слово «влияние», возле которого он дважды ставит большой вопросительный знак, уча меня осторожно-сти и осмотрительности в выборе выражений, ответственности за них. Вопросительного и восклицательного знаков удостоено и фальшивое слово «красота» (поэтического произведения). И уже совсем расстроили Дмитрия Евгеньевича мои наивно-школярские рассуждения о соответствии «языковых средств поэзии Блока внутренней структуре его стихотворений». «Совершенно неверно: это соответствие должно быть в каждом литературном произведении», — пишет он. Так ненавязчиво, в форме полемики, ни разу не вмешавшись и ничего не исправив в самом тексте доклада, работал Дмитрий Евгеньевич со своими семинаристами.

Наш семинар с таким подозрительным в то время названием «блоковский» * явно не пользовался расположением факультетского начальства, и потому у нас никогда не было для занятий определенной аудитории; почти весь пятый курс мы промыкались в поисках помещения. Очевидно, именно по этой

* Имя Блока еще долго было настолько «непопулярно», что и через 7—8 лет после окончания университета, когда я, работая в школе, хотела рассказать десятиклассникам о Блоке, то писала в журнале нечто совсем иное, например, «Демьян Бедный», если рассказывала о поэзии начала XX века, писала «Горький в борьбе с декадентской литературой».

причине примерно с середины IV курса семинар полностью переселился к Дмитрию Евгеньевичу домой, на Тургеневскую площадь. Дмитрий Евгеньевич и Лина Яковлевна занимали тогда две комнаты в квартире, где жили еще родственники Лины Яковлевны, на последнем этаже старого пятиэтажного дома (разумеется, без лифта). В кабинете Дмитрия Евгеньевича все стены были заставлены книжными шкафами, а в середине стоял большой обеденный стол. Вокруг этого стола и размещались обычно семинаристы. Здесь, на Тургеневской, сразу отпали все случайные «посетители» семинара, осталось только основное ядро. Из докладов этой поры запомнился ставший позднее темой дипломной работы доклад С. Свердловой «Блок и 1905 год» да, пожалуй, доклад Е. Колпаковой, собравший такую большую аудиторию, что не хватило стульев и табуретов, принесенных со всей квартиры. После каждого доклада самым интересным, чего все мы ожидали, было пространное заключительное выступление Дмитрия Евгеньевича, щедро делившегося с нами своими мыслями. Интимность обстановки «домашнего» семинара довершали и послесеминарские чаепития. Время еще было более чем скудное, но к нашему приходу на тумбочке возле двери всегда стоял чайник и, помню, тут же, в кабинете, я несколько раз жарила на электрической плитке крошечные оладьи (каждому доставалось по две-три штуки). На чаепитиях я бывала постоянной хозяйкой (очевидно, за отсутствием прочих талантов), Лина Яковлевна в то время к нам в кабинет не заходила. Только раз, когда нас было совсем мало, Дмитрий Евгеньевич был вызван в переднюю, а через несколько минут в приоткрытой двери появилась рука Лины Яковлевны с кастрюлькой манной каши. Мы засиживались на Тургеневской допоздна (явное преимущество перед официальной факультетской обстановкой), а когда расходились, очередной докладчик или дипломант еще оставался у Дмитрия Евгеньевича для индивидуальной консультации (вот уж когда было стыдно за каждое свое недомыслие или незнание!). Потом, уже около двенадцати ночи, спохватившись, Дмитрий Евгеньевич шел провожать этого «последнего» домой, по дороге заканчивая деловую, а чаще просто душевную беседу.

Из таких прогулок-бесед я запомнила две. Одну — зимой 1948 года, когда я по совету врача ездила со своим кашляющим после коклюша сынишкой в зеленогорский университетский дом отдыха. Туда же на зимние студенческие каникулы приехал и Дмитрий Евгеньевич (его поселили с ректором Тартуского университета Клементом, и между ними установились добрые отношения). Помню одну долгую прогулку, когда следом за мной тащились санки с двухлетним сыном (малень-

ких детей Дмитрий Евгеньевич не то чтобы не любил, а как-то не замечал), мы говорили о Достоевском, точнее — говорил Дмитрий Евгеньевич, а я слушала. Это был монолог и вообще о Достоевском, и о своеобразии преломления и восприятия его в творчестве Блока, А. Белого, Мережковского... В другой раз — я тогда уже была на пятом курсе — речь шла о Горьком и его «окуровском цикле», который Дмитрий Евгеньевич считал лучшим в творчестве писателя. Это было поздним вечером, почти ночью, после семинара и беседы о моем будущем дипломе («Блок и Пушкин»). Дмитрий Евгеньевич провожал меня с Тургеневской площади на Васильевский остров. Когда мы шли по мосту лейтенанта Шмидта, на спуске с моста ему вспомнились блоковские строчки:

Там — лишь черная вода,
Там — забвенье навсегда.

На Васильевском острове разговор зашел о строении блоковского стиха, о «монадах», «диадах», «триадах»...

Дмитрий Евгеньевич не считал себя связанным с формальной школой, напротив, часто критиковал ее, требуя прежде всего «духовного проникновения» в мир автора. Но он говорил нам (в те годы это, конечно, было «ересью», чего мы не понимали), что формалисты оказали на него большое влияние своим интересом к поэтике. С особым вниманием и часто восторгом относился Дмитрий Евгеньевич к работам исследователей послевоенных лет, которые были генетически связаны с формализмом, но занимались историческими исследованиями. Помню, в каком восторге он был от книги Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики». Он объявил нам на семинаре, что появилась замечательная книга, которая переворачивает все представления о методах поэтического анализа текста, позволяет объединить проблемное исследование с описанием принципов построения образа, показать индивидуальность автора в нерасторжимом единстве воззрений и поэтики. Впоследствии Дмитрий Евгеньевич кое в чем порой не соглашался с методикой и выводами Гуковского, но книги его высоко ценил всегда. Точно так же высоко ценил он позже монографии Л. Я. Гинзбург, не раз повторял, что это самый значительный ленинградский филолог-русист. В нашем семинаре Дмитрий Евгеньевич требовал хорошего знания работ по Блоку, в том числе и написанных представителями формальной школы (Шкловским, Тыняновым) или близкими к ним (Жирмунский). Дмитрий Евгеньевич проявлял постоян-

ный интерес к поэтике. Больше всего его интересовало изучение того, что сейчас назвали бы семантикой образа, но именно такой семантикой, которая дается через его строение. В годы работы нашего семинара он выдвинул предположение (в его печатных работах почти не отразившееся, но часто излагавшееся на семинарах), что лирические стихотворения композиционно принадлежат к одному из трех типов: монады, диады, триады. Он предложил участникам семинара расписывать по этой системе стихотворения Блока. Мы составляли карточки и обсуждали результаты своих занятий на семинарах и в разговорах с Дмитрием Евгеньевичем. Помню, что сразу же возник разговор о «диадах двух типов» — поэтические темы (так, видимо, следовало бы назвать выделяемые нами единицы) могли быть параллельны друг другу или противопоставляться. Дмитрий Евгеньевич выдвинул интересное предположение, что в первом случае параллельно развивающиеся образы можно рассматривать как синонимические вариации одной темы, такие лирические композиции мы относили к монадам особого типа (указывались все «суммируемые» темы). Такие же сложности открылись при расписывании стихотворений-триад. Дмитрий Евгеньевич считал подлинно триадическим лишь такое построение, при котором две темы противостояли друг другу, а третья появлялась как поэтический вывод, синтезирующий или описывающий эти противоречия, то есть каждая из тем сохраняла свою смысловую и функциональную самостоятельность. Во всех остальных случаях Дмитрий Евгеньевич советовал нам сводить триадические, как нам казалось, тексты к диадам и монадам особой структуры. Равным образом и в тех случаях (это особенно касалось «2-го тома» лирики Блока), когда мы с удивлением обнаружили в стихотворении более трех тем, он всегда советовал нам подумать, не являются ли какие-нибудь из тем вариациями единой темы. Таким образом, можно сказать, что Дмитрий Евгеньевич тяготел к пониманию лирического текста как строящегося на бинарных или тернарных оппозициях. В 1940-х — начале 1950-х годов никто из советских литературоведов столь внутренне завершенной концепции строения лирического текста не выдвигал.

Дмитрий Евгеньевич, очевидно, предполагал, что таким образом будут расписаны все лирические тексты Блока. Этого не получилось. Разборы не всегда были единообразными и, видимо, различными по качеству. Вскоре мы погрузились в написание своих курсовых ра-

бот или дипломов, а над Дмитрием Евгеньевичем уже нависла угроза прекращения работы блоковского семинара. Из выводов нашего расписывания текстов помню только один: при таких описаниях отчетливо вскрывалось постоянное усложнение глубинных структур блоковской лирики. Но самым важным, наверное, было другое: все мы почувствовали интерес к поэтике, к проникновению в поэтическую идею через ее художественное строение.

В работу по определению поэтических особенностей стихотворений Блока с большой охотой включилась и я. Дмитрий Евгеньевич раздал нам, нескольким участникам общей работы, карточки, распределил между нами блоковские сборники. Мне достались «Стихи о Прекрасной даме». По возможности каллиграфическим почерком или печатными буквами мы писали на карточке название стихотворения, в углу помельче — его метрические данные, количество строк и строф, а затем ниже заголовка в центре карточки: «монада», «диада», «триада»... Нельзя сказать, что я с полной ясностью представляла себе общую задачу работы, но возможность что-то сделать для Дмитрия Евгеньевича, принять хоть самое черновое участие в его научных трудах всегда доставляла нам радость (помню, уже после окончания университета я с такой же готовностью не то подробно с цитатами конспектировала, не то просто переписывала для него в зале специального хранения Публичной библиотеки воспоминания о Блоке Ел. Кузминой-Караваевой).

Но и Дмитрий Евгеньевич проявлял заботу о будущем своих семинаристов. Помню, как на V курсе он посоветовал З. Г. Минц перейти в семинар Е. И. Наумова по советской литературе, чтобы писать диплом по творчеству Багрицкого. Дмитрий Евгеньевич наивно предполагал, что дело только в его непопулярном у начальства семинаре. Но мы кончили университет в сорок девятом, и никакие семинары по советской литературе тут помочь не могли. Так же наивно несколькими годами позднее, в середине пятидесятых, сказав: «Уже можно», Дмитрий Евгеньевич заставил меня сдавать экзамены в аспирантуру пединститута имени Покровского. Я хорошо сдала экзамен по специальности, но уже на следующем экзамене (по истории партии) поняла: «Еще нельзя».

На нашем веку в университете громились и «марристы», и «космополиты» (я присутствовала на генеральном разгроме космополитов весной 1949 года в актовом зале университета, понимая, что творится нечто ужасное и что в числе «разоблачаемых» — наши лучшие профессора, те, кого мы сами слушали, любили, уважали и даже почитали, и все же еще не до конца осознавая всю глубину разыгрывающейся на наших глазах

трагедии). Знали мы и тех, кто руководил «разгромом» и кого даже рядом нельзя было поставить с унижаемыми ими Г. А. Гуковским, В. М. Жирмунским, Г. А. Бялым... Непосредственно Дмитрия Евгеньевича эти события не коснулись, и с нами он о них (очевидно, принципиально) не говорил, однако именно в то время, сразу же после нашего выпуска, он покинул университет и ряд лет работал в пединституте им. Покровского, где в ту пору оказались почти все наиболее яркие ленинградские профессора (Н. Я. Берковский, А. С. Долинин, по совместительству — Г. А. Бялый). О глубокой порядочности Дмитрия Евгеньевича говорил в университете на заседании кафедры русской литературы, посвященном его семидесятилетию, и Федор Александрович Абрамов: «Мы все, — сказал он, — в трудное время и кривили душой, и говорили полуправду, а то и заведомую ложь, один Дмитрий Евгеньевич может не краснеть за эти годы: он всегда оставался примером честности и принципиальности» (цитирую по памяти).

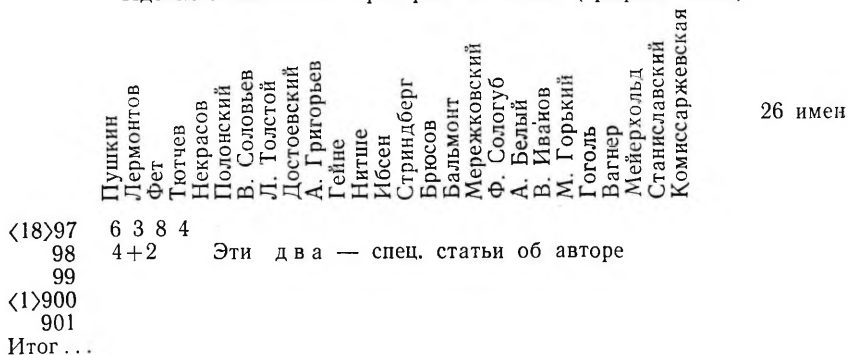
С большинством своих семинаристов Дмитрий Евгеньевич не терял связи и в последующие годы. Уже весьма солидные участники «первого блоковского» в 60-е годы очень часто посещали возобновившийся в университете блоковский семинар. Одни делали там для студентов доклады, другие просто приходили послушать (в числе последних не раз бывала и я). Особенно нравились мне семинарские занятия с разбором какого-нибудь одного стихотворения. Это была новая форма работы, которой в «наше время» еще в семинаре не было. Помню, однажды разбиралось стихотворение И. Анненского (если не ошибаюсь, это было достаточно сложное, не поддающееся поверхностному анализу стихотворение «Зимний поезд» из «Кипарисового ларца»). Как интересно и продуманно говорили студенты (не только докладчик и оппоненты, но и почти все, кто присутствовал на занятиях), видно было, что всем интересно, все готовились к семинару. И поистине достойным самого стихотворения было заключительное слово Дмитрия Евгеньевича^{10*}. Правда, когда я потом сказала ему, что завидую этим новым семинаристам, Дмитрий Евгеньевич возразил мне, что наш «первый блоковский» все равно остается для него самым любимым и близким.

Одна из устойчивых педагогических идей Д. Е. Максимова — привлечение студентов к коллективным работам, имеющим не условно-методическое, а реальное научное значение.

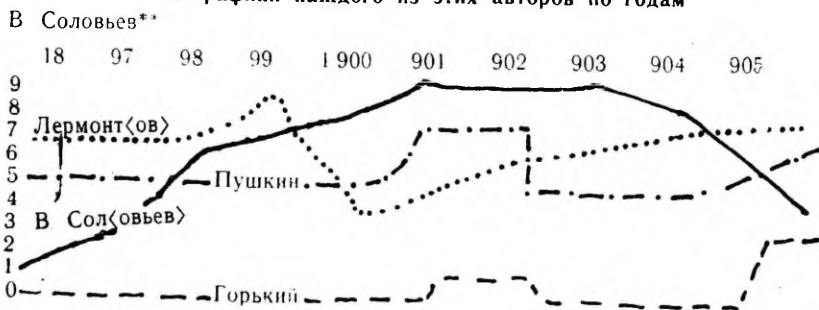
* Пример такого блистательного разбора одного стихотворения — вышедшая впоследствии статья Дмитрия Евгеньевича о «Двойнике» Блока (см. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975. — С. 144—174).

Года за три до своей смерти Дмитрий Евгеньевич подарил мне листок с одним из проектов такой коллективной блоковедческой работы. Листок этот был составлен уже давно (видимо, в 1960-х гг., во время его занятий с семинаром по поэзии начала XX века в ЛГУ). Дмитрий Евгеньевич грустно говорил, что намеченный им план он даже не начинал реализовывать: не было достаточного числа по-настоящему заинтересованных студентов. Подразумевалось, что такие студенты есть в Тартуском университете, но потом мы договорились, что теперь имеет смысл подождать выхода полного собрания сочинений Блока («Да, уже без меня, уже без меня», — говорил об этих планах Дмитрий Евгеньевич, а я никак не могла поверить, что он так скоро уйдет, и с бестактным оптимизмом отвечала, что, конечно же, работать будем вместе...).

Идейно-эстетические пристрастия Блока (графики имен) *



И графики каждого из этих авторов по годам



* Основной текст написан синими чернилами, вставки — простым карандашом (переданы жирным шрифтом).

** В оригинале подчеркнуто — знак того, что график по В. Соловьеву вычерчен прямой линией.

Графики:

- 1) Поэты русс(кие) 2) Прозаики русс(кие) 3) Философы и крит(ики) русские 4) Прозаики и поэты иностранные

Это традиция самого Блока:
синхронистические таблицы

Внести в науку точные методы
Все это имеет не абсолютное, а лишь
сигнальное значение.

Это — показатель степени внимания,
а не оценок, т. к. упоминания м. б. и
с + и с — знаком.

Предлагаемый план отражает всегдашний и основной для ученого интерес к духовному миру Ал. Блока, просматриваемому сквозь систему его культурных «пристрастий» и ценностей. Не менее характерна и четко сформулированная методологическая цель: «Внести в науку точные методы».

Д. Е. Максимов с огромным интересом следил за семиотическими исследованиями. Хотя тартуские «Труды по знаковым системам» мы высылали достаточно аккуратно, он (особенно в последние годы жизни) всегда волновался, не забудем ли мы вовремя выслать ему книгу! Однако его отношение к семиотическим штудиям в литературоведении не было идиллическим и, кроме того, заметно менялось в течение последних 20 лет.

Вначале Дмитрий Евгеньевич был настроен по отношению к структурным идеям и методам довольно скептически и даже порой говорил о них с раздражением (очень для него редким: Дмитрий Евгеньевич всегда был открыт для нового в жизни и науке). Выдвигались два основных возражения:

1) Терминология слишком сложна и непонятна даже для специалистов, а такая «кастовость» языка дегуманизирует науку;

2) Интерес к «структуре» (это говорилось, скорее, с вопросительной интонацией) может отодвинуть главный, по его мнению, пафос литературоведения — изучение духовной атмосферы, в которой рождается искусство и в которой и для которой оно живет.

Постепенно, однако, его настроения менялись. Хотя он и продолжал жаловаться на трудность языка многих работ, но соглашался, что такую трудность мы «прощаем» лингвистике и что, видимо, при решении каких-то задач она неизбежна. О «дегуманизации» науки в семиотических исследованиях он тоже в 1980-х годах (особенно когда появились работы по типологии культуры) уже не говорил, а к XVIII выпуску «Трудов по знаковым

системам», посвященному семиотике Петербурга, Дмитрий Евгеньевич отнесся с огромным интересом, долго говорил со мной о понравившихся ему статьях и о том, что хорошо бы посвятить какой-то из будущих выпусков «мифу» о Москве.

Добавлю, что Дмитрий Евгеньевич *всегда* с очень большой любовью и уважением говорил о научном творчестве большинства участников «Трудов по знаковым системам» *в целом* (вначале — противопоставляя их историко-литературные работы семиотическим), а также об их гражданской и человеческой позиции. Запись о важности «точных методов» свидетельствует и о приятии ученым каких-то конкретных сторон новой и «трудной» для Дмитрия Евгеньевича методологии.

Конечно, предлагаемый Дмитрием Евгеньевичем план работы не исходит из структурных методов исследования: речь идет лишь о «прямых» подсчетах и их сопоставлении. Однако существенно, во-первых, что Дмитрий Евгеньевич понимает знаковое («сигнальное»), а не «абсолютное» значение полученных в итоге подсчетов количественных показателей, а во-вторых, что значения их выявляются при *сопоставлении* этих данных.

Думаю, что работа по предложенной Д. Е. Максимо-вым программе должна быть проведена и что она даст интересные (т. е. в чем-то неожиданные, непредсказуемые или же существенно дополняющие уже известное нам) результаты.

Дмитрий Евгеньевич тепло относился и ко многим своим семинаристам более поздних выпусков, с большой увлеченностью руководил спецсеминаром в университете до последних дней своей работы, но всегда с ностальгией (связанной, очевидно, и с воспоминаниями о собственной молодости) говорил о нашем «первом блоковском», многие участники которого стали впоследствии кандидатами и докторами наук (Г. Евстифеева, В. Голицына, Е. Колпакова, А. Левинсон, З. Минц).

Всегда оставаясь на редкость молодым, Дмитрий Евгеньевич никогда не терял самых непосредственных контактов с молодежью — отсюда позднее его дружба с молодыми талантливыми поэтами О. Седаковой, Е. Шварц, С. Стратановским, молодыми учеными, работниками Блоковского музея. Когда перестали быть молодыми мы, Дмитрий Евгеньевич стал дружить с нашими подростками детьми (в частности — с моим младшим сыном), но и к нам, уже шестидесятилетним, он во многом продолжал относиться как к «девочкам» из своего семинара.

СТИХИ ИВАНА ИГНАТОВА. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЧИТАТЕЛЮ

В. Н. Топоров

Лишь близкие люди знали, что Дмитрий Евгеньевич Максимов, исследователь русской литературы начала века, писал стихи. Сами эти стихи были известны еще меньше. В последние годы жизни Д. Е. Максимова этот круг несколько пополнился, поскольку стихи разных лет были собраны и систематизированы, и автор знакомил с ними друзей, некоторых коллег, учеников, но и в этом случае пределы узкого круга не были преступлены.

Авторская воля, выраженная в предисловных замечаниях, дает нравственное право и делает весьма желательным открыто и достаточно широко сказать несколько слов об этих стихах, представить — хотя бы в самом общем виде и скорее мозаично, нежели последовательно, — их читателю в надежде на скорую публикацию этого сборника. «Два дела» поэта, о которых говорил перед смертью в своей речи-завещании Блок в том самом 1921 г., когда, несколько месяцев спустя, шестнадцатилетний юноша, будущий исследователь Блока, провожал его в последний путь на Смоленское кладбище (через 23 года, однако, он будет провожать прах Блока уже со Смоленского кладбища, см. Мемогія), а две с небольшим недели спустя присутствовал на заседании Вольфилы, посвященном памяти поэта, сделаны им полностью. «Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир». Это предстоит сделать уже не самому поэту, и, значит, особенно важно помнить о тех сложностях, которые сопряжены с этим «третьим делом». Во всяком случае кое-что нуждается в объяснении, предуготовляющем читателя к знакомству с новыми стихами.

Впрочем, этим был озабочен и сам *Составитель*. «В этот переплет, — пишет он во вступительной заметке к сборнику, — входит основная часть уцелевших стихотворений моего товарища и бывшего сослуживца Ивана Игнатова. Первые из

них относятся к середине 20-х годов, последние — к 80-м. Многие отделены от соседних месяцами и даже годами. Я пытался систематизировать стихотворения Игнатова, которые он хранил у себя в беспорядке, не датировал и почти никому не давал. Собранные в эту тетрадь стихотворения я разделил на несколько групп-периодов, а внутри каждой группы, поскольку это было возможно, расположил, соблюдая относительную хронологию. Последний сборный отдел («Приложение») нуждается в особом пояснении. Читая мне стихотворения, которые я отнес впоследствии к этому отделу, Игнатов говорит: «Это не в счет». В самом деле, эти стихи выпадают из строя лирических опытов автора. Вероятно, сам Игнатов не стал бы их печатать. Есть и такие ранние (например «Повесть»), с которыми он в зрелые годы уже не мог ужиться, даже как с прошлым. И все-таки хочется, чтобы и они не были потеряны, не затерялись бы в волнах, как бутылка, брошенная с корабля» (сборник стихов состоит из четырех разделов: I. Стихи военного времени и позднейшие. II. Семидесятые и восьмидесятые годы. III. Ранние стихи. Вторая половина 20-х гг. и начало 30-х. IV. Приложение. Разные. Боковые. Шуточные).

Отношения *Составителя* и *Автора*, освященные традицией и — ближайшим образом — хорошо знакомой историей Издателя и Ивана Петровича Белкина, тем не менее отличны от нее. *Составитель* готов кое в чем нарушить предполагаемую им волю *Автора*. Да и немудрено. О себе он знает, что он порассудительнее и пообъективнее *Автора*. Кроме того, он знает некоторые его слабости и, между прочим, какую-то неокончательность его прижизненных решений, известную неопределенность намерений в ситуации последнего выбора — последнего слова о своих стихах. Вот и посудите сами. В «Опыте предисловия» *Автор*, просидевший всю жизнь в каких-то там углах, много переживший и передумавший, а теперь собравшийся сказать вдруг что-то самое главное о своих поэтических занятиях, слишком горячится и торопится, пожалуй, излишне полемичен и монологичен, он — «сам по себе», и об этом именно ему и нужно сказать, не без эффектности, прежде всего неведомому ему читателю, которому (*Автор* боится этого) его стихи могут и не понадобиться:

«Как известно, гоголевский губернатор любил вышивать по тюлю. Я не губернатор, не ассенизатор, не литератор. Я не имею власти и желания распекать квартальных, свистеть прохожим и произносить речи о социалистическом реализме. Но у меня есть право вышивать на досуге по тюлю. Можете считать, если хотите, что это и есть мои стихи. Я имею на них право. Я вышиваю их у себя в комнате под скрип радиол, чирикание голубей, у окна, свисающего на двор с пятого этажа.

Мои стихи не пригодятся ни губернаторам, ни квартальным, ни Добчинскому, ни Ивану Кирилловичу, который очень потолстел и играет на скрипке, ни академикам, ни плотникам, ни кесарям, ни галилеянам, ни моей жене, ни жене моего брата, никому, никому... Поэтому посвящаю их марсианам, австралийским кенгуру и моему коту, который уже целый час сидит у лампы, скрестив руки, и неподвижно глядит на меня снисходительно-брезгливыми глазами.

Это было «Написано давно». С тех пор *Автор* стал умудреннее и доверчивее к читателю. Поэтому и пришлось ему возвращаться к той же теме, но уже по-иному в Р. S. («Написано недавно»):

«Дополняя приведенное выше предисловие, позволяю себе впасть в противоречие с ним. Признаюсь честно: в этом предисловии шевелится полуправда. Мне все-таки хочется, чтобы эти стихи читали не только коты и звездные обитатели, но и соседи по жизни. Думая на эту тему, решаюсь напомнить об одном трюизме. Конечно, лирические стихи, если они сродни настоящей лирике, пишут из души и о душе тех, кто их пишет. Но, честное слово, сюжеты и ситуации в стихах нельзя вывести из биографии их авторов. Пожалуйста, не судите по этим строчкам о неизвестной вам жизни писавшего их. Пожалуйста».

В этих предисловных частях три идеи, или образа, особенно существенны, поскольку при всем их очевидном различии они отсылают к единому центру, в котором они укоренены.

Почему речь заходит о бутылке, брошенной с корабля в море, и почему так страшно, что стихи, с которыми *Автор* «не мог бы ужиться, даже как с прошлым», затеряются в волнах? — Потому, что даже в этих во всех других отношениях «плохих» стихах есть одно неоспоримое преимущество — они свидетели жизни души и поэта и, значит, где-то и когда-то могут найти своего читателя — именно как собеседника души (... как знать? душа моя / Окажется с душой его в сношеньи...). Полтора века назад этот образ бутылки-хранительницы «сокровенного» возник в письме Баратынского к Киреевскому и через 80 лет после этого был повторен (кстати, в связи со стихами Баратынского, но, видимо, независимо от него) Мандельштамом.

Почему поэтическое «вышивание по тюлю», занятие, как известно, необязательное, непрестижное и сугубо личное, должно служить оправданием *Автору*? — Потому именно, что оно «необязательно», непрестижно и сугубо лично, потому что оно неофициально, не по заказу и не ради славы или какого-либо иного «внешнего» вознаграждения и, главное, потому что оно для души, ради души, о душе.

Почему до того «гордый» и самодостаточный Автор воззалкал собеседника и смиренно («Пожалуйста» как последнее слово) просит читателя не судить по его стихам о неизвестной им жизни, хотя сам хорошо знает, что подлинный читатель не может не интересоваться этой жизнью и — более того — грош была бы ему цена, если бы он ею не интересовался? — Потому, что в понимании *Автора* биографии у поэта нет — она принадлежность Иванова, Петрова, Сидорова. У поэта же есть жизнь души, и собеседник души будет безнадежно упущен, если читатель не распознает по стихам перипетии этой души, смешав их с «биографическими» деталями.

Центром всех этих идей-образов оказывается душа, и стихи Игнатова не поэзия чувства и «сердечного воображения», а поэзия души — ее нечеловеческих страданий, мужества и долга, правды и трезвости. И с этим связана еще одна особенность этих стихов, в связи с которой Игнатову пришлось объясниться в «Письме Анне Андреевне Ахматовой на тот свет» («... страшно думать, что Вас нет на свете. Но знаю твердо: Вы непререкаемо присутствуете в нашей еще продолжающейся жизни...»), помеченном — «Из Вашего города 1966». Формально этот текст не входит в собрание стихов, но по существу он от них неотделим как авторский автокомментарий, объяснение и себя и своих стихов, и поэтому его присоединение к сборнику при его публикации, по меньшей мере, весьма желательно. Главное в этом «Письме» — вокруг одной фразы, сказанной Ахматовой:

«Помните, в Вашей небольшой, какой-то безбытной комнате на Петроградской Стороне я читал Вам в первый и в последний раз свои стихи (Вы сидели, как обычно, за Вашим маленьким, еле существующим письменным столиком). Помните ли, как горячо Вы похвалили их, вложив свою оценку в привычную для Вас форму афоризма? «Властно и самобытно», — сказали Вы тогда о моих стихах. И после паузы, где-то посредине, между этим приговором и заключительным энергичным поздравлением, прозвучала прямая и откровенная фраза, уточнявшая эту оценку и, видимо, не изменившая ее сути: «А знаете, — неприятные стихи!» Помните эту фразу? [...]

«Почти со всем этим я молчаливо согласился, но все же уходил с сознанием, что сказал лишь часть того, что нужно было и что было мне ясно. Впрочем, многое из этого, очень многое Вы сами знали.

Да, Вы знали и знаете, Анна Андреевна, что писание стихов никогда не превращалось для меня в главное дело жизни, способное ее оправдать. История этого писания (громкое выражение!) есть нечто, почти равносильное истории его торможения, в котором экзекутором был я, а подсказчиком и распо-

рядителем — так называемая жизнь. И тем не менее это писание, поскольку оно осуществлялось, не было для меня случайным занятием, забавой или упражнением. Оно с малыми или большими остановками и одним очень большим перерывом проходило через всю мою жизнь, и я не мог от него отказаться, хотя и не имел возможности печататься (не делал даже попыток).

«Поэтому Ваш отзыв был мне важен. Он совпадал как-то с теми давними напутствиями-благословениями, которые я получил в свое время от людей значимых в деле поэзии, например, от Вагинова и Заболоцкого. Ваша оценка подтверждала и мою личную — иногда колеблющуюся — нескромную уверенность в органичности моих лирических попыток [...]

«Что же касается самой сути Вашей характеристики моих разрозненных писаний, то мне, — как и многим другим, достигнутым критикой, — ответить нечего: не знаю, не умею посмотреть на себя извне. Импульс, полученный когда-то от Вагинова, признаю существенным для себя и память Вагинова что, хотя отпечатки его влияния, думается, давно стерлись (сам Вагинов почему-то отрицал зависимость моих тогдашних стихов от его лирики).

«Наиболее острая часть Вашей оценки не та, о которой я сказал (или не сказал), а другая: «неприятные стихи». На этой фразе я и хочу сосредоточить наш разговор. Фраза эта, помнится, была произнесена после того, как я прочел Вам два из последних написанных тогда стихотворений «Возвращение блудного сына» и «Он уходил со всех сторон». Ваше определение относилось прежде всего именно к ним, но, кажется, Вы могли бы применить эти слова и ко многому, возникшему в более позднее время. Этот отзыв не застал меня врасплох. В каком-то смысле я принимаю его и, конечно, совсем, совсем не смущен им и не обижен [...]

«Когда бы в моей воле и возможностях был выбор, я предпочел бы для себя и для других поэзию, которая подчиняется духу гармонии и жизнеутверждения. Искусство хочет жизни. Оно призвано, задумано возвышать и облегчать и осуществляет этот замысел даже в том случае, если ведет нас по тяжелым, каменистым дорогам. Утверждение гармонии, акт духовного преодоления («катарсис») есть проявление той же борьбы с мраком и мороком жизни, как и наступление на них с поэтическим железом в руках.

«Слава Богу, поэзия Ахматовой оставалась гармонической даже и в то время, когда она раскрывала нам страшные вещи («С трещоткой прокаженного» и пр.). А мне, Анна Андреевна, эта золотая мера гармонии и жесткой правды недоступна. Недоступен мне и дивный пастернаковский пафос любования жиз-

ненной стихией, в котором — перед лицом исторической совести — видится какое-то невинное, почти святое закрывание глаз. И неприемлема для меня (да и для Вас тоже — для Вашей сути!) изощренная эстетическая игра в рифмованные пустоты, приправленная бездуховной, нигилистической иронией, которой неведомо, что игра может быть божественной или превращаться в трагический, предостерегающий танец смертей, а пустоты — заполняться печалью и болью.

«Я рассказал бы, если бы у меня хватило голоса, только о такой жизни, своей и общей, какой я вижу ее — в ее болезни, угловатости, в ее неразрешенности, в ее ущемлении, различая лишь на самом глубоком дне ее притаившиеся обещания, невнятный шопот ее надежд и осколки полупризрачного уюта.

«Это — моя дорога и моя правда, не перечеркнутая Вашей мерой, которую я любил больше, чем свою.

«Я не выдумывал этой пропорции мрака и света. Она сама возникла из своего состава (гоголевское слово!), столкнувшегося с жизнью. В этой обреченности зрения, в его колеблющемся постоянстве — мое единственное оправдание, других нет».

Эта оценка своей собственной поэзии представляется и верной и глубокой. И, поскольку она не отменяет ахматовского приговора, можно еще раз повторить, соглашаясь, по сути дела, с обоими, — «неприятные стихи». Такое определение стихов, строго говоря, не предполагает ни их оценки, ни даже соответствующих эмоций, с ними связываемых. Главное в нем — диагностическое указание позиции читателя в отношении к этим стихам. Такое определение как бы актуализирует исходный смысл слова и включает его в контекст, чреватый абсурдом. «Не должное быть принятым», «не располагающее к приятию» (*ne & *pri-ję-tъnъ) в силу заранее предполагающегося условия — поэт: читатель — «должно быть принято» и «принято» с повышением, положительно усвоено (*vъz & *pri-ję-tъ), став «приятным». Эта оксюморность с лежащим в ее основе логическим противоречием в первую очередь и озадачивает читателя, вызывает у него, хотя бы вначале, чувство настороженности и невольного, почти инстинктивного отчуждения или даже сопротивления. «Неприятные стихи» воспринимаются как холодно-жесткие, как бы «металлические» (ср. выше о «поэтическом железе»). Они не только не сулят читателю привычной ему дозы гармонии, но, подобно порыву ветра, срывают защитный покров, лишают уюта, оставляют неприкаянными, что еще, может быть, хуже, с ясным сознанием безнадежности этого состояния, не дающим забвения и покоя (*Уюта — нет. Покоя — нет*, по словам другого поэта), — лицом к лицу с страдающей душой, помочь которой нет возможности.

И здесь снова возникает ключевая тема души. Будь это душа ожесточившаяся, готовая забыть себя, способная к самоубийственному шагу, она бы могла самообольщаться крайностью своего положения, когда *итти больше некуда*, или императивом последнего боя (*Есть наслаждение в бою...*), борьбы безумной, бездумной, во что бы то ни стало. Но у той души, о которой — стихи, нет ни этого самообольщения, ни иных утешений. Ей знакомо и вечное молчание пугающих *espaces infinis*, и та, казалось бы, безнадежная ситуация, когда *Над вами светила молчат в вышине, / Под вами могилы — молчат и оне*, и даже значительно худшее — потому что между горными светилами и дольными могилами, на самой земле распоряжается дух насилия над душой, именно с нею ведущий свой главный, последний и решительный — на уничтожение ее — бой. В этом мире чудовищно возрастающая бесчеловечность может быть уравновешена лишь головокружительно, почти до абсурда, вознесенным голосом человечности (*Камни, дайте нам хлеба!* — с отсылкой к вывернутой наизнанку ситуации и «максимализирующим» сдвигом по отношению к хрестоматийному *И кто-то камень положил в его протянутую руку* — вместо просимого хлеба), который безжалостно отвергается в своих правах:

... Серые сны мне снятся,
Черный гость меня выгнал из дома,
Родину не найти.
И давно уже с того света
Не получаем вестей.

Добрые люди, молитесь,
Молитесь, чтобы мы тихо,
Чтобы мы тихо уснули,
И явился бы голубь,
Старый, усталый,
И крылом деревянным
Показал дорогу
На родину за горой.

Вместо ответа

Но те сказали: «Нет,
Свое отбрел бред —
Нас поведет во след
Дорогой лжи и бед
Не голубь бледный,
А ворон медный.»

Можно рискнуть высказать предположение еще об одной причине той жесткости, с которой стихи говорят о душе и о

беспомощности ее в претерпеваемых ею страданиях. Автор помещает душу в афелий универсума, как говорил один старый философ по другому поводу, в ту точку, которая настолько удалена от Бога как центра, что в отношении души он оказывается *quantité négligeable*, и всякая связь между нею и' им оказывается прерванной. *И человек отчаянно тоскует / ... Без-верием палим и иссушен, / Невыносимое он днесь выносит* — как итог этого разрыва.

Что делать душе в таком мире и что делать человеку с его душой? Есть разные пути — отказаться от нее, заменить ее чем-то другим, забыть о ней, дать ей вымереть или приспособить ее к матерющей злобе дня. Эти пути проделывали многие — и сознательно и бессознательно, благо внешние обстоятельства всегда услужливо оказывались под рукой. Но в стихах эти реальные соблазны и эти мнимые необходимости отвергаются, и Автор всегда на позиции мужества верности и духовного трезвения. Именно душа, *ея же не преjdeши*, выбирается как тот крайний и сокровеннейший ресурс человека, та последняя опора, которую нельзя ни предать, ни отменить и которая сама не может упразднить себя, перейти через себя, встать над собой в ироническую позицию, как это не раз проделывало выпускаемое на волю и бесконечно субъективизирующееся Я — и в высокой теории иенских романтиков и в низкой жизненной практике. Этот выбор души весьма ответствен — тем более, что она не ограничивается, не опекается, не надзирается, но отпускается в открытый мир, чтобы пройти все его искушения и тяготы и *своей свободой покорить* и укоренить в нем тягу к себе. Одно из послевоенных стихотворений важно в этом отношении.

Душа в городе

Когда в свой город
 зачумленный
Она спускалась с вышины,
За ней влачился истомленный,
Бессонный лик ее вины.
И довременные каналы
И глуби серые дворов
Уже готовили капканы
И ей сулили свой улов
И зверь Невы, при(в)став
 со дна,
Вскричал: «Да будет
 прощена!»
Но чужестранки чистоту
Не очернили града вещи,
Пока не прянул в пустоту

Из логовищ вожак зловещий.
А ей хотелось избежать,
Рогатый пепел остудить
И эту каменную знать
Своей свободой покорить.
Она не ведала, что ватой
Забил им души соглядатай,
Что в конуре слепец кричал,
А зрячий в подворотне гнулся,
Что спящий вовсе не проснулся
И Бог его не покарал.
И неспросившему сказала:
«О, сон кривой! О, ночи жало!
Я от тебя утаена,
Я позабыла имена,

Но этот дикий город любит
 Меня. И совесть вниз ведет,
 И мне Фонтанка песнь поет, —
 Невытие мое голубит».

И шла согбенная душа,
 По темным улицам шурша,
 В своем стремленьи
 На дальний зов путем

первородном
 Обводным.

Цикл «В полночь века» тоже о душе, но не просто о собственной страдальнице, скитающейся по улицам и площадям дикого города, а о той душе, на которую идет охота, которую пытаются соблазнить, заставить изменить самой себе, сделать «кирпичной». Но и в кирпичном мире она не сдается в наем.

Нам снилась пена, пенье, пропилен,	Да будет так! Мы маскам двухязычным
И толп торжественных таинственный восход,	Своей души не отдадим в наем,
И утром ждали нас привычные затен,	Но в поте и в слезах свой груз кирпичный,
Кирпичной совести постылый оборот.	Как все, как все, на площадь понесем.

(ср. также в другом стихотворении *кирпич тоски*).

Верная духу Музыки, душа не может отступить от самой себя даже перед угрозой мучений и казни:

Мы здесь единовѣрцы, —
 нам не надо
 Полночных клятв на рукоять
 меча,
 Но под железным взглядом
 палача
 Пред ликом Музыки мы не
 опустим взгляда.

Но это не значит, что душе все ясно, что у нее нет своих проклятых вопросов — и не только о себе, но и о своих палачах:

События свищут	Другая собачка
Его обступают	Не лучше тебя —
И коршуны нищие	Бросают подачки,
Печень терзают	Ее не любя.
(Эти птицы очень неприят-	Как же без сердца
ны и ядовиты, но их при-	Кровь сохранить?
ходится кормить)	Как же без крови
Везет свою тачку,	Птичек кормить?
Ругаясь, добро.	... Уже пустота подымает
Другая собачка —	копье,
Старое зло.	Уже опрокинуто сердце твое.
	(«Прометей»)

Измена душе — предательство своего дела, своего жизненного назначения — поэзии:

К Музе Ивановне
(из Пиндемонти)

А могла быть гордой,
На тех не похожей,
Если б не этот безродный,
Бесчестный, сторожий.
Геральдику в арифметику
Тот педагог не облек.
Ты учила ответики,
Повторяла билетики
Арифметике поперек,
Сама себе невдомек.
Он скажет:

Ты повторишь: хрю, ква!
 дважды два — халва,
 Он скажет: кукуреку!

Отвечаешь: бегу, пеку!
А подымет левую бровь, —
Знаешь: не прекословь, кровь...
Вот и стала каргой,
А могла быть молодой,
Вот и стала беззубой,
горбатой,
А могла быть тароватой,
богатой:
Не ловила бы ветер ноздрей,
Не хлопала лягушечьей
икрой,
Не пугала попугайной
мордой —
Была бы простой
И гордой.

Более чем страданий душа боится именно этой измены себе. Ей проще вообще не быть, чем быть оскверненной и заставить себя принять это осквернение. Поэтому к нечеловеческим испытаниям блокады военных лет душа более готова: она знает, что погибнет, оставшись самой собой. Поэтому в цикле «Стихов, написанных в темноте» не только ужас, но и надежда, более того, — некий почти сверхъестественный свет душевности, торжество не изменившей себе и самотождественной души, что как раз и определяет совершенно удивительный колорит этих стихов. Первое стихотворение цикла — «Война». Оно начинается с объяснения — «Декабрь 1941 г. Ленинград. Ночью под ватником в стационаре на Васильевском острове. Душа, защищаясь, прикидывалась деревянной. Света не было». И далее: ...

Она бездонные глаза
Моих померкнувших домов
Заткала белыми крестами.
И от полей со всех концов
Тянулись шеи пришлецов.

Она пожрала нашу кашу
И опустели души наши,
А наши бабушки и дочери
Свернулись в белые комочки.

Она надела полушубки
На нас. И мы от этой снежной
рубки
Летим по ветру, как
скорлупки,

Или — другое стихотворение:

Нехватило тете каши,
И под шубой чуть дыша
Мы увидели с Наташей
Как рвалась ее душа.
Как налезли воры, тати,
Сели к тете на кровати,
Как явились палачи,
Отобрали калачи.

Так на зов из тьмы
безмерной

Друг пришел
нелицемерный.

И она смежила вежды.

И плачут девушки-голубки.

Знай! Не свернув себе салазки,
Она еще расскажет сказки.

Не взглянула тетя зря,
Как несли ее к надежде
На щите богатыря.
Не взглянула, не хотела,
Не слыхала как орлы
В невозбранные пределы
Разносили ей хвалы.
Как три брата-океана
Лили слезы у дивана,
Там, где я теперь стою,
Где в потемках вспоминаю
Тетю милую мою.

Ковенский пер.
Квартира, темно.

Это страстотерпчество души образует основу ее подвига, и отсюда — надежда: *И наши души / С таких утрат / Какие суши / Не озарят?* Душа как главный залог самостоянья человека неизмерима и в глубинах своих исповедима (о крахе презумпций относительно души см. «Трое», где об этом говорится в форме притчи-шутки). И это еще одно основание для доверия к ней, к ее устремлениям и ее путям. Преследуемая здесь, в ее основном человеческом, жизнестроительном, творческом деле, душа не только защищается, притворяясь деревянной, кирпичной, железной. Она ищет новые сферы своего бытия, «заражая» собою соседние «царства» — природы, животных, вещей. Об этом расширении сферы души говорится в ряде стихотворений.

Когда шарахаясь тенями от
заборов,
Раскрылась ночь и паровозный
вой
Страшнее стал, а ржавой
вагонетке
Оплаканный завод
представился живым, —
Я шел по стоптанным и
травянистым рельсам,

Отталкивая город в темноту,
Садился на погибшие железа
И долго ждал —
и оживали шестерни,
Мигали дряхлые глаза,
паровиков
И души труб протягивали
руки
Из грозных жерл как
невозвратный дым.

А я искал луну в разбитом
 фонаре,
Смотрел на ветер — длинный
 и унылый

И думал, что печаль
 благоуханна.

И еще один пример очеловеченной, «одушевленной» вещи:

Сапог

В память каких-то ног На крыше лежит сапог. Сушит его ветерок. Заметает его снежок. Кто на крышу его приволок? Он лежит на боку, на снегу, На железном берегу...	Продолжать о нем не могу... Мы вместе (и он и я) Лежим — и встать нельзя, А живые наши ноги Идут от нас по дороге.
--	--

Вероятно, это стихотворение под влиянием Лермонтова. Автор вначале хотел написать: «Сапог оторвался от ветки родимой».

Но еще важнее «интенсивное», в глубь направленное дело души — жалость, верность прошлому, истокам и памяти.

Послание о жалости.

Мой добрый друг, мой мнимый друг.	Мой друг, когда стояла палка Одна как перст — мне было
Тебе и слушать недосуг, А я запутал свой недуг. Я жалость вырастил в дому — Она простить не захотела И в жизнь отверстую мою Вошла как бритва входит в тело.	жалко, И тень качалась катафалка. Когда считал кондуктор сдачу — Колеса дергались от плача. Когда собака шерсть лизала — Мне жалость сердце разрывала. [...]
И я не мог ее унять, Уговорить и укачать.	А если ночь в окно кривлялась, Дождем хлестала — совесть, жалость.

И жалость билась головой,
Звала, рвалась к себе домой,
Стучала в двери (зов пустой!),
И окружала нас как лес,
И возносилась до небес,
Чтобы прильнуть без мысли и глагола
К рукам беспомощным в
безмолвии Престола.
... Что ж делать нам, мой
друг, с тобой
Под зов глухой в беде
ночной?

Если жалость — «душевность» души, то память — ее рас-
судок, ее последний сознательный и себя сознающий резерв.
*Крупинки памяти, я не отдам вас даром. / Когда беспмятство
разверзнет зев, / Ему отвечу я ударом на удары / .../ Я в па-
мать памяти спою пустую песню, / Чтоб шопот памяти еще
услышать мне, / .../ В утробах памяти чудовищной вселенной
/ Мое не предусмотрено житье, / И кто найдет в ее душе не-
тленной, / В ее безмерных снах ничтожество мое! / Но уходя
в ее глухие реки, / Последней памяти я соберу глоток — / Мол-
чанье глаз твоих, беспмятных на веки, / И сбившийся назад
поношенный платок («Память»).*

Память не только и не столько принадлежит сфере мысли и слова, сколько делу: она нравственный долг человека и соби-
рание своей души через живое чувство своей связи с истока-
ми — с родителями, друзьями, детством, домом, родиной. И
обо всем этом — в стихах (ср. «Дом № 1», «Дом № 2» с пос-
вящением Вагинову [*Я оторванность мою не вынес, / Я вошел
в наш заповедный дом, / И глаза вещей потенциальных / Мут-
но посмотрели на меня...*], «Тень родины», «Тень друга», «Яв-
ление отца», «Явление матери», «Вы, стоящие навеки в дверях»
и др.).

Тень родины

Во сне ли звон колоколов,
Пригорки, избы эти?..
Они бегут от наших слов,
Их не найти на свете.

На той ли скрылась стороне?
Или вернет могила?
Тебя бы раз увидеть мне,
Услышать, что простила!

И тихий город на реке...
Какою звездной ночью,
Какой вине, какой тоске
Ты явишься воочью?

Но след ее не различу
Над глинистым откосом,
Лишь постую и помолчу
На пустыре белесом.

И верю: под галдеж и свист
В какой-то недопетой
Качнется тень, свернется лист
Ее душой согретый.

г. Руза.

Еще острее эта тема дана в стихотворении о «человеческом»
содержании родины, о тенях людей, с которыми жизнь своди-
ла поэта и которые — кто бы они ни были — последним жест-
том, последней волей принимаются навеки в сердце:

Вы стоящие навеки в дверях.
Пришедшие сюда.
Прошедшие мимо.
Сущие и приснившиеся.
Живые и выходцы.
Незабвенные и другие.
Забутые и другие.
Невозвратные и другие.
Скорбные, сирые.
Прохожие, соседи, братья,
друзья,
обидчики, дети.

Дети с грозными глазами.
Коснувшиеся.
Простиравшие руки.
Рукою помахавшие.
Женщины плачущие
(в подушку, в подушку).

И вы полные боли.
Внимания и равнодушия
полные.
Обиженные, мною обиженные.
Навеки поникшие в дверях.
Свои ли, чужие ли.
Дети брошенные.
Птицы голодные.
Листья чахлые.
(Припадаю к земле.)
И вы, одарявшие.

Пеленавшие.
Отвергавшие.
Унижавшие меня.
Разившие в сердце.
Стоящие навеки в дверях.
Вы — в сердце моем, в сердце
моем,
в моем сердце.
Аминь.

Апофеоз памяти — сверхреальное возвращение прошлого в его человеческом воплощении, его соприсутствие поэту, раскрывающееся как явление. Одно из самых сильных стихотворений —

Явление отца.

Отец пришел из гроба
И сел у шкафа на дальний
стул
(потертый, венский?).
Он кажется не очень изменился
Лишь голова состарилась
в веках
(такое говорят про них
нередко).
И он смотрел неизъяснимо,
своим вниманием переполняя
мое жильё.
Я так любил, так ждал его.
В людском безлюдьи
Мне ласки нечеловеческой
хотелось.
Я так прилежно изучил
тропинки,

Ведущие к нему
(они протягивались по
коридору и
поворачивали
на площадку, где
память в
черноте сгушалась,
но иногда,
в бессонницу,
меняли направление).
И был он как Молчанье,
как Присутствие,
как Муза безмерно-сладостная
и может быть — Прощенье.
Я потянулся к нему,
Но он смущенный
зашевелился вдруг
Как будто желая и стыдясь
чего-то

И прошептал с трудом:	пока он длился, т. е.
«Нет ... сын мой	испарялся...
бедный...»	
Я в горе не расслышал	О, люди добрые...
продолженья и долго	
Стоял	

Перед тем как бесследно уйти из этой жизни (*И я уйду без опаски, / Никто не отыщет следа...* «Старик в поле»), — последнее любовное общение душ, запоминание навеки:

Застольное

В пучине черной промочила	Давайте любоваться друг на
ноги,	друга,
А мне уже по горло. Только	В глаза глядеть, запоминать
руки	навек,
Еще хватаются за плоские	Шутить, смеяться и не
края.	разлучаться,
Мы расстаемся скоро. Что ж,	Пока в моря не унесут нас
давайте, —	реки.
Друзья, товарищи и ты, моя	
подруга,	

* * *

До знакомства читателя с полным составом поэтического наследия Игнатова нет, видимо, смысла в аналитическом описании его поэтики, но несколько беглых замечаний о ее характерных чертах могут пригодиться. Прежде всего бросается в глаза общая непохожесть этих стихов и связанная с нею — особенно при первом знакомстве — некоторая неуверенность читателя, неопределенность его реакций на читаемое, «неуютность», проистекающая от большой разреженности поэтического пространства, трудности в выделении профилирующих элементов, которые облегчили бы распознавание и сделали возможным «легкое» ориентирование в нем. На первых порах эти возможности ограничены и тем, что непохожесть относится к общему впечатлению, а отдельные элементы вполне «похожи», обычны и провоцируют на аналогии. Последние как бы приглашают говорить о влияниях, заимствованиях, перекличках и других видах «интерпретируемых» схождений, но как раз эта «услуга» скорее всего и уводит читателя в сторону. Сам Автор нередко объявляет цитатность некоторых своих стихов прямо (ср.: *Склонялся и шумел и дни лукавы* в «Помним» с примечанием: Курсивом — цитаты; или еще определеннее: в «Своем и чужом» — пять подчеркнутых строк с указанием в конце, что это стихи из Пушкина / «Моцарт и Сальери» и «Андре Шенье» / и Лермонтова / «Унылый колокола

звон» /) или достаточно недвусмысленно (ср. «Гора» — *Из моей груди — твоего двора — / Как гром в ночи поднялась гора...* — с эпиграфом: *Та гора была как гром!* М. Цветаева; или четверостишия «Из конверта с надписями» — **Марина Цветаева** / Ты ли — *огнедышащая пустота?...* /) и **Осип Мандельштам** (*Tristia*) / *Медлительные волны, / Гомера легкий вздох...* /). Иногда создается впечатление, что автоцензура на «чужие» ходы не всегда строга, хотя скорее всего это впечатление обманчиво. Ср., в частности, в разных стихах Игнатова ориентацию на пушкинского пророка: *Вбирая жизни содроганья (И внял я неба содроганье), И в жизнь отверстую мою (Во грудь отверстую водвинул), серафим — томим (Духовной жаждою томим... И шестикрылый серафим...)*. Более или менее того же типа переключек немало, ср.: ... *власти разъяренной добела при В страсти раскаленной добела* (Ахматова); *И черные тени развязки...* при *Боязнью и жаждой развязки...* (Пастернак) и т. п. Другие носят несколько иной — «общий» — характер: ср. «блоковское» *Когда в свой город зачумленный / Она спускалась с вышины...* и далее, «мандельштамовское» *Лазутчиков пустот грядущих...*, «тихоновское» *Но воля земли для нее не указ, / Она не уйдет как те...* и далее и др. Наконец, еще одна категория переключек обнаруживает общие корни: *И души труб протягивали руки при И души лип вздымали кисти рук* (Заболоцкий), ср и некоторые другие «притяжения» к стихам этого поэта в «Войне», «Нехватило тете каши...» и др. Подобные же связи объединяют некоторые стихи Игнатова с вагиновскими — от сходных разработок одной темы (ср. «Утро» при «За ночью ночь пусть опадает...») до отдельных слов-знаков «метафизической» поэзии (ср. *В пустыне поля субстанций при Как будто их субстанции хранятся* у Вагинова; ср. к этому же слою у Игнатова — *потенциальный, силлогизмы, субординация* и под.), о чем подробнее см. в другом месте. Тем не менее даже читатель, хорошо натренированный в охоте за параллелями и достаточно полно собравший их в этих стихах, скорее всего совершит ошибку, если попытается строить на них поэтическую генеалогию Игнатова. Более того, он спустя некоторое время подметит некоторую принципиальную «непринципиальность» в игнатовской «цитатности», а это наблюдение, возможно, заострит его внимание на том, что сама структура поэтического текста Игнатова «терпит» эту «непринципиальность» — при том, что текст не становится ни эклектическим или шаблонным, ни «остро-знаковым», непременно отсылающим к своим источникам («интертекстуальность»). В этом смысле поэзия Игнатова оказывается не «умышленной» и в высокой степени не канонической: за одним исключением, о котором ниже, ее нельзя подверстать, хотя бы в общем, ни к какому направлению русской поэзии начала века и ни к

какому индивидуальному варианту, представленному самыми влиятельными именами в поэзии XX века. Два обстоятельства вызывают особый интерес. Первое — стихи Игнатова «знают» Блока, свидетельствуют свое знакомство с ним, но, строго говоря, никак не продолжают их, т. е. не позволяют в узком смысле, который в таких случаях только и существует, связать их генеалогически с блоковской линией, более четко прослеживаемой даже у поэтических оппонентов Блока. И второе — как эти стихи не следуют каким-либо серьезным образцам и направлениям, так в них необнаружима и тенденция к противостоянию им, оспариванию, полемике. В этом смысле они не только «неканоничны», «неуставны», но, напротив, открыты, свободны к принятию новых и разных элементов, которые, однако, как и вся поэтическая система, не кристаллизуются в завершенные конструкции, но сохраняют свой потенциальный модус. Именно поэтому в отношении этих стихов трудно формулировать жесткие правила их поэтики: они принципиально «неконвенциональны», и это относится даже к «условностям» и шаблонам. Чуткий к ним и у других и у себя, Автор готов впустить их в текст, но только как сугубо частный случай, и не позволяет, чтобы такие эпизоды создали соответствующую инерцию, неизбежно ведущую к экспансии.

Это же относится и к другим элементам и уровням стиха, и поэтому обычные клише описания поэтического текста, эффективно вскрывающие механизм системы, в данном случае не улавливают главного. Конечно, «антишаблонность» (в этом слове здесь нет никакого оценочного привкуса), «естественность», свобода не исключают частных вариантов неких стандартов — звукоизобразительных (ср.: *Нам снится пенье, пена, пропилен, / И толп торжественных таинственный восход; Как друг с рукой дрожащей / В рыданьях воду пьющий; Я грань добра [...] / Но в грозном громе крыл...; Я в память памяти спою пустую песню, / Чтоб шопот памяти [...] / Полузабывшему в пучинах...; ... в жалобную мглу. / Голубоватый глаз в окно пугливо глянул, / [...] поглубел в углу; ... рыдают, / Где ветер от мира в море / И от верности умирает...; ср. последнюю строфу «Утра» с разветвленной игрой на звуке р и т. п.), категориальных (ср. «глагольность» в начале «Небесной баллады» и в «В больнице», в «Опять мигнуло» и т. п. и «именность», проходящую как единый принцип через все стихотворение «Вы, стоящие навеки в дверях», ср. также «Задворки» и др., не говоря о разного рода комбинациях: *Безручье. Безножье. Безглазье. / Ползем безъязычны, бездушны, безумны, / Безгласно ползем, бездыханно. / [...]* *Но телом бескостным, бескровным... и т. п.*), относящихся к построению элементарных образов (обычно двучленных типа «эпитет и определяемое им слово») и т. п. Но и эти стандарты*

обычно включаются в такие контексты, где они как бы дестабилизируются, оказываются во взвешенном состоянии, обнаруживают свою незавершенность. Об описанном статусе (в частности, об аспекте некоей несбалансированности, недостаточно, с точки зрения инерционного поэтического сознания, мотивированного «соединения слов» в образ) лучше всего судить по микроконтекстам. Ср., с одной стороны, *ночь квадратная, сон кривой, живые ноги, глаза тощие, седые, сглаженные, гремящие, тощий сумрак, слова курносые* и т. п. и, с другой, более пространное сочетание типа *заря в окно протягивает очи; зарю зрачками трогал; И глаза вещей потенциальных / Мутно посмотрели на меня; Глаза моей мертвой жизни, / Там швырну их с ненаглядного берега / В пустые поля субстанций; И жизнь тоскуя простирает руки; И души труб протягивали руки; Тогда он тихо подошел к березе, / Припал к ее обугленной груди, / Закрыв свои глаза седые; И жалость билась головой / [...] / Чтобы прильнуть без мысли и глагола / К рукам беспомощным...; А у костра висков блаженное касанье / Прохладных, строгих, неизвестных рук; Сияет боль; Он уходил со всех сторон, / [...] / Стоял как мумия его поклон, / Кивал безжизненно его совет / [...] / Зубами впившееся в плоть ее / Ее тащилось бытие* и т. п.

Здесь обращает на себя внимание прием антропоморфизации «неживых» явлений и прежде всего абстрактных понятий через приписывание им частей человеческого тела (*глаза жизни, очи зари, руки душ, руки жизни, голова жалости* и т. п.). Этот способ абсурдизации достаточно влиятелен (ср. сюжетно выраженную «анатомию» — «Это было поутру...»). Он объединяет два полюса — конкретизация абстрактного (жизни приписываются *руки, душе — глаза* и т. д.) и абстрагирование конкретного (в данном поэтическом универсуме *руки* есть у жизни, а *глаза* у души), взаимодействие которых существенно влияет на семантику и узус членов обоих сопрягаемых рядов — *руки, глаза* и т. п. и *жизнь, душа* и т. п. Теоретически именно это звено является основным для поэзии Игнатова, поскольку прежде всего в нем формируется и новый оригинальный поэтический язык, и вырастающая из этих языковых основ нетривиальная, по общим меркам немотивированная или слабомотивированная образность, которая и окрашивает эти стихи в неожиданные цвета. То, что у нового языка и новой образности оказался единый исток и единая лаборатория, очень показательно. Подобные факты всегда свидетельствуют не только об особом отношении к слову, но и о вскрытии в слове новых ресурсов и потенций, благодаря чему и создается та творческая ситуация, когда поэзия актуально и наглядно живет языком, а язык — поэзией.

Такая ситуация не раз возникала в истории поэзии и всегда

была знаком признания суверенности поэзии. Когда Шлегель писал, что поэзия «основным своим законом признает произвол поэта», а Новалис — что «Поэзия на деле есть абсолютно-реальное... Чем больше поэзии, тем ближе к действительности», они имели в виду, в частности, то, что на современном языке может быть выражено примерно так — слова в поэзии связаны не столько через стоящие за ними денотаты, сколько сами по себе, через голову денотатов, во-первых, и, во-вторых, слово не только и не столько обозначение денотата, сколько то «родимое лоно», где рождаются новые смыслы, которые первичны и по идее могут преформировать и зависимую в этом случае от языка «подъязыковую», денотатную сферу.

У нас Анненский был первым, кто в начале века четко сформулировал подобный взгляд на слово, понимавшееся как «исконный слуга мысли».

«Слово, — писал он в статье «Бальмонт-лирик», — остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стихах, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимую на обыденный, служилый волапук, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

«И главное при этом — ранжир и нивелировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовного мира; здравый смысл может уверять, что земля неподвижна — наука ему не поверит; для слова же, т. е. поэзии, за глаза довольно и *здорового смысла* — здесь он верховный судья, и решения его никакому обжалованию не подлежат. Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишет тонкую поэму, нет, — надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т. е. вашего я».

Эти идеи были усвоены несколькими поэтами, вступившими в литературу в 10-ые годы, но никто не отнесся к ним с такой серьезностью, как Вагинов, который в 20-ые годы придал этой идее практическую направленность. Речь идет об опыте соединения слов (так был назван сборник его стихов — с добавлением: посредством ритма), цель которого — обретение новых смыслов, нового языка, нового мира. «Они ничего

не поймут, — думает неизвестный поэт, — если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира. Они не поймут, что поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой-искусством, и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает» («Козлиная Песнь»). И далее ряд уточнений: «Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей. Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны взглянуться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего...» или еще «технологичнее»: «Поэзия — это особое занятие [...]. Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь [...] все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами» (ср. мандельштамовскую теорию «знакомства слов», о которой писала Ахматова). Трагедия неизвестного поэта в том, что свою задачу он свел только к техническому аспекту: душа была забыта. Очень высоко оценивая поэзию Вагинова и не позволяя себе судить о том, чем она могла бы стать, не оборвись жизнь поэта так рано, все-таки можно с достаточной определенностью указать на подобную опасность и для его творчества. Стихи его надежно фиксируют и самой своей сутью и в автоописаниях характер операций с поэтическим словом и «узкие» места их: *И медленно [...] / Ты подбирай слова, и приручай и пой, / Но не лишай ни глаз, ни рук, ни ног зловещих, / Чтоб каждое несло, но за руки держась. / И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними... или Слова из пепла слепок / [...] / Любил я слово к слову / Нежданно приставлять, / Гадать, что это значит, / И снова расставляя, или В одних — наитие, в других же — сочетанье, / Расположение — поэзией зовется / [...] / Но забываюсь часто, по-прежнему / Бесмысленно хватаю я бумагу — / И в хаос заметное сгущенье, / И быстрое движение элементов, / И образы под яростным лучом — / На миг. И все опять исчезло, или Прозрачен для меня словесный хоровод. / Я слово выпущу, другое кину выше, / Но все равно оно вернется в круг и т. п.* (Ср. также рассуждения в «Монастыре Господа нашего Аполлона» о стихе, его сердце и крови, перекликающиеся с концовкой игнатовского «Прометея»).

Это обращение к идеям Вагинова (а отчасти и к его сти-

хотворным опытом) существенно и потому, что в известном смысле Игнатов принадлежал в своих истоках к этой же «неформальной» традиции (можно еще раз напомнить, что он признавал импульсы, полученные им от Вагинова, и говорил о его «напутствии-благословении»), и потому, что, сохранив наиболее значительные достижения этого наследия, он развил его в самобытную и самодостаточную поэтическую систему.

В свете до сих пор сказанного и не предвещающего многое, что может бросить дополнительный свет на поэтическую генеалогию Игнатова, сейчас достаточно указать наиболее надежные истоки этой поэзии — идеи Анненского о поэтическом слове и его поэтические опыты; практическая разработка Вагиновым теории соединения-сочетания слов и поэтической семантики; переосмысление практики и теории «больших» поэтических систем (индивидуальных и групповых), в частности, и особого варианта петербургской «уставной» поэзии, культивируемой в 10-ые годы в кругу *dii minores*. В этом контексте Игнатов не окажется одинокой фигурой, и в альманахах рубежа 10—20-ых годов можно встретить отражения того же круга поэтических идей и образов (это же относится отчасти и к собственно обериутской поэзии в некоторых ее вариантах). Несомненно, в целом этот круг должен рассматриваться как возможное начало очень значительных явлений в русской поэзии, знаменующих утверждение «альтернативной» по отношению к господствующим направлениям традиции. Но суровое время положило конец этому развитию, и тем ценнее и значительнее тот поэтический опыт, который представлен стихами Ивана Игнатова. Внешние условия превратили эту складывающуюся поэтическую систему в тупиковую, и то, что сейчас с этими началами можно сопоставить все поэтическое творчество Игнатова за 60 лет, выглядит как чрезвычайно поучительный эксперимент из области «потенциального» литературоведения, совпавший с реальностью.

То, что стихи Игнатова долгие десятилетия не были известны вне узкого круга почитателей, объясняет их изъятость из литературы и оставляет неясными многие вопросы (некоторые из них неожиданны — значительные сходства между наиболее трагическими стихами Игнатова и Целана, в частности, его «Фугой смерти»; кстати, еще более значительны, и тоже в трагических стихах, переключки в интонации с Леопарди). Но, видимо, это «герметическое» бытие поэзии Игнатова, ее «бутылочный» статус обеспечили своеобразное развитие этой «властной и самобытной» поэзии.

Здесь нет возможности рассматривать развитие поэтической системы Игнатова (да и сам покойный *Автор*, вероятно, был бы против «системы»), хотя даже беглый взгляд замечает различие между стихами 20—30-ых и послевоенных лет, но

нужно подчеркнуть, что при рассмотрении факторов формирования и развития этой поэзии не избежать обращения и к высоким нравственным достоинствам поэта, к той страдающей и пребывающей верной себе человеческой душе, о которой говорят его стихи. Если же вернуться к более специальному, собственно поэтическому аспекту развития, то самой яркой и, может быть, в первую очередь воспринимаемой особенностью является очень четкая соотнесенность темы души с ключевыми словами-понятиями, обладающими высокой частотностью. Блок писал, что «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение». Но существен сам выбор этих слов, и, когда он столь локален и концентрирован, как в стихах Игнатова, он отсылает к некоей основной ситуации и становится диагностическим средством ее опознания: *душа, жизнь, добро, сердце, кровь, слезы, глаза, лицо, рука, память, след, сон; тьма, зло, пустота, молчанье; река, море берег, дождь; окно, дверь* и т. п. И два жеста — смотреть в глаза (как бы перед лицом жизни и смерти; так смотрят лишь однажды, и это некое бытийственное сверх-зрение), протягивать руку (*И жизнь тоскуя простирает руки; И тянется ко мне его рука; Вы, стоящие навеки в дверях / [...] / Простиравшие руки; И перед ним возникло в темноте / Виденье рук, положенных на плечи, / О, руки милосердные, простерты во мраке* и т. п.), выступающие как последние знаки человечности в жестоком, темном и глухом мире.

Стихи Ивана Игнатова — событие в русской поэзии и духовной жизни. И совершение «третьего дела», доведение их до читателя, — наш общий долг.

СТАТЬЯ Н. МИНСКОГО «СТАРИННЫЙ СПОР» И ЕЕ МЕСТО В СТАНОВЛЕНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

З. Г. Минц

Среди работ о первых шагах символизма в России особое место принадлежит известному исследованию Д. Е. Максимова о «Северном Вестнике», положившему начало изучению символистской периодики¹. Настоящая статья ставит задачей дальнейшее продвижение по намеченному ученым пути — к первоисточкам «нового искусства».

«Годом рождения» символизма, как известно, обычно считают 1892-й — время чтения Д. С. Мережковским доклада «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (опубл. 1893). Эта дата, указанная столь влиятельным современником направления, как Н. К. Михайловский, позже была подхвачена исследователями и считается достоверной по сей день². Однако такая датировка вызывает и ряд недоумений. И поэтому уже давно, в 1900-х—1910-х гг., возникли попытки сделать символизм на восемь лет старше. Современный исследователь пишет: «В 1884 г. Ясинский выступил в (...) газете «Заря» (...) Он защищал пользу «чистого искусства» (...) Ясинского поддержал Н. Минский, выступление которого в защиту чистого искусства (вместе с выступлением Ясинского) стало восприниматься вскоре в качестве одного из первых манифестов русского декаданса»³.

Но и такое решение не может считаться окончательным: о самом «декадентстве» Минский в выступлении 1884 г. не говорит ни слова. Какими нитями связана его статья с докладом Мережковского? Концепции статьи «Старинный спор», ситуации ее появления и историческому значению и посвящается эта работа.

20 июля 1884 года в либеральной киевской газете «Заря» (№ 161, с. 1) был опубликован «Отрывок из неизданной «Исповеди» графа Л. Н. Толстого». В заметке «От редакции» говорилось: «В петербургском журнале «Ребус» напечатан отрывок из знаменитой «Исповеди» гр. Л. Н. Толстого. Воспроизводим

его для наших читателей»⁴. «Отрывок», занявший два с половиной столбца первой страницы газеты, раскрывал отношение Толстого к прогрессу и сразу вызвал в «Заре» уважительные, но полемические отклики.

В анонимной заметке от 21 июля (№ 162) критиковался толстовский отказ от цивилизации; писатель именовался «маловером прогресса». Отсюда начинается полемика с Толстым, которую ведут сотрудники «Зари» — позитивисты, апологеты прогресса науки, знания. Но общая дискуссия вскоре приобретает новое направление.

В следующем (№ 163 от 22 июля) выпуске «Зари» появляется статья Максима Белинского (И. Ясинского) «По поводу отрывка из неизданной «Исповеди» графа Л. Н. Толстого». Автор, как раз в эти годы отходящий от народнических симпатий молодости,⁵ тоже полемизирует с Толстым, но отношения Толстого к научному прогрессу он не касается, так как не считает науку основным фактором культуры. Зато отход своего «любимейшего писателя» (с. 1)⁶ от искусства к нравственной проповеди Ясинский принять не может.

Статья Ясинского (что, возможно, стимулировано самой «Исповедью») — это рассказ о его собственном пути от шестидесятилетнего «разрушения эстетики» к апологии искусства: «Была полоса в жизни нашей молодой интеллигенции, когда искусство отрицалось, красоту считали пустяком и *ответов на «проклятые вопросы» искали в курсах политической экономии*. И я стоял на этой полосе» (с. 1. Курсив зд. и ниже, кроме особо оговоренных случаев, мой. — З. М.) В это время Ясинский, по его признанию, «почти не знал Тургенева, не знал Гончарова, не знал Льва Толстого», зато «читал Милля, Бокля, Спенсера, Маркса и множество других умных книжек». «Должен сказать, — меланхолически заключает Ясинский, — что жизнь казалась мне ужасно скучной» (там же).

Переход автора статьи от поклонения науке к пафосу искусства — подлинный взрыв, катаклизм — связан для него с «ошеломляющим впечатлением» от «Анны Карениной»: «*Точно волшебная панорама, развернулась предо мною жизнь целого общественного строя, трепещущая избытком крови, мяса <...>, полная изумительных художественных подробностей <...>, перед которою все курсы политической экономии, физиологии, психологии не стоят, по моему, выведенного яйца. Вот где истинная наука, подумал я*» (там же).

Далее в статье проводится мысль о различии функций науки и искусства. Толстой, считает Ясинский, хочет учить, но «цель искусства вовсе не в том, чтоб учить, а в том, чтоб сделать людей счастливее, доставляя им одно из самых высоких наслаждений <...> все стремится к тому, чтоб сделать людей счастливее — все науки, все человеческие деятельности; поэзия

«искусство. — З. М.» достигает только этой цели скорее и прямее всего», и потому она играет «первенствующую роль» «во всякого рода человеческих деятельности» (с. 2).

Завершается статья совсем иным определением искусства, также отделяющим его от науки: в искусстве «цель заключается в самой деятельности» (там же).

Позиция Ясинского, достаточно эклектичная, включающая и позитивистский спенсеризм и гедонизм (роль культуры — «сделать людей счастливее»), и положения эстетики Шиллера и Канта о самоценности искусства, при всем предпочтении искусства науке, не отрицает и роли других «человеческих деятельностей». Речь идет лишь о «количественном» превосходстве искусства в деле «научения» человека и доставления ему «наслаждений».

С таких позиций Ясинский и осуждает Толстого за то, что тот «променял положение великого художника на роль маленького ересиарха» (с. 2). Связывается этот шаг с опасной, по мнению автора, гипертрофией этического, жертвенного начала в психологии русской интеллигенции и народа: «Язва личного смирения — наша национальная язва», порождающая и гнев «массы» против гения, и бунт гения против себя (там же). Приращению роли наук (знания) соответствует и начало протеста против этики жертвы.

В дальнейшей полемике оценки «Исповеди» все больше отходят на задний план, уступая место дискуссии об «удельном весе» искусства в культуре человечества.

4 августа 1884 г. в «Заре» (№ 174) публикуется статья критика газеты Обывателя⁷ «Художник в роли философа поэзии (по поводу размышлений Л. Н. Толстого и Максима Белинского)», где главное место уделено спору с Ясинским, который, однако, уважительно именуется «талантливым беллетристом», занимающим «в русской литературе видное место» (с. 1). Приведя слова Ясинского о впечатлении, произведенном на него чтением «Анны Карениной», Обыватель, с характерной для этого спора прямолинейностью, заключает: «Художественные произведения, по мнению г. Белинского, ничему не научают; всякий хочет только насладиться ими» (с. 1), «Максим Белинский не иначе как свысока и пренебрежительно относится к науке» (там же). Здесь задана основная особенность развертывающегося диспута: каждый участник говорит о том или ином доминирующем начале искусства, но приписывает своим оппонентам полное отрицание всех его функций, кроме одной.

Позиция Обывателя более последовательна, чем Ясинского: он прежде всего — позитивист, находящийся под влиянием идей «разумного эгоизма». Соглашаясь, что цель прогресса — человеческое счастье, критик уточняет: «Индивидуальное сча-

«... счастье может быть достигнуто только при условии общего счастья индивидуумов» и состоит в удовлетворении «всей сложной совокупности физических и духовных потребностей человека» (с. 1).

До этого момента взгляды Обывателя и Ясинского, по сути, мало различались: оба стоят на позициях антропологического гедонизма, оба считают счастьем удовлетворение *всех* потребностей человека, оба признают единство целей науки и искусства при различии их путей. Противоположность их воззрений проявляется в определении основной, первичной стороны человеческой жизни. Позитивист Обыватель убежден, что искусство вторично по отношению к материальным составляющим «общего счастья»: *«Эстетическое наслаждение совсем и не мыслимо, если не удовлетворены первые наши потребности <...> Для голодного, холодного, исполненного тяжких лишений существования разве возможны наслаждения эстетические»: они «следуют только за материальным достатком обществ <...>, но не заменяют этого достатка»* (с. 1). Да и при гармоническом развитии обществ и личностей «эстетические ощущения», хотя и *«занимают известное место в душевном состоянии, в некоторой доле определяют его»*, но *«по степени важности и необходимости <...> стоят <...> слишком далеко от первого места»* (там же).

Польза искусства утилитаристом Обывателем признается при одном условии: *«Необходимо только, чтобы художник опирался в своих изображениях на показания точного знания или науки, а не на голос вдохновения»* (с. 2). Зато при старательном «ученичестве» значение искусства даже *«более очевидно и в известном отношении более непосредственно»* (с. 1.). Связано это с тем, что «задача поэзии сводится не к обучению читателя, но к возбуждению в нем известного *общего настроения*», которое и «облегчает нам ориентироваться в своих чувствах и практическом отношении к окружающему» (с. 2), то есть с большей быстротой и легкостью интуитивно-эмоционального постижения мира по сравнению с логическим.

Основными функциями искусства оказываются познавательная и этико-дидактическая. Последнюю Обыватель также ценит высоко. Поэты «поддерживают в нас отвращение к пороку и любовь к добру <...>, содействуют воспитанию в нас здоровых, полезных для общества отношений к явлениям действительной жизни» (там же). «Чувство удовлетворения красотой формы» им не отрицается, но отодвигается на задний план.

Ответная статья (Максим Белинский. Обыватель в роли критика. — «Заря», 11 августа 1884, № 179, с. 1), несмотря на иронию заглавия, начинается примирительно. Ясинский выделяет ряд сходств в позиции своей и Обывателя. Однако он повторяет, что хотя «все науки, все человеческие деятельности

стремятся к увеличению суммы человеческих наслаждений <...>, поэзия достигает этой цели скорее и прямее всего». Признавая (подобно Обывателю) бóльший динамизм интуитивного познания по сравнению с логическим, Ясинский неожиданно меняет тон, делая резкий выпад: *«Поэзия ушла вперед гораздо дальше науки, и настроения не зависят от разрешения ученых цензоров. Шекспиру пришлось бы слишком долго ждать какого-нибудь Молешота»*.

Далее Ясинский уточняет свое представление о специфике художественного наслаждения. Это — удовлетворение заложенной в человеке жажды гармонии (кантовский идеал «гармонической смены впечатлений») и «созерцание» как способ ее восприятия.

Здесь, в апогее полемики, Ясинский впервые формулирует свою позицию как «эстетизм», нарочито характеризуя этическую устремленность искусства столь же приниженно, как Обыватель — «эстетику»: «Хорошо, что, познакомившись с великими произведениями великих художников слова, люди чувствуют больше отвращения к пороку и больше любви к добру; но не это соображение руководит ими, когда они принимаются за чтение <...>; люди с более или менее развитым чувством прекрасного ищут только прекрасного».

В следующем номере «Зари» (12 августа 1884, № 180) в дискуссию вступает еще один газетный критик — М. Супин (М. И. Кулишер, издатель «Зари»). В заметке «Поэзия и наука» (написанной, видимо, до появления статьи Обывателя и второго выступления Ясинского) М. Кулишер высказывает мысли, исключительно близкие Обывателю, с одним, однако, важным отличием: он игнорирует и этическую направленность искусства, утверждая, что только его «научный уровень» определяет ценность художественного произведения. Шекспир и Гете — «люди, стоявшие на высоте уровня научных познаний своего времени и даже гораздо выше его. Вот почему <...> их поэтические произведения не уступают в значении научным работам»; в целом же художники *«имели столько значения, насколько они стояли на высоте научного уровня, и теряют это значение постольку, поскольку наши научные знания совершенствуются»* (с. 1). Оценки сопоставляемых явлений у М. Кулишера также «количественные»: искусство — «бесконечно малая величина», наука — «бесконечно большая».

Вторая статья Обывателя «Художник в роли критика» («Заря», 15 августа 1884, № 182) вертится в целом в кругу уже обсуждавшихся вопросов, но содержит и попытки решить их по-новому. Таково, во-первых, стремление перейти от наивных «количественных» оценок важности науки и искусства к характеристике различий их природы и функции. Научные знания — прямо или косвенно практические: *«Только наука, одна наука*

дает нам такого свойства сведения и обобщения», которые «могут служить к руководству в устройстве благополучного человеческого существования» (с. 2; отметим, что здесь Обыватель неявно соглашается со словами Ясинского о внепрактическом характере результатов художественной деятельности). Во-вторых, повторяя уже высказывавшуюся им мысль о том, что искусство, как источник знаний *полностью* зависящее от науки, имеет, однако, и свои, особые функции, Обыватель подробнее, чем раньше, останавливается на его «великом преимуществе» перед наукой. Это — популяризирующие свойства искусства, способного «сделать самые отвлеченные истины науки доступными массе читателей», а также его огромный эмоциональный потенциал: «поэзия, искусство» «будят в нас *не только соответствующие теоретические соображения, но и параллельные чувства, волнения <...>, действуют <...> не на ум только, но и на сердце*» (там же).

Изменение тона и акцентов полемики связано, по-видимому, со стремлением оградить себя от упреков в «искусствофобии». Но оно, думается, имеет и еще одну (возможно, не осознанную) цель — отделить свою, родственную народнической, точку зрения на искусство как средство этического воспитания масс от шестидесятнического «реализма» М. Кулишера, в целом близкого Обывателю.

Наконец, третий новый момент — попытка оценить высказанные точки зрения с «внешней» — историко-социологической позиции. Воззрения Ясинского, считает Обыватель, — это защита интересов творца-индивидуалиста, ценящего лишь «то высокое удовольствие или наслаждение, какое испытывает художник или ученый в моменты творчества» (с. 1). Исторически эти взгляды, рожденные эпохой «искусства для избранных», — далекое прошлое: уже поздний Белинский и Добролюбов, хотя и «умели наслаждаться» искусством, но «ножом критики они вскрыли и приучали других вскрывать в произведениях искусства уроки практической мудрости», общественной нравственности. Позицию свою и М. Кулишера Обыватель считает отражением интересов современного демократического читателя. Символизируя свой криптион противоположным, чем Ясинский, образом, Обыватель-критик рисует образ широкого читателя-«обывателя», четко отделяющего науку от искусства, ищущего в науке «точное знание», а в искусстве — «настроения», «эмоции» (там же). И радость искусства принадлежит не одному, а всем.

Примирительный (хотя и неизменный по сути) тон Обывателя не смягчил его оппонента. В «Заре» (19 августа, № 185, с. 2) — последняя реплика Максима Белинского с характерным заглавием «На разных языках». Он (как и Обыватель в последней статье) отрицает односторонность *своих* взглядов

на искусство (он считает, что никогда «и не требовал от писателя игнорирования нравственных идеалов <...> говорил <...> о том, что *мудрости сердца* можно поучаться <...> у великих поэтов»⁸), жалуется на нежелание Обывателя и М. Супина понять его, но затем резко переходит в наступление. Взгляды его оппонентов — фактическое отрицание искусства: если читатель «больше всего уроков мог бы извлекать из какого-нибудь <...> руководства к той или иной науке», то «зачем ему художественное произведение!». «Уроки» подлинного искусства — результат *особого* — эстетического потрясения, а не удовольствия, получаемого от знакомства с данными науки или этическими учениями. «Прислуживание ходячим тенденциям» в литературе не только «не сделает людей счастливее», но способно «провалить и самые тенденции». Далее следует резкая полемика с пониманием идеалов «всеобщего счастья» Обывателем и М. Супином как «какой-то фикции, отвлечения <...>, прожорливого божества, ревнующего к счастью каждого индивидуума, а для чего — неизвестно».

Заметка завершается «кольцевым» повтором мыслей первой статьи Ясинского — апологией великих преимуществ искусства перед другими видами человеческой деятельности: его вечности (в отличие от изменчивости и временности философских идей), его основной роли в достижении человеческого счастья (плоды художественного творчества — «пока единственное «общее счастье»»), его самодостаточности, не требующей, чтобы Л. Толстой и другие великие писатели были бы еще «в буквальном смысле слова, и народными учителями».

Эти слова, вернувшие полемику к ее началу, но и своеобразно объединившие толстовское «отвержение эстетики» с шестидесятилетним, а толстовскую этику — с народнической, завершили первый этап споров. Он характеризовался:

1. известным сходством взглядов всех дискутирующих (позитивистское понимание идеала как удовлетворения всех человеческих потребностей; связь прогресса и счастья). Сходство это позволяет опознать не только в Обывателе и М. Кулишере, но и в Ясинском учеников Конта, читателей Белинского, критики шестидесятых годов, работ Михайловского. Отсюда — постоянное стремление спорящих к показу своей позиции как многогранной и в чем-то близкой оппонентам;

2. все растущим осознанием непримиримости взглядов адептов «позитивной» науки (Обыватель, М. Кулишер) и этики (Обыватель) — и апологета искусства И. Ясинского; отсюда — все более прорывавшиеся по ходу споров полемические резкости;

3. двойственностью позиции всех участников дискуссии, имеющей, однако, разную природу. У Обывателя и

М. Кулишера — это соединение «синтезирующих» идей Спенсера и Конта с присущими позитивизму же вульгаризаторскими тенденциями. У Ясинского — это черта человека, порвавшего с позитивизмом, но еще не сформировавшего свои новые воззрения и потому колеблющегося между позитивистской эстетикой, романтиками, Контом и сторонниками «чистого искусства». Отсюда — возможность для всех спорящих подчеркивать многогранность собственного подхода и односторонность взглядов противника, а также характерный «количественный» подход к теме.

Достаточно известные, аргументы обеих сторон быстро исчерпались, и спор зашел в тупик.

В этот момент И. Ясинский решил придать полемике общероссийский масштаб и пригласил известного поэта Н. Минского, жившего осенью 1884 г. в Киеве и тоже переживавшего острое разочарование в народнических идеалах,⁹ принять участие в диспуте. Минский должен был не просто подавить читателей «Зари» «столичным» авторитетом — он был действительно начитан в современной европейской философии, эстетике, литературной критике, и его статья «Старинный спор» («Заря», 1884, 29 августа, № 193) выводила полемику киевских критиков-позитивистов с идущим к «эстетизму» прозаиком на уровень общеевропейских литературных дискуссий.

Само заглавие (неточная цитата из «Клеветникам России») и начало статьи подчеркивали, что речь идет о ситуации, характерной для *всей* русской литературы XIX века, ведущей начало от такого символического времени, как пушкинская пора (опять «вспыхнул <...> спор об искусстве, старинный, так часто замиравший и воскресавший в нашей литературе спор» — с. 1).

Если для Обывателя упоминание эстетов «дореформенной эпохи» — средство дискредитировать позицию противника как устаревшую, то Минский, объявив постоянно повторяющимся весь «старинный спор», утверждал его историческую значимость, санкционированность русской и мировой культурной историей: «Гг. Обыватель и Супин <...> не прочь бы поставить поэзию в такую же зависимость от публицистики и науки, в какую средневековые схоластики ставили самую науку и философию от теологии» (с. 1). Такой же смысл в 1892 г. получает напоминание Д. С. Мережковского о «вечности» борьбы за «художественный идеализм»: ¹⁰ «Новое искусство» в России (по крайней мере, в «Северном Вестнике») спешило подчеркнуть не свою новизну, а укорененность в «старинном» и «вечном».

Вводя спор в широкую пространственно-временную перспективу, Минский смелее, чем кто-либо из сотрудников «Зари», определяет его смысл как проявление исторической и типоло-

гической антиномии двух взглядов на искусство: «защиты самостоятельного значения поэзии и ее *первенствующей* роли среди других проявлений человеческого духа», с одной стороны, и борьбы «публицистики и науки <...> против свободного творчества во имя общего блага» (с. 1) — с другой. «Старинный спор» шире чисто эстетических разногласий: это борьба творческого, вечно свободного человеческого духа с его притеснителями и индивидуума — с ограничивающими его идеями «общего блага» (последняя мысль носит антинароднический характер). Ср. стремление символистов «Северного Вестника», защищая искусство, выходить из эстетической проблематики в философскую, прав личности и др.

Историю «эстетизма» Минский (подобно Обывателю) начинает с «дореформенной эпохи», когда, по его мысли, «эстетизм» был ограничен (но и оправдан) как протест против реальности и бегство от нее в мир «мечтаний»: «В тяжелую годину умственного гнета <...> прекрасное <...>, отрешенное от жизни и ее мук, являлось единственным исходом для <...> жаждавшей простора души» (там же). Узость этого «эстетизма» (романтиков и художников 1840-х гг.) определила его место в пореформенные 1860-е годы: «Но что казалось светочем во мраке ночи, то, при свете дня, явилось бледным пятном, и *люди следующего поколения*, рожденные в более счастливые дни <...>, *справедливо негодовали*, когда отцы отстаивали *свои сонные эстетические мечтания*» (там же). Минскому, как видим, присущ особый рода историзм: он частично оправдывает и шестидесятическое «разрушение эстетики», и Писарева, и даже то, «какое негодование, отвращение будило в молодой душе само слово «эстетика»» (там же). Этот историзм (связанный с мистическим гегельянством Вл. Соловьева нач. 1880-х гг. и его вариантом идеалов «синтеза») отзовется в историософии Д. С. Мережковского, а позже, в нач. 1900-х гг., определит отношение «Нового Пути» к шестидесятиникам.

Но ситуация 1860-х гг. имела, по Минскому, и важные издержки: «Русская муза стала <...> служанкой у торжествующей публицистики» (там же). Это предопределило новую фазу развития «эстетизма» — устремленность к красоте, которая уже не отвращается от реальности и не таит в себе «ни малейшей опасности» развитию науки и других сторон свободного духа. Такая ситуация неявно трактуется как «синтез» одностороннего «эстетизма» 1820—40-х гг. и антиэстетизма шестидесятников, подводящий итог становлению русской культуры (ср. роль соловьевских «трихотомий» во взглядах Мережковского).

Переходя к теоретической «защите искусства», Минский солидаризируется с И. Ясинским, утверждая приоритет искусства в духовной жизни человечества и резко подчеркивая враждебность литературе ее позитивистских толкований: «Если бы, с

самого сотворения мира, поэты могли предугадать и приложить к делу наставления гг. Обывателя и Супина, — самые эти наставления были бы совершенно излишни, потому что тогда не существовало бы ни поэзии, ни докучного искусства» (там же). Но Минский не повторяет достаточно известных концепций специфики художественного познания, уже упоминавшихся в споре, а излагает новую (частично связанную с эстетикой французского символизма).

Кардинальное отличие искусства от науки — в том, что *«наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу»*. Творчество существует только в искусстве (<...>). *Ньютон, Кеплер и Дарвин*, объяснившие нам законы, по которым движутся миры и развивается жизнь, *сами не создали ни одной пылинки. Между тем Рафаэль и Шекспир*, не открыв ни одного точного закона природы, *создали каждый по новому человечеству»* (там же). Антитеза интеллектуального познания и творческого моделирования, позволяющая, вслед за Шеллингом, сопоставить художника с Творцом, позже будет активно развита символистами (прежде всего — Белым). Отсюда — коренное отличие научной и художественной истины. Первая — объективна («закон тяготения существовал до Ньютона и будет существовать, когда исчезнет человечество» — с. 1), а потому — внеличностна («сразу (<...>) становится достоянием всех, не принадлежа никому», кроме «самой природы» — там же). Вторая — существует лишь после ее сотворения и становится объективной, но лишь для человечества (образ искусства «родился с художником, живет в людях и вместе с людьми умрет» — там же), а потому всегда несет яркую печать личности творца.

Точно так же, по Минскому, отлично отношение науки и искусства к этике. Статья создана в «донищевский» период эволюции Минского и, в отличие от книги «При свете совести» (1890), нравственность не отрицает. Более того: именно искусство и является носителем этики (наука не знает «ни добра, ни зла» — с. 2). Но поэтому же художественная этика и сходно субъективна и лишь через произведение искусства делается достоянием всех (художник, которому «мир кажется добрым или злым», «страстно жаждет, чтобы и другие видели мир таким же» — там же). Главным признаком художественной деятельности Минский (как позже — В. Брюсов) считает «искренность художника», стремящегося раскрыть «всем» свой мир. Произведения искусства, таким образом, становятся созданными личностью этическими ориентирами человечества.

Правда, Минский находит и в созданной художником «вселенной» объективное («образы, взятые из природы»), и субъективное («освещение, данное им художником»), но роль их неравноценна: «Чем искусство моложе, наивнее, непосредствен-

нее, тем сильнее в нем преобладает элемент субъективный <...>. Упадок искусства выражается преобладанием в нем элемента объективного» (там же). Последние слова предваряют критику «натурализма» символистами 1890—1900-х гг.

В итоге основной функцией искусства оказывается преобразующая (творческая). Созданный истинным художником мир «живее действительности», ибо «перерождает» ее: «Мы наслаждаемся произведениями искусства потому, что, благодаря им, *дряхлый, приевшийся нам мир заменяется для нас новым*, трепещущим жизнью и красотой» (там же). Вхождение в это «дивное» царство красоты, в свою очередь, «перерождает» читателя: «Значение поэзии для жизни громадное и польза ее неизмерима <...>. Отнимите их <впечатления искусства — З. М.> у человека, и он сразу огрубеет до неузнаваемости» (там же). Но «неизмеримая польза» искусства, как и «эстетическое наслаждение» им, определены не тем, что художник заимствует из науки или этики. Формуле всех участников спора: искусство ценно тем, чем роднится с другими деятельностью, несущими человеку счастье (Ясинский, Обыватель), или с этикой (Обыватель, Ясинский), или с наукой (М. Кулишер, Обыватель) — противостоит мысль о креативной функции искусства как его родовой специфике. Именно сила «преобразования» «дряхлого мира» в «новое небо и новую землю» (творческая сила) равна силе эстетического наслаждения произведением искусства и возможностям «преобразования» читателя под его впечатлением.

Так, при всей близости «апологии искусства» у Ясинского и Минского, «Старинный спор» приобретает новое качество — становится первой в России декларацией «эстетизма» конца века.

Статья Минского, созданная у порога «рождения символизма», во многом предваряет его идеи (апология эстетики, мысль об искусстве как преобразении мира, пафос творческой индивидуальности). Особенно близок Минский к тому «не собственно декадентскому» декадансу, на позициях которого стоял в 1890-х годах Д. Мережковский и писатели «Северного Вестника» (ср. попытки связать «эстетизм» с традициями русской культуры, резкое отличие этого «эстетизма» от идей «чистого искусства», «триадичность» в описании истории искусства и др.).

Каково же отношение «Старинного спора» к русскому символизму? Ответ на этот вопрос неоднозначен.

Становление литературных направлений не может быть однократным актом. Оно реализуется как множество «попыток воплощения», притом принципиально разнородных. Ранее всего появляются художественные, публицистические и т. д. произведения, в том или ином плане родственные будущим

«эталонным» текстам направления. Но о «рождении» направления в новейшей литературе говорить, видимо, можно лишь тогда, когда оно само о нем оповещает¹¹, создавая свои мета-текстовые описания и давая себе имя. *

«Старинный спор» как критический текст с его концепцией искусства исключительно близок символизму, но символистским манифестом он все же не является. Неявный самоописывающий пласт «Старинного спора» связывает его с тем «эстетизмом» 1880-х гг., из которого символизму еще предстояло выйти.

Тем не менее, статья Минского многое объясняет в истории и позиции раннего русского символизма.

Русская культура, с начала XIX века усвоившая кантовское определение идеалов человечества как идеалов «Истины, Добра и Красоты», в своей реальной истории воплощала лишь какую-то одну сторону всеми признаваемого единства. К концу столетия история реализации этого идеала выглядела примерно так. — «Натуральная школа», сменившая романтизм с его культом Красоты, начертала на своих знаменах идеал Истины — правдивого отображения действительности, которое в писаревском варианте шестидесятничества редуцировалось в требование Пользы. Народническая и околонародническая культура 1870 — нач. 1880-х гг., не порывавшая с позитивизмом, в своем героическом пафосе *народной* пользы, по существу была движима идеями самоотреченного, жертвенного Добра.

Однако в культуре последних десятилетий XIX в. идет и другой процесс — тяготение к целостному, «синтезирующему» миропониманию. Оно захватывает все основные течения русской культуры. Так, философия позитивизма, при всем ее утилитаризме, понимала счастье как единство всех сторон человеческой деятельности (Г. Спенсер), утверждала идеал «гармонической личности» (в России — Н. К. Михайловский)¹². «Правда-истина» шестидесятников и «правда-справедливость» народников 1880-х годов зачастую скрывали свою односторонность за искренним устремлением к «гармонии».

В начале 1880-х гг. зазвучали и «синтетические призывы» (Блок) Вл. Соловьева: идеал «положительного всеединства» предполагал синтез Истины, Добра и Красоты». Философия Соловьева дала символистам «Северного Вестника» язык для описания своей эсхатологической идеологии как пути к «окончательному синтезу» («концу света», за которым должно последовать сотворение «нового неба и новой земли»). Но в действительности, в борьбе с односторонними установками на «правду-истину» и «правду-справедливость» «новое искусство»

* Разумеется, такие самоописания и самоназвания исторически могут оцениваться и как чисто субъективные.

ра журнала «Русская мысль» (май 1884) (см. там же). В публикации журнала «Ребус» название произведения Л. Толстого по цензурным соображениям не указано.

⁵ «Раннее творчество Ясинского носило демократический характер <...>. К середине 80-х гг. Ясинский резко меняет свою позицию и становится активным противником «тенденциозного» искусства» (*Муратов А. Б. Ук. соч.* — С. 34.)

⁶ Все ссылки на статьи в «Заре» даются в тексте (в скобках — страницы). Страницы статей, занимающих одну страницу, даны при первом их упоминании.

⁷ Раскрыть псевдоним не удалось. Скорее всего так подписывался киевский профессор Мищенко.

⁸ Курсив автора; выделяется автоцитата из первой статьи И. Ясинского.

⁹ В предисловии к сб. «Из мрака к свету. Избранные стихотворения» (Берлин — Пб. — М., 1922) Минский называет постнароднический период творчества своей «второй жизнью» (цит. по: *Поэты 1880—1890-х годов.* — Л., 1972. — С. 84).

¹⁰ *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. — СПб., 1893. — С. 40.

¹¹ См.: *Лотман Ю. М.* О семиосфере // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1984. — Вып. 641: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. — С. 12 и след.

¹² Ср.: «привлекательный синтез народнической эпохи» (об идеях Н. К. Михайловского.) (*Неведомский Мих.* Зачинатели и продолжатели. — Пг., 1919. — С. 161).

¹³ С. А. Венгеров, правда, считает, что «эстетизм» 1880-х годов, «дополняя» шестидесятническое и народническое искусство, делал литературу этой эпохи в целом именно «синтетической»: «Происходит явное расширение литературного горизонта: к «правде-истине» и «правде-справедливости» присоединилась «правда-красота» (*Венгеров С. А.* Этапы неоромантического движения // *Русская литература XX века* / Под ред. С. А. Венгерова. — М.: Мир, 1914. — С. 53). В действительности, однако, происходит не «присоединение», а острая борьба.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ДРАМЕ БЛОКА «НЕЗНАКОМКА»

М. В. Безродный

1

Исследователи творчества Блока располагают ценнейшей в источниковедческом отношении базой: значительная часть библиотеки писателя уцелела и сосредоточена, почти вся, в одном хранилище — библиотеке Пушкинского Дома¹. Еще в 1940-х гг. к изучению этих книг приступил Д. Е. Максимов, а в 1981 г. увидела свет его фундаментальная работа о блоковских пометах на сочинениях Вл. Соловьева², значение которой, как это было в случае с другими его публикациями — «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» и «О мифопоэтическом начале в лирике Блока», предстоит оценить не одним блоковедам только. Не ограничиваясь задачами дескриптивного характера, исследователь тонко проанализировал психологию и «стиль» блоковского чтения и предложил ряд остроумных и продуктивных толкований индивидуальной символики его маргиналий.

Предпринятое Д. Е. Максимовым типологическое исследование помет Блока в аспекте их систематизации по сходству «означающего» (поиск стабильных значений у тех или иных знаков — нотабен, «птичек», крестов различной конфигурации и пр.) вне всяких сомнений должно быть продолжено. Представляется также, что его будет полезно дополнить разысканиями, нацеленными на систематизацию помет по сходству «означаемого» (поиск общих значений у тех или иных акцентированных текстовых фрагментов независимо от вида маргиналий). В общем массиве могут быть выделены, например, пометы «эмпатического» характера: при чтении мемуарной и критической литературы о деятелях культуры прошлого внимание Блока стабильно приковывают такие характеристики психологического плана, которые явно ощущаются им как соотносимые с интроспективными данными. Так, в тексте работы Вл. Соловьева о Пушкине Блок отчеркивает на полях и подчеркивает

следующий тезис: «... мы еще переживаем настоящее, а его [поэта, Пушкина. — М. Б.] закон — именно та половинчатость, то раздвоение между праздником и буднями, между поэтической высотой и житейским ничтожеством...»³; далее акцентируется характеристика Пушкина как «невольника душевного раздвоения»⁴. Аналогичное тяготение к автоидентификации дает о себе знать и в разметке воспоминаний Мейснера о Гейне, где выделено, в частности, сопоставление психических складов Гейне и Руссо: «Один [Руссо. — М. Б.] был простая безыскусственная и притом целая, нераздвоенная натура, предвозвещатель; в другом видим натуру двойственную, составленную из света и тени...»⁵. При чтении очерка А. и П. Ганзенов «Жизнь и литературная деятельность Г. Ибсена» акцентируется мысль о «двойственности, внутреннем конфликте двух натур Ибсена»⁶. Уже этих примеров довольно, чтобы заметить установку читающего, мучимого сознанием «душевного раздвоения», на приискивание себе аналогов среди «вечных спутников».

Эта сквозная, магистральная тема размышлений Блока определила по-видимому, и характер чтения им очерка Вл. Соловьева «Жизненная драма Платона». Текст очерка густо размечен отчеркиваниями, подчеркиваниями, крестами и другими знаками, а в том месте, где автор излагает свое понимание платоновской философии любви, Блок выделяет, в частности, следующие положения: «Когда Эрос входит в земное существо, он сразу преображает его; влюбленный ощущает в себе новую силу бесконечности, он получил новый великий дар. Но тут неизбежно является соперничество и противоборство двух сторон, или стремлений души — высшей и низшей: которая из них захватит себе, обратит в свою пользу могучую силу Эроса, чтобы стать бесконечно плодотворною, или рождающею в своей области и в *своем* направлении <...> И действительно, аскетизм не может быть высшим путем любви для человека. Его цель — уберечь силу божественного Эроса в человеке от расхищения бунтующим материальным хаосом, сохранить эту силу в чистоте и неприкосновенности. Сохранить в чистоте, — но *для чего же?* Полезно и необходимо очищение Эрота, особенно когда за долгие века человеческой истории он успел так ужасно загрязниться. Но сыну божественного обилия одной чистоты мало. Он требует полноты сил для живого творчества <...> Платонов Эрот, которого природа и общее назначение так прекрасно описаны философом-поэтом, не соединил неба с землею и преисподнею, не построил между ними никакого действительного моста, и равнодушно упорхнул с пустыми руками в мир идеальных умозрений. А философ остался на земле — тоже с пустыми руками — на пустой земле, где правда *не живет*»⁷.

В этом построении как бы предугадана расстановка сил и набросана схема, по которой будут развиваться события в пьесе Блока «Незнакомка», описывающей, как указано в авторском предисловии к сб. «Лирические драмы» (СПб., 1908), «сложность современной души <...> расслабленной сомнениями и противоречиями». В первом акте «Эрос входит в земное существо» — Поэта, во втором изображается «соперничество и противоборство» высшей и низшей сторон души, представленных образами мечтателя-аскета Голубого и его антипода — Господина в котелке, воплощающего нагло-преуспевающее, «земное» начало. Оба героя — двойники Поэта, две его ипостаси (не случайно и тот и другой именуют себя «поэтами», а в сознании Звездочета сливаются в единый образ «голубого господина»).

Поскольку «аскетизм не может быть высшим путем любви для человека» и небесной невесте — Незнакомке «одной чистоты мало», ее на время «захватывает» антипод Голубого — Господин в котелке. Не обретя жениха ни в первом ни во втором, дева-звезда возвращается на небо, а Поэт остается «с пустыми руками, на пустой земле, где правда не живет» — таковы финал и общая концепция драмы.

2

Тематика и литературная техника «Незнакомки» в значительной мере ориентированы на европейскую, прежде всего немецкую и преемственную ей русскую, романтико-фантастическую традицию — с ее модальностью двоемирия, мерцанием «музыкального» сквозь плотную и удушливую атмосферу флистерства, идеями двойничества и *Ur-Leben*, мотивацией ирреального сном или опьянением героев, сюжетами об оживающих изображениях (портретах, статуях), куклах-автоматах и т. п.⁸ В этом ракурсе содержание «Незнакомки» может быть осмыслено как история любви земного человека и «парабиологического» женского существа — «падучей девы-звезды» (ср. романтический пандемониум: ундины, сильфиды, саламандры и пр.). Не случайно поведение героини в сцене «искушения» Голубого едва заметно, но несомненно отмечено чертами демонического вампиризма: по мере «оплотнения» невесты жених «угасает»⁹; и не случайно этот образ современниками Блока устойчиво ассоциировался со Смертью: «Отгорел твой костер. Незнакомка знакомая / Позвала, обняла, увела...» (Вяч. Иванов, «Умер Блок»); «... Когда же свой оскал / Явила смерть, он понял: — Незнакомка...» (И. Северянин, «Блок»); «Качая перьями, прекрасной Незнакомкой / Склонилась к Рыцарю измученному Смерть» (К. Липскеров, «Владеет бытием мучи-

тельным поэта...») — такова рецепция образа «парабиологической невесты» в русле мифопоэтического представления о смерти как бракосочетании, активно усвоенного русскими неоромантиками, а у Сологуба, например, претворенного в один из ключевых сюжетов¹⁰.

Такое решение образа героини сопровождается — особенно настойчиво в черновых набросках — развитием темы танца¹¹. Представляется, что трактовка Незнакомки как невесты-танцовщицы была подсказана Блоку знаменитой легендой о «виллисах», изложение которой он отчеркнул в своем экземпляре третьего тома Полного собрания сочинений Гейне: «... это неистовство, это безумие парижанок напоминает мне всегда предание о мертвых танцовщицах, которые у нас называются виллисами. Они — молодые невесты, умершие до свадьбы своей, но в сердце так живо сохранившие неудовлетворенную страсть к танцам, что по ночам выходят из гробов, собираются кружками на больших дорогах и в полночный час предаются диким пляскам [ср. реплику Незнакомки в черновом наброске: «А между тем — в вечерней сказке <...> Я предаюсь вечерней пляске»¹²]. Одетые в подвенечные платья, увенчанные цветами, украсив мертвенно бледные руки блестящими кольцами, страшно улыбаясь, неодолимо прекрасные, пляшут виллисы при свете месяца, и пляшут тем страстнее и быстрее, чем больше чувствуют, что данный им для пляски час истекает, и они снова должны сойти в свои холодные, как лед, могилы»¹³.

3

Эпиграфом к «Незнакомке» взяты два фрагмента из романа «Идиот» (часть первая, гл. 3 и 9)¹⁴: описание портрета Настасьи Филипповны и ее диалог с Мышкиным при первой их встрече. Фрагменту «портрет» в тексте драмы соответствуют описание камен с изображением «Миропрavitельницы», характеристика Незнакомки как «прекрасной женщины в черном» и стихи о богородичной иконе; фрагменту «встреча» — разговор Незнакомки с Голубым и — построенная по контрасту — финальная сцена «неузнавания» героини Поэтом.

Читая 9-ю гл. седьмой части «Анны Карениной», где описание портрета Анны предшествует появлению ее самой («той самой женщины портрета»), Блок записывает на полях: «Наст. Фил. тоже прежде портрет, а потом сама»¹⁵. Эта маргиналия фиксирует употребление Толстым приема «опережающего изображения» — аналогичного тому, который был применен в «Идиоте»¹⁶, т. е. свидетельствует о внимании автора «Незнакомки» не столько к содержанию соответствующих эпизодов

у Достоевского и Толстого, сколько к технике, используемой ими для создания иллюзии ожившей натуры.

Эта техника — без установки на психологический эффект — применяется в пьесе очень широко: помимо ситуаций «сошествия» Богородицы с иконы и «Мироправительницы» с каменей, к числу наиболее очевидных примеров ее освоения относятся, во-первых, мотив превращения кораблей на обоях в «настоящие» корабли, во-вторых, введение в круг действующих лиц «пьяного старика — вылитого Верлэна» и «безусого бледного человека — вылитого Гауптмана» — как бы оживших портретов. Сплошь и рядом в пьесе иронически обыгрывается взаимоперетекаемость «двухмерного» в «трехмерное» и «неимеющее-меры», и функции этой «эшеровской» игры заключаются в том, чтобы максимально усилить опорную идейно-тематическую оппозицию «запечатленного», имеющего меру и наименование — и невыразимого, неисчислимого, безымянного, «незнакомо-го». Отсюда — лейтмотив именования/переименования Незнакомки и целая серия «двухмерных» аналогов того, что меры не имеет: записная книжка Поэта с «обрывками незнакомых слов», журнал, в котором помещена шутка о невесте (ср. в «Балаганчике» образ «картонной невесты»; здесь же — окно с «нарисованной на бумаге» далью), афиша, извещающая о выступлении танцовщицы, списки (свитки), куда Звездочет (исчисляющий неисчислимо-е) заносит параграф о падении звезды Марии — «звезды первой величины».

4

Заключительной сцене первого акта пьесы предшествует следующий разговор посетителей кабачка:

Человек в пальто

Нет-с, я любитель! Люблю острый сыр, знаете, такой круглый! (*Делает кругообразные жесты.*) Забыл название.

Его собеседник (*неуверенно*)

А вы... пробовали?

Человек в пальто

Что пробовал? Вы думаете, нет? Я рошефор кушал!

Собеседник (*под которым качается стул*)

А знаете... Люксембургский... так пахнет нехорошо... и шевелится, шевелится...

Чмокает губами, шевелит пальцами.

Человек в пальто (*вдохновенно встает*)

Швейцарский!.. Вот что-с!

Собеседник (*мигает и сомневается*)

Ну, этим не удивите...

Человек в пальто (*громко, как ружейный залп*)

Бри!

Собеседник

Ну это... это... знаете...

Человек в пальто (*угрожающе*)

Что знаете?

Собеседник (*уничтожен*)¹⁷

В примечаниях В. Муравьева к этому пассажиу указано: «Человек в пальто и Собеседник неправильно называют сорта дорогого сыра, надо — *рокфор, лимбургский*. Искажение названий здесь служит для создания образов тщеславных хвастунов, желающих «удивить» собутыльников»¹⁸. В этом комментарии верные наблюдения, к сожалению, соседствуют с объяснениями приблизительного характера и непроверенными сведениями. Искаженное произнесение названия сыра рокфор¹⁹ служит характеристике культурного уровня Человека в пальто, а оговорка Собеседника — «люксем-бургский» вместо «лимбургский» — имитации психофизиологических особенностей пьяного речевого поведения (отсюда и замедленное, в два приема, произнесение слова). Что же касается стоимости сыров, то лимбургский, а также называемый Человеком в пальто швейцарский, — если говорить не об импортировавшихся из Бельгии и Швейцарии сортах, а о производившихся в России под теми же названиями, — в 1900-е гг. стоили сравнительно недорого — 40—50 копеек за фунт (оригинальный же швейцарский был примерно в полтора раза дороже швейцарского русской выделки)²⁰. Таким образом, упоминание о швейцарском сыре — не «аргумент», и Человек в пальто выдвигает другой: он называет «короля сыров» — бри, после чего его оппонент вынужден признать свое поражение. Французские мягкие пикантные сыры бри, рокфор и упоминаемый в третьем акте камамбер стоили вдвое, а то и втрое (в зависимости от сортности и сезона) дороже, чем швейцарский и лимбургский отечественного производства²¹.

В третьем акте, рисуящем мир столичной буржуазно-интеллигентской гостиной, называются лишь дорогие сыры и притом без искажения в произнесении²². (Однако духовное убожество, ограниченный тематический диапазон — от вопроса о стоимости шубы, которым начинаются разговоры и в кабачке и в гостиной, до «гастрономии» — роднят представителей социального «низа» и «верха». Прием повторения мотивов здесь отчетливо доминирует над принципом их варьирования; эстетическая и метафизическая проблематика упраздняет социологическую, используемую в качестве натуралистического декора.)

Далее. Собеседник замечает, что лимбургский сыр «шевелится, шевелится», и это представление можно объяснить не только тем, что оно возникло в сознании человека, «под которым качается стул». По-видимому, речь идет о так называемых сырных червячках (появление которых в продукте свидетельствует об определенной стадии его готовности), т. е. Собеседник наслышан об экстравагантных пристрастиях истинных гурманов (ср. аналогичный образ в 1-й гл. «Онегина»: «сыр лимбургский живой»²³).

5

Реплика Поэта «Снова Она объемлет шар земной» (первый акт) является усеченной цитатой начальной строки тютчевского стихотворения «Как океан объемлет шар земной...»²⁴, и функции этой отсылки, вероятно, следующие. Прежде всего, она служит указанием на принадлежность героя к представителям русского «нового искусства»: цитируется текст из разряда наиболее референтных для символистов (см. контекст, в котором Андрей Белый приводит выдержки из тютчевского стихотворения в своей программной статье «Апокалипсис в русской поэзии»²⁵, а также обилие реминисценций этого текста в «Кормчих Звездах» Вяч. Иванова, особенно в стихотворении «На Высоте»²⁶). Вообще, речь Поэта — от словаря до риторических фигур — строится как типично и даже расхоже символистская²⁷, однако наряду с клише, принадлежащими «школе» в целом, в репликах героя то более, то менее отчетливо слышатся отголоски отдельных идиостилей, в том числе блоковского, и именно эти стилиевые модуляции, переходы речи из пародийной тональности в автопародийную и наоборот препятствуют, с одной стороны, слиянию голосов героя и автора²⁸, а с другой, — превращению Поэта в «типичного представителя».

Случаи автоцитации, как будто, очевидны, поэтому разберем пример аллюзии к «чужому слову». Во втором акте Поэт узнает у Звездочета имя Незнакомки и воодушевляется:

Прекрасное имя: «М а р и я!»
Я буду писать в стихах:
«Где ты, Мария?
Не вижу зари я».

Имя «Мария» оказывается импульсом поэтической инспирации: герой впервые говорит «в рифму»²⁹. Причем предметом авторской рефлексии выступает не столько повышенная частотность этого имени в общесимволистском ономастиконе³⁰, сколько индивидуальное — брюсовское — приращение к нему³¹ и даже вполне определенный текст из «*Me eum esse*»:

Побледневшие звезды дрожали,
Трепетала листва тополей,
И, как тихая греза печали,
Ты прошла по заветной аллее.

По аллее прошла ты и скрылась...
Я дождался желанной зари,
И туманная грусть озарилась
Серебристою рифмой Марии.

В рецензии на «*Stephanos*» Блок, вспоминая эти строки, писал: «Близкое не сказалось. Видение, не разгаданное, отошло. *Не угадано Имя* в миг, когда легкий очерк, возникший на заре, молитвенно просил плачущего «на рубеже страны обетованной» о последнем, *Новом Имени: Мари*. Но это не Мари — не сестра — не Маша³². Это «серебристая рифма»: Мария».

Осмеивая эстетический утилитаризм Поэта, Блок воспроизводит брюсовскую «аллею»³³, пародирует рифмовку³⁴ и самоё лирическую ситуацию «Побледневших звезд...» (герой дожидается зари, чтобы срифмовать ее с именем возлюбленной).

Но вернемся к цитате из Тютчева. Метафизическая символика стихотворения «Как океан...» — сны, земная жизнь и небесный свод, оживающий в гавани волшебный челн и пр. — буквально репродуцируется в «Незнакомке», оформляя тему пла в а н и я. Начало ее развитию кладет ремарка, открывающая первый акт: «Уличный кабачок (<...> На обоях изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами. Они взрезают носами голубые воды». По мере того как герои «пьют и хмелеют», все более настойчиво звучит мотив томления по идеалу и нарастает «кружение» стен кабачка, имитирующее своего рода «морскую качку»: «Все вертится, кажется, перевернется сейчас. Корабли на обоях плывут, вспенивая голубые воды. Одну минуту кажется, что все стоит вверх ногами». (Ср. запись Е. П. Иванова о том, как Блок «воспроизводил» ситуацию появления

Незнакомки (из одноименного с драмой стихотворения) в озерковском вокзальном ресторане: «Выпиваем вторую. Значит, каждый по бутылке <...> Надо, чтоб пол начал качаться немного <...> «Теперь пойдем. Посмотри, как пол немного покачивается, как на палубе. Корабль». Верно, действительно, точно онемели ноги немного, пол, как при легкой качке на пароходе, поднимается и опускается»³⁵). Финальной ремаркой первого акта — «Весь кабачок как будто нырнул куда-то» — вводится мотив кораблекрушения, и смысл образа «звезды Марин», появляющейся в следующем акте (где корабли уже не плывут, а «дремлют») тем самым дешифруется вполне однозначно: это «Мария звезда морей», покровительница мореплавания и — в соответствии с гимнографической традицией — символ путевой звезды плавающих по «морю житейскому»³⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опубликовано описание книг и многочисленных помет на них: Библиотека А. А. Блока: Описание: В 3 кн. / БАН СССР, Ин-т рус. лит. АН СССР. — Л., 1984—1986. Представляется необходимой подготовка академического издания корпуса читательских помет Блока — по типу выпускаемого с 1979 г. «Corpus des notes marginales de Voltaire».

² Максимов Д. Е. Ал. Блок и Вл. Соловьев: (По материалам из библиотеки Ал. Блока) // Творчество писателя и литературный процесс: Межвуз. сб. науч. тр. — Иваново, 1981. — С. 115—189. См. также раннюю, краткую редакцию этой статьи: Максимов Д. Е. Материалы из библиотеки Ал. Блока: (К вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве) // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. — 1958. — Т. 184, вып. 6. — С. 351—385.

³ Соловьев В. Собр. соч.: В 9 т. — СПб., [1901—1907]. — Т. 8. — С. 376 (94 1/29). Здесь и всюду далее при ссылках на книги Блока в библиотеке Пушкинского Дома в круглых скобках после краткого библиографического описания указывается шифр хранения. Исключения составляют повторные ссылки на одно и то же издание.

⁴ Там же, с. 381.

⁵ Гейне Г. Стихотворения. — СПб., 1858. — С. 31 (94 1/110).

⁶ Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 8 т. — М., 1904—1907. — Т. 1. — С. 162 (94/115).

⁷ Соловьев В. Указ. соч. — С. 277, 283—285.

⁸ Вероятно, допустимо говорить не только о рефлексах в «Незнакомке» общеромантических установок и использовании топики «повестей à la Hoffmann», но и о конкретных влияниях и заимствованиях. Так, например, сцена из второго акта — дворники волокут Поэта в участок и тем срывают его встречу с Незнакомкой — содержательно и функционально воспроизводит сюжетную ситуацию в «Повелителе блох»: Георг Пепуш наконец находит прекрасную Гамахю, но тут появляются ночные сторожа и препровождают его в караульную.

⁹ Ср. мотив обретения витальности героиней «таинственной повести» Тургенева «Призраки» — текста, который, наряду с «Кларой Милич», по-видимому, оказал влияние на ряд блоковских сочинений, и в том числе на «Незнакомку». Так, в финале обоих произведений главный герой — слабый и рефлектирующий мечтатель, «русский человек на rendez-vous» — силится припомнить, где он встречал героиню, — и у Тургенева и у Блока, кстати сказать, уподобленную комете, — и мучительно переживает свое беспамятство: «Я приподнялся, шатаюсь на ногах, словно пьяный — и, проведя

несколько раз руками по лицу, огляделся внимательно <...> Иногда мне опять казалось, что Эллис — женщина, которую я когда-то знал — и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, где я ее видел... Вот-вот, казалось, иногда — сейчас, сию минуту всплыву... Куда! все опять расплывалось, как сон» («Призраки») — ср.: «Он медленно поднимается со своего места. Он проводит рукою по лбу. Делает несколько шагов взад и вперед по комнате. По лицу его заметно, что он с мучительным усилием припоминает что-то <...> Мгновение кажется, что он вспомнил все <...> Он оборачивается в глубь комнаты. Безнадежно смотрит. На лице его — томление, в глазах — пустота и мрак. Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл» («Незнакомка»).

Исследователю проблемы символистской рецепции «таинственных повестей» Тургенева полезно будет обратить внимание на следующие воспоминания Андрея Белого о детских впечатлениях: «Несколько раз ворвались из пресного внешнего мира ярчайшие переживания: подслушанное чтение вслух «Призраков» Тургенева, отрывков из «Демона» и «Клары Милич»» (ЦГАЛИ СССР, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 74, л. 8 об.).

¹⁰ Удачной представляется параллель: невеста с острой косой из сологубовского стихотворения 1905 г. «Пришла ночная сваха...» — Коломбина из блоковского «Балаганчика» (см.: Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М., 1986. — С. 46).

¹¹ Образ «танцующей звезды» восходит, вероятно, к Ницше («Так говорил Заратустра»).

¹² РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 142, л. 18.

¹³ Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 6 т. — СПб., 1904. — Т. 3. — С. 244—245 (94 1/109). Этот отрывок вдохновил Готье на сочинение (совместно с Ж. Сен-Жоржем) сценария знаменитого балета «Жизель, или Вилисы».

¹⁴ На протяжении десятилетий из комментария в комментарий повторяются неверные сведения об источнике второй цитаты из Достоевского: не 9-я, а 4-я гл. Причины ошибки ясны: исходная опечатка (IV вместо IX) и «гипноз предшественника» — профессиональное заблуждение комментаторов и редакторов.

¹⁵ Толстой Л. Н. Соч.: В 16 т. — М., 1887—1900. — Ч. 11. — С. 219 (94 9/58).

¹⁶ Здесь, впрочем, мы имеем дело с другой разновидностью этого приема: у Толстого появление героини следует за описанием ее портрета тотчас же, тогда как в «Идиоте» оно отсрочено рядом «посторонних» событий. Любопытно, что, взяв эпиграфом к драме фрагменты «портрет» и «встреча», Блок тем самым как бы исключил «посторонние» события, т. е. разработал ситуацию Достоевского «по Толстому».

¹⁷ Цит. по последнему прижизненному изданию пьесы (Блок А. Театр. — СПб., 1918. — С. 98). В первопечатном тексте конец диалога выглядел иначе: «Собеседник (уничтоженный). В цене...» В последующих трех прижизненных изданиях реплики «В цене...» не было, а в корректуре последнего из них автор исправил внутреннюю ремарку «уничтоженный» на «уничтожен» (РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 2, ед. хр. 8, л. 96). При подготовке текста пьесы к изданию в Большой серии «Библиотеки поэта» (Блок А. Театр. — Л., 1981) реплика «В цене...» была восстановлена; конспектирование мотивировалось явной дефектностью текста (см.: Громова П. П. Примечания // Там же. — С. 486—487; Прийма Ф. Я. «Библиотеке поэта» — 50 лет // Вопр. лит. — 1981. — № 9. — С. 307—308). Представляется, однако, что, внося изменение при чтении корректуры, автор санкционировал сделанное ранее изъятие: слова «Собеседник уничтожен» превратились в немой ответ на «угрожающий» вопрос оппонента, т. е. во внешнюю ремарку. (Другое дело, что в качестве таковой она неверно оформлена — следовало довести исправление до конца: снять скобки, разрядку и поменять кегль шрифта на пониженный. Надо сказать, что с точки зрения единообразия графического, наборного и пунктуационного оформления и расположения элементов текста ни

одно из изданий драмы, от прижизненных до последних, не выдерживает критики.) В этом случае реплика «В цене...» — действительно, избыточна: ремарка «Собеседник уничтожен» указывает как раз на то, что спорщик, сраженный аргументом, подавленно молчит. Стало быть, восстановив изъятую реплику, издатели «Библиотеки поэта» упразднили творческое решение автора, а сохранив при этом ремарку «уничтожен» (вместо «уничтоженный»), т. е., собственно, сочинив вариант, не существовавший ни в одном из изданий, воплощающих авторскую волю, еще и снизили психологическую достоверность эпизода.

¹⁸ Блок А. Избранное. — М., 1980. — С. 373. В комментарии к переводу драмы на итальянский указывается, что «рошефор» — искаженное название знаменитого французского сыра «рокфор» и что в произведении упоминаются также сыры «бри» и «камамбер» (*Blok A. Drammi lirici.* — Torino, 1977. — Р. 98). Внимания других комментаторов «Незнакомки» этот пассаж не привлек.

¹⁹ Искажение здесь, собственно говоря, двойное, поскольку «рошефор» — транслитерация фр. Rochefort, а не roquefort.

²⁰ Цены на оригинальный лимбургский сыр не фигурируют в известных нам отечественных прейскурантах гастрономических изделий, а в данных русской статистики внешней торговли за 1900-е гг. (см.: Привоз иностранных товаров в Россию: Свод данных рус. статистики внеш. торговли за 1900—1911 гг. / М-во финансов. Деп. тамож. сборов. — СПб., 1913. — С. 116), среди стран, ввозивших сыры в Россию, Бельгия не значится. Собеседник же, как мы увидим дальше, имеет в виду оригинальный лимбургский сыр, или, лучше сказать, некий смутный и овечный легендами в хлестаковском вкусе образ «настоящего сыра».

²¹ См., например: Прейскурант Торгового товарищества «Братья Елисеевы» в С.-Петербурге: Моск. отд-ние. М., [1906]. С. 31—32; ср. контекст, в котором фигурирует рокфор в бунинском рассказе 1916 г. «Казимир Станиславович»: «Потом подавали (<...> рокфор, красное вино, кофе, нарзан, ликеры».

²² Черновик драмы, впрочем, отразил колебания автора в выборе формы произнесения названий дорогих сыров героями третьего акта: «рошфор» и «рокфор», «команбер» и «камамбер» (РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 142, л. 45). При перебеливании текста (местонахождение белового автографа неизвестно) Блок, очевидно, отдал предпочтение форме «каманбер» (так в двух первых прижизненных изданиях «Незнакомки» — публикации в «Весах» 1907 г. и в сб. «Лирические драмы» 1908 г.), от которой отказался в пользу правильной при подготовке текста к изданию в сб. «Театр» 1916 г. (так же в последнем прижизненном издании — в сб. «Театр» 1918 г.).

²³ Другие толкования эпитета «живой», предлагаемые пушкинистами, — «покрытый слоем «живой пыли», образуемой микробами» (Словарь языка Пушкина. — Т. 1. — С. 790); «Лимбургский сыр очень мягок и при разрезании растекается (*живой*)» (*Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Коммент. 2-е изд. — Л., 1983. — С. 143).

²⁴ Замечено Е. М. Табориской (устное сообщение).

²⁵ Веса. — 1905. — № 4. — С. 11—28.

²⁶ См.: Иванов В. Кормчие Звезды. — СПб., 1903. — С. 176—177. Интересно, что Блок в своем экземпляре этой книги (941/15) подчеркивает в стихотворении «На Высоте» именно тот фрагмент, который насыщен тютчевскими реминисценциями («Сестра моей Звезды ~ священных берегов») и целиком приводит его в статье 1905 г. «Творчество Вячеслава Иванова». «Как океан...» цитируется также в работе Вяч. Иванова «Заветы символизма» (Аполлон. — 1910. — № 8. — С. 8). Н. К. Гудзий находит отзвуки тютчевского стихотворения в лирике К. Льдова, стоявшего у истоков русского «нового искусства», Балтрушайтиса, Брюсова, Вл. Гиппиуса, Вяч. Иванова и С. Соловьева (*Гудзий Н. К.* Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Изв. по рус. яз. и словесности АН СССР. — 1930. — Т. 3, кн. 2. — С. 477, 478, 498—500, 503—504, 511, 515, 531, 544). Особое внимание

к этому тексту унаследовали постсимволисты: его реминисценции обнаруживают, например, у раннего Пастернака (см.: Юнссон А. *Juvenilia* Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвии: Doctoral Diss. — Stockholm, 1984. — Р. 145—146). Мандельштам в «Разговоре о Данте» использует тютчевское сравнение как уже обиходное: «... Дантовы люди жили в арханке, которую по всей окружности омывала современность, как тютчевский океан объемлет шар земной».

²⁷ Ср., например, реплики Поэта в первом акте: «Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны Ее очарованию <...> Вот Она кружит меня... И я кружусь с Нею... Под голубым... под вечерним снегом... <...> Синий снег. Кружится. Мягко падает» — и пассаж из одной рецензии Белого: «Падает ласковый снег... Останавливаешься. Закрываешь глаза. <...> Вечное возвращение <...> Падает мягкий снег. Закрываешь глаза. Замираешь. А снег падает, падает...» и т. д. (Новый путь. — 1903. — № 2. — С. 172). Тема снега — одна из постоянных в общении и переписке Блока и Белого в 1905 г. (см.: Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. — М., 1940. — С. 80—81, 124, 131, 135—136, 161, 165; Из неизданных писем Андрея Белого к Александру Блоку // Лит. обозрение. — 1980. — № 10. — С. 105).

²⁸ Неправоммерно поэтому отождествлять героя пьесы с ее автором, как это делает, например, А. Пайман, опознающая в беседе Поэта и Звездочета рефлекс эпистолярных диалогов Блока и Белого (см.: Рутан А. *The Life of Aleksandr Blok*. — Oxf. et al., 1979. — Vol 1. — P. 256).

²⁹ В черновом наброске герой высказывался еще более определенно: «Прекрасное имя: Мария / Единственное имя, возможное в стихах» (РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 142, л. 32). Верным, как видим, оказывается и обратное: единственно лишь в стихах возможно употребление этого имени.

³⁰ В поэтическом ономастиконе русского символизма имя «Мария» занимает центральное место не только в силу своей высокой частотности — сам акт именования лирической героини Марией оказывается особо выделенным у поэтов разных поколений и ориентаций; см., например, рефрен «Мария — ее называли» в стихотворении А. Березина (А. Л. Миропольского) «Мария» из сб. «Одинокый труд» 1899 г. или произнесение этого имени как регулярный мотив у Эллина — в стихах из сб. «Stigmata» 1911 г. («Трижды он позвал: «Мария!»» («Белый рыцарь»); «... тайно: «Мария, Мария, Мария!» / сердцу больному шепнуть!» («Братьям-рыцарям»); «... и что тому земные имена, / кто дышит сладким именем «Мария!»» («Деве Марии»)) и в его поэме «Мария» из сб. «Арго» 1914 г. («И только имя кроткое «Мария» / уста спешат произнести в ответ <...> И вдруг безумным именем Марии / один решился замок тот заковать, / он кличет трижды, трижды эхо вторит <...> Обряд свершен, и оба чуть живые / «Скажи нам имя!» шепчут... «Я Мария»»).

³¹ См., например, характерное признание в его стихотворении «Эпизод» 1901 г.: «Зачем твоё имя, Мария, / Любимое имя мое».

³² С. Б. Бурого выдвинул интересное, хотя и недостаточно аргументированное предположение о том, что здесь Блок имел в виду Марию Михайловну Добролюбову, которую в революционном Петербурге называли «сестрой Машей» (см.: Бурого С. Б. Александр Блок: Очерк жизни и творчества. — Киев, 1981. — С. 73).

³³ В свою очередь, брюсовские «тополя» и «аллея», по которой проходит Мария, — реминисценция «Осенней жалобы» Малларме: «... в большой аллее из тополей <...> с тех пор, как их миновала Мария» (пер. В. Брюсова; цит. по изд.: Русские символисты. — М., 1895. — [Вып. 3]. — С. 51). С этим текстом «Незнакомка» соотносится и напрямую — ср. начало «Осенней жалобы»: «С тех пор, как Мария покинула меня, чтоб удалиться на другую звезду <...> мне было постоянно мило одиночество» (Там же. — С. 50).

³⁴ С. П. Бобров и М. Л. Гаспаров называют рифмовку «Побледневших звезд...» первым в русской поэзии примером неравносложных рифм (см.:

Бобров С. Записки стихотворца. — М., 1916. — С. 64; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984. — С. 243). Такое прочтение — тополей: аллее и зари: Марии — в стиховедческих штудиях общепризнано (см., например: *Donchin G. French Influence on Russian Symbolist Versification // The Slavonic and East European Review.* — 1954. — Vol. 33, N 80. — P. 185; Шенгели Г. А. Техника стиха. — М., 1960. — С. 246; Самойлов Д. Книга о русской рифме. — М., 1973. — С. 211; Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 364). Между тем здесь мы имеем дело, по-видимому, с рифмой составной, так сказать, рифмой-enjambement: тополей / И: аллее и зари / И: Марии. М. П. Штокмар называет такую рифму «разорванной» (см.: Штокмар М. П. Рифма Маяковского. — М., 1958. — С. 86—87; пример из Маяковского: «Теперь и мне на запад / Буду итти и итти там, / пока не оплачут твои глаза / под рубрикой «убитые» набранного петитом»), М. Л. Гаспаров — «разнословной» или «переносной» (см.: Гаспаров М. Л. Указ. соч. — С. 247—248; пример из Сологуба: «Один взойду на помост / Росистым утром я, / Пока спокоен дома Строгий судия»).

³⁵ Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 406.

³⁶ Тютчевым и символистами, в особенности «теургам», эта тема плавления в большой мере унаследована у немецких романтиков; ср., например, символику тютчевского «Как океан...» со следующим местом из восьмого романа о Розарии Брентано: «Meerstern, wir dich grüßen, / Die durch Tränenwüsten / Aus der sündedunkeln Zeit / Einsam steuern müssen / Zu den hellen Küsten / Der gestirnten Ewigkeit» (букв.: «Звезда моря, приветствуем тебя мы, обреченные плыть в одиночестве из темного греховного времени к светлым берегам усеянной звездами вечности»). Это же касается и неоромантического культа Девы Марии, понятой как воплощение вечно-женственного начала. Э. К. Метнер в письме к А. С. Петровскому от мая 1905 г., проводя параллель между немецким романтизмом и русским «новым искусством», цитирует заключительное стихотворение из «Духовных песен» Новалиса («Я вижу тысячи твоих изображений, Мария, созданные с любовью, но ни одно из них не в силах явить тебя в том виде, как тебя видит моя душа» и т. д.) и замечает: «Чем не Бугаев или Блок» (Лит. наследство. — М., 1982. — Т. 92, кн. 3. — С. 223).

«СОЛОВЬИНЫЙ САД» А. БЛОКА. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И ПАРАЛЛЕЛИ

А. В. Лавров

В одной из новейших блоковедческих статей, принадлежащей Г. И. Дербеневу, мы встречаемся с замечанием: «Из литературы о Блоке возникает впечатление, что сюжет поэмы «Соловьинный сад» изобретен ее автором и во всей мировой литературе нет ничего похожего. Между тем дело обстоит как раз наоборот»¹. Дело, конечно, «обстоит наоборот», однако слова о том, что связи поэмы с литературной традицией и отразившиеся в ее тексте влияния оставлены без внимания исследователями «Соловьинного сада», не имеют под собой достаточных оснований. Еще в 1959 г. появилась заметка В. Я. Кирпотина «Полемический подтекст «Соловьинного сада», в которой поэма Блока сопоставлялась со стихотворением А. А. Фета «Ключ» (1870). Было указано на тождество размера (трехстопный анапест), рифмовки, эвфонической системы, сходство образной символики двух произведений. При этом В. Кирпотин подчеркивал, что «семантика фетовских символов приобретает у Блока обратный знак», и, не скупясь на привычные тогда инвективы по адресу Фета как апологета «чистого искусства», приходил к однозначным публицистическим выводам об идейном противостоянии поэтов: Фет в своем стихотворении «воспевает иллюзию индивидуалистического блаженства», Блок «воссоздает трагедию человека, отвернувшегося от людей», Фет «призывает презирать человечество», Блок — «отбросить гедонистическую утопию», Фет «высокомерно аристократичен», Блок — демократичен, и т. д.² В. Кирпотин отметил в «Соловьинном саду» и другие реминисценции из Фета — из стихотворений «Зной», «Соловей и роза» («партия розы»: «Зацелую тебя, закачаю...», — по его наблюдению, обнаруживает соответствия с описанием «не разрушенной еще идиллии» в блоковской поэме).

«Фетовский» пласт, выявленный в «Соловьинном саду», в целом был признан исследователями-блоковедами, хотя и без тех схематических трактовок, которыми В. Кирпотин подкреплял

свои наблюдения³. В то же время А. М. Турков, поставивший под сомнение связь поэмы с «Ключом» Фета («... очень сомнительно, чтобы это давнее стихотворение послужило основным источником для полемики, тем более в столь категорической форме, какую она, по мнению В. Кирпотина, имеет»), утверждал, что «среди современной Блоку литературы были более злободневные, чем фетовский «Ключ», поводы для возникновения «полемических подтекстов»»⁴. Слова о «давности» стихотворения «Ключ» серьезным контраргументом не являются; поэзия Фета для Блока с юности была «на слуху» и всегда оставалась актуальной и значимой, — но переключение внимания на новейшую литературу дало свои результаты: А. Турков привлек три стихотворения современников Блока, которые фактически не могли оказаться вне поля зрения поэта ко времени его работы над поэмой (1914—1915).

Стихотворение К. Д. Бальмонта «Не вернувшийся», на которое указывает А. М. Турков, было впервые опубликовано в «Веснах» (1906, № 1). Герой стихотворения покидает корабль и своих спутников и обретает блаженство в «мире беспенном», в объятиях Морской Царевны:

Сказки рыбок морских так безгласно-напевны,
Точно души проходят, дрожа по струнам.
И мечтать на груди у тебя, у Царевны, —
О, товарищи дней, не вернуться мне к вам!⁵

Бальмонтовского «Не вернувшегося», однако, едва ли правомерно указывать в ряду непосредственных источников «Соловьиного сада» — и не потому, что, в отличие от поэмы Блока, в этом стихотворении подводному «раю» отдано предпочтение перед земным миром, а прежде всего в силу слишком общего характера параллелей: конкретных образных соответствий между произведениями почти нет, а отдельные переключки («безгласно-напевны» — «напев неизвестный» (II, 3)⁶, и т. п.) скорее всего имеют случайный характер; к тому же поэзия Бальмонта середины 1900-х гг., как известно, уже не вызвала у Блока столь глубокого и сочувственного интереса, как его более раннее творчество⁷.

Более убедительной представляется параллель со стихотворением И. А. Бунина «Невольник», впервые опубликованном в «Золотом руне» (1906, № 5) и вошедшем в сборник Бунина «Стихотворения. 1903—1906 г.», который Блок подробно охарактеризовал в статье «О лирике».⁸ А. М. Турков справедливо отмечает: «Что касается бунинского «невольника», то его труд просто разительного похож на будни героя «Соловьиного сада»»⁹:

Песок, серебристый и горячий,
Вожу я к морю на волах,
Чтоб усыпать дорожки к даче,
Как снег белеющей в скалах.

И скучно мне. Все то же, то же:
Волы, скрипучий трудный путь <...>¹⁰

Бунинского «невольника» и героя «Соловьиного сада» роднит не только тяжкая работа знойными днями (у Бунина: «В ущельи знойных Аппенин») на берегу моря (ср. образные соответствия: *волы* — *осел*; *дача* — *сад*; *скалы* — в обоих произведениях), но и содержание их внутреннего мира (заключительная фраза стихотворения Бунина: «Я, невольник, // Живу лишь сонным ядом грез»).

Наконец, в стихотворении В. Брюсова «Побег» из его книги «Urbi et orbi» (1903)¹¹, в свое время восторженно воспринятой Блоком, А. М. Турков находит «почти готовую сюжетную схему бегства из «соловьиного сада»». ¹² Лирический герой стихотворения Брюсова, пребывающий вдали от жизни, в райском сонном забытии, слышит призывный «победно возраставший звук» и бежит «от пышного алькова». А. М. Турков отмечает и конкретные образные параллели (Брюсов: «И в этой мгле прошли — не знаю, — // Быть может, годы и века» — Блок: «Я проснулся на мглистом рассвете // Неизвестно которого дня» — VI, 1), которых можно выявить гораздо больше; обращает на себя внимание также тождество рифмовки и рифмующихся слов (*долог*: *полог*):

«Побег»

Мой трубный зов, ты мной слышан
Сквозь утомленный, сладкий сон! <...>
И сон, который был так *долог*,
Вдруг кратким стал, как все во *сне*.
Я *распахнул* тяжелый *полог*
И потонул в палящем дне.

И в этой мгле прошли — не знаю, —
Быть может, годы и века.
И я был странно близок *раю*,
И жизнь шумела, *далека*.

Но *вздрогнул* я, и вдруг воспрянул,
И *разорвал кольцо* из *рук*.
Как молния, мне в сердце глянул
Победно возраставший *звук*.

В последний раз взглянул я выше
В мое высокое *окно* <...>

«Соловьиный сад»

Крик осла был протяжен и *долог*,
Проникал в мою душу, как стон.
И *тихонько задернул* я *полог*,
Чтоб продлить очарованный сон.
(VI, 4)

Но, вперяясь во мглу сиротливо.
Надышаться *блаженством* спеша,
Отдаленного шума прилива
Уж не может не слышать душа.
(V, 4)

И вступившая в пенё тревога
Рокот волн до меня донесла... <...>
И во мгле благовонной и знойной
Обвиваясь *горячей рукой*,
Повторяет она беспокойно:
«Что с тобою, возлюбленный мой?»
(V, 2—3).

Я *окно* распахнул голубое <...>
(VI, 3)

«Мир другой», противопоставленный замкнутому пространству «алькова» и «соловьиного сада», у обоих поэтов метафорически уподоблен водной стихии («рокот волн», «прилив» у Блока — «города морское дно», «Вся жизнь толпы многоголовой, // Заботы вспененный родник» у Брюсова), есть и другие образные соответствия: «трубный зов» — «и кричит, и трубит он» (I, 3), «в палашем дне» — «знойный день» (II, 1), — в совокупности с выше отмеченными параллелями позволяющие заключать, что память о стихотворении Брюсова, осознанно или бессознательно, сказывалась при работе Блока над «Соловьиным садом».

Не столько конкретные образные переключки, сколько сходство общих коллизий позволило Б. Соловьеву в своей известной монографии о Блоке сопоставить «Соловьиный сад» с музыкальной драмой Р. Вагнера «Парсифаль» (1882) и даже назвать главу о поэме «В саду Клингзора». Прослеженная связь оправдана и тем большим местом, которое занимали творчество и эстетические идеи Вагнера во внутреннем мире Блока¹³, и биографическими аллюзиями: певица Л. А. Дельмас, отношения с которой составляли для Блока жизненный фон в период создания «Соловьиного сада», участвовала в постановке «Парсифаля» в Марининском театре (исполняла партию одной из нимф в «саду Клингзора»¹⁴). В произведении Вагнера (сюжет восходит главным образом к средневековому роману XIII в. «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха) соблазнительница Кундри завлекает героев Монсальвата, рыцарей-монахов, призванных к свершению христианского подвига, в волшебный замок чародея Клингзора, окруженный «цветущим садом, теплицей дьявольских красавиц»¹⁵. Парсифаль отвергает соблазны сада и любовь Кундри: «Навеки // нас с тобой осудит Бог, // когда на час лишь // забуду мое призванье // в твоих объятьях знойных!»¹⁶ Б. Соловьев подробно прослеживает соответствия между поэмой Блока и «Парсифалем» и заключает: «В судьбе <...> героя «Соловьиного сада» повторяется судьба одного из тех рыцарей Монсальвата, который не одолел соблазнов сада Клингзора, забыл о своих обетах и клятвах — и новая Кундри завлекла его в свой «соловьиный сад», оказавшийся одним из садов Клингзора, созданных на погибель человеку»¹⁷.

Б. Соловьев касается и образа осла, «товарища бедного» героя поэмы, вспоминая в этой связи эпизод из «Идиота» Достоевского;¹⁸ еще ранее на эту же параллель попутно указывал М. М. Бахтин: ««Крик осла» в Швейцарии *возродил* князя Мышкина и сроднил его с чужбиной и с жизнью («Идиот» Достоевского); осел и «крик осла» — один из ведущих образов в поэме Блока «Соловьиный сад»»¹⁹. Действительно, осел у Блока выполняет не только служебную сюжетную функцию хозяйственного животного, значение его в поэме значительно шире и

глубже, и оно вбирает в себя и те смыслы, которыми наделен этот образ в рассказе князя Мышкина (ч. 1, гл. V): «Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе в моей голове как бы все прояснело. <...> С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во мне симпатия. Я стал о них расспрашивать, потому что прежде их не видывал, и тотчас же сам убедился, что это прелезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое <...>». И далее: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек»²⁰. Осел в поэме Блока — столь же «переносливое» и антропоморфное животное («И осел удивляется, бедный: // «Что, хозяин, раздумался ты?»» — II, 1)²¹, и в сюжете поэмы его роль аналогична той, которую он выполняет у Достоевского: первые импульсы к преодолению *чужого* («Чуждый край незнакомого счастья» — IV, 3), к пробуждению «от этого мрака» (ср. «ночной» колорит «соловьиного сада»: «во мгле благовонной и знойной» — V, 3; «Я проснулся на мгlistом рассвете» — VI, 1) дает герою видение «товарища бедного» («Вдруг — виденье: большая дорога // И усталая поступь осла...» — V, 2) и его крик («Призывающий жалобный крик»; «Крик осла был протяжен и долг // Проникал в мою душу, как стон» — VI, 3—4).

Думается, что, кроме этой, совершенно очевидной, реминисценции, образ осла в поэме — воплощающий смирение, усердие, кротость и терпение, а никак не те качества, которые ему традиционно приписываются (глупость, упрямство, невежество), — вбирает в себя и другие подтексты — от сакральных, восходящих, в частности, к библейско-евангельскому кругу представлений (у древних евреев осел — символ мира и спасения, народами древности осел также почитался как божество солнечного зноя и производительных сил)²², до шутивно-интимных (Л. Д. Блок относит осла в «Соловьином саде» к тому кругу зооморфных образов, который отражал условный, игровой язык семейного общения ее и Блока)²³. Вероятно, в сознании Блока образ осла был связан также с эротическим мотивом — в амбивалентном отношении со- и противопоставления. Д. Е. Максимов, ссылаясь на беседу с Л. А. Дельмас (1946 г.), сообщает, что «Блок, читая ей «Соловьиный сад» и отождествляя себя с героем поэмы, шутивно спросил, не обидится ли она, что он ушел от нее к ослу»²⁴. В этой связи сюжетная коллизия «Соловьиного сада» могла вызывать ассоциации с романом Апулея «Метаморфозы» («Золотой осел»), в котором герой за грехи превращен в осла и в этом обличье оказывается объектом страсти женщины (этот же подтекст возникает в беседе об осле в «Идите»: «иная из нас в осла еще влюбится» — говорит генеральша

Епанчина) ²⁵, а также с комедией-феерией Шекспира «Сон в летнюю ночь», где обыгрывается аналогичная ситуация (Основа и Титания). В упомянутых сюжетах герой равен ослу, скрыт в образе осла. В поэме Блока осел обрисован не просто с сочувствием и теплотой — он своеобразный двойник героя, его второе «я»; расставание с «товарищем бедным» осмысливается как утрата пути и собственной личности. В этом отношении кажется допустимой еще одна ассоциация, связанная с образом св. Франциска Ассизского, о котором Блок, безусловно, имел отчетливое представление — в особенности после итальянского путешествия. Франциск обращался к своему телу: «брат осел»; в одном из рассказов о нем эта формула возникает опять же в связи с мотивом любострастия: «... когда диавол распалил его плотскою страстью, блаженный отец, сняв одежду, начал жестоко бичевать себя веревкой, приговаривая: «вот, брат осел, как надо с тобою обращаться <...>» ²⁶. Эти аллюзии не исчерпываются мотивом любовного искушения: образ жизни героя поэмы вне «сада» (труд, согласие с природой, нищета, аскетизм) вполне согласуется с францисканским идеалом.

Видимо, излишни оговорки о том, что все прослеженные параллели не отменяют друг друга и что в творческом сознании Блока, работавшего над «Соловьиным садом», могли воскресать или даже сказываться подсознательно самые различные и разноплановые литературные аналогии, отнюдь не складываясь при этом в арифметическую сумму заимствованных образов, мотивов и сюжетных построений. Отличительная особенность поэтики Блока — полигенетичность скрытых цитат и реминисценций: блоковский текст выступает своего рода аккумулятором «чужих» текстов ²⁷. Круг источников одного и того же образа или мотива может включать как реминисценции конкретных произведений или даже отдельных строк и других элементов текста, так и широкую область ассоциаций, корнящихся в литературной и мифопоэтической традиции. По справедливому указанию Д. Е. Максимова, Блок, в отличие от многих символистов, избегал намеренной, «условно-археологической» (выражение И. Ф. Анненского) мифологизации, однако в его творчестве и поэтическом сознании сказывались «глубинные, мифологические по своему происхождению начала», которые включают в себя как мотивы и ситуации собственно мифологического или фольклорного происхождения, так и «усвоенные и переработанные Блоком образы и сюжеты из области литературы и искусства нового времени и средневековья» ²⁸.

Подобную мифопоэтическую природу имеют в «Соловьином саде», в частности, реминисценции вагнеровского «Парсифаля», таящего под собой глубинный пласт «древнего воспоминания» — средневековых и сказочно-мифологических образов и представлений. Этим кругом ассоциаций мифопоэтический подтекст

«Соловьиного сада» не исчерпывается. Например, Г. И. Дербенев в упомянутой выше статье предложил неожиданную, но интересную аналогию с сюжетом древней японской легенды о рыбаке Урасима, издававшейся в России в 1890—1910-е гг. в нескольких переводах и пересказах²⁹. Молодой рыбак попадает в подводное царство, где предается любви с красавицей в чудесном саду; когда он возвращается на землю, то оказывается, что незаметно протекали долгие годы, исчезло все знакомое ему, и о нем самом забыли; молодой человек мгновенно превращается в старика и умирает. Параллели с «Соловьиным садом» очевидны, особенно наглядны они в рукописных вариантах финала поэмы (в одном из набросков «старуха» спрашивает героя: «Отчего твои волосы седы», в другом «новый рабочий с киркою» говорит ему: «Был другой здесь когда-то, // Да ужь он, говорят, утонул»). Однако для того, чтобы отмеченные соответствия не остались в кругу типологических параллелей, в принципе безграничном, а были бы продуктивны для характеристики реального литературного контекста «Соловьиного сада», необходимы достаточно веские аргументы в пользу того, что Блоку был знаком сюжет знаменитого японского сказания, — без них вопрос о «японских» аллюзиях в поэме остается открытым.

Между тем сюжет о волшебных чертогах, в которые проникает герой и где он наслаждается любовью и забывает о прежней жизни, — сюжет, распространенный в древних культурах средиземноморского региона, — был, безусловно, хорошо известен Блоку и вне японских ассоциаций. Г. И. Дербенев упоминает в этой связи аккадский эпос о Гильгамеше и грузинские сказания³⁰, однако оставляет без внимания памятник, знакомство с которым Блока не нуждается в доказательствах, — «Одиссею» в переводе В. А. Жуковского. В 10-й песни греческой поэмы Одиссей, оказавшийся на острове, попадает к волшебнице Кирке (Цирцее), обитающей в роскошном дворце; он покоряет Цирцею и счастливо живет с нею; пребывание в чертогах связано с забвением прежней жизни: волшебница дает спутникам Одиссея напиток, «чтоб память у них об отчизне пропала» (ст. 235—236). Связь поэмы Блока с этим мифологическим сюжетом подчеркивается и совпадением конкретных мотивов — мотива чародейного питья Цирцеи (ср. у Блока: «Опьяненный вином золотистым <...> Я забыл о пути каменистом» — IV, 4), мотива искуственного, прекрасного пения: «Кто-то, за тканью // Сидя, поет там, гармонией всю наполняя окрестность» (ст. 226—227), «... увидели крепкий Цирцеин // Дом, сгроможденный из тесаных камней <...> В нем, мы услышали, пела прекрасно девица» (ст. 253—255); ср. у Блока: «А в саду кто-то тихо смеется, // И потом — отойдет и поет» (I, 5), «... напев неизвестный, // В соловьином звенящий саду» (II, 3).

Миф о Цирцее отразился в знаменитой героической поэме

Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» — в истории страсти христианского рыцаря Ринальдо и сарацинской волшебницы Армиды. Русский перевод поэмы Тассо сохранился в библиотеке Блока³¹, но даже если бы его в ней и не обнаружилось, сомневаться в знакомстве Блока с интересующим нас сюжетом не пришлось бы: названные герои «Освобожденного Иерусалима» продолжали свою жизнь в произведениях поэзии, живописи, садово-паркового искусства («Сады Армиды» и т. п.), созданных в последующие века; достаточно указать хотя бы на балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды», поставленный М. М. Фокиным в 1907—1908 гг. в Мариинском театре (декорации А. Н. Бенуа, в роли Армиды — Анна Павлова). Одна из сюжетных коллизий поэмы Тассо имеет прямые соответствия с «Соловьиным садом»: Ринальдо, один из самых доблестных рыцарей, погружен в сон и похищен чародейкой Армидой, которая переносит его на далекий остров, в волшебный замок, где он в ее объятиях «проводит жизнь средь вечных нег весны» (песнь 14-я, строфа LXXI), забыв о своем предназначении. В поэме воспеваются сад Армиды, полный роскоши, «неслыханных красот», благодати, прохлады («Здесь светлый дол, а там тенистый грот») и оглашаемый несмолкающим пением хора птиц (песнь 16-я, строфы IX—XVII). Пробужденный от томных грез посланцами христиан, Ринальдо размыкает «волшебный круг», покидает любящую его Армиду и возвращается к исполнению рыцарского долга. Героиня «Соловьиного сада» не играет активной роли в сюжете и не наделена демоническими чертами, но в остальном образно-сюжетная схема поэмы Блока не противоречит той, которая была использована Тассо (в свою очередь опиравшегося на литературно-мифологическую традицию). Образ сада, связанный с мотивом любовного томления, мог восходить у Блока и к другим западноевропейским источникам в частности, к произведениям средневековой литературы, с которыми он знакомился в 1912 г., работая над драмой «Роза и Крест»: так, в тексте провансальского рыцарского романа «Фламенка» (XIII в.), послужившего одним из основных источников сюжета «Розы и Креста», Блок отчеркнул на полях фрагмент, в котором влюбленный рыцарь слушает в загородном саду соловьиное пение³².

Может быть расширен и круг параллелей в русской литературе. Одни из них сводятся к цитированию поэтических образов и фразеологизмов (строки «Путь знакомый <...> кремнист и тяжел» и «Или я заблудился в тумане?» (VII, 1—2) отсылают к известному стиху «Сквозь туман кремнистый путь блестит» из «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова³³, ср. заглавие книги Г. Чулкова (1904) «Кремнистый путь»; строки «Чуждый край незнакомаго счастья // Мне открыли объятия те, // И звенели, спадая, запястья» (IV, 3) содержат реминисценции из стихо-

творения Брюсова «Сладострастие» (1901) с той же парой рифмующихся слов: «Чу! загремели чуть слышно запястья (<...> Снова, о снова, истомы и счастья!»³⁴), другие включают более широкий круг ассоциаций. Так, «соловьиная» тема в сознании Блока, безусловно, не ограничивалась параллелями с поэзией Фета; всегда значимым для него оставалось творчество Полонского, автора стихотворения «Соловьиная любовь» (1856), где соловей призывает птичку в богатой клетке — «затворницу сонную» — покинуть «золотую тюрьму»³⁵. Один из характерных признаков сада в поэме Блока — *прохлада* («... прохладный // И тенистый раскинулся сад» — I, 3), в противовес зною «внешнего» мира; возможно, в этом скрыт отзвук строк из стихотворения Полонского «Качка в бурю» (1850): «От зари роскошный холод // Проникает в сад»³⁶; в «Автобиографии» (1915) Блок приводит эти стихи как пример поэтических впечатлений своего раннего детства³⁷. С картинами сонного блаженства в «соловьином саду» соотносятся стихи из книги Грааля Арельского (С. С. Петрова) «Голубой ажур», бесспорно, знакомые Блоку:

В твоих очах цветет волшебный сад!
И в том саду, я вижу, ты — другая,
Свершаешь снов магический обряд
Над алтарем несбыточного рая. (<...>)

И как отрадно там с тобою мне
Пить аромат неведомых растений,
Любить тебя в твоём лазурном сне,
Слагать мечтой напевы песнопений³⁸.

Особого внимания заслуживает мотив «ограды тенистой» («утопавшая в розах стена»), отделяющей «соловьиный сад» от внешнего мира, — мотив, звучащий в поэме явственно и играющий конструктивно значимую роль: «ограда» символизирует границу между двумя противоположными мирами и двумя типами художественного пространства: «закрытым», малым, неподвижным и «открытым», безграничным, динамичным. Этот мотив восходит к кругу образов и представлений, отраженных в лирической статье Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906), в которой символом «западного», романтического мира («сказка», «германская легенда») предстает тенистый сад, полный роз и георгин (ср.: «Лишних роз к нам свисают цветы» — I, 4), скрытый за «серой каменной стеной»³⁹. Но этот мотив сопряжен также и с «посторонними» поэтическими реминисценциями. Образ «ограды», в частности, занимает большое место в поэтическом мире Ф. Сологуба, где он выступает одним из излюбленных символов «декадентской» изолиро-

ванности, самодостаточности: «Не я воздвиг ограду, // Не мне ее разбить: // И что ж! найду ограду // За той оградой быть»⁴⁰. Одно из стихотворений Сологуба, развивающее этот мотив, которое Блок, возможно, с юности знал наизусть (оно было переписано им и введено в подборку материалов «Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из книг и пр. 1898 и позднейшие университетские времена»⁴¹), правомерно причислить к кругу непосредственных источников поэмы:

Проходил я мимо сада.
Высока была ограда,
И затворены ворота.
Вдруг калитка предо мной
Отворилась и закрылась, —
На мгновенье мне явилось,
Там, в саду зеленом, что-то,
Словно призрак неземной.

Вновь один я возле сада,
Высока его ограда,
Перед ним, за ней молчанье, —
Пыль и камни предо мной.
Я иду, и верю чуду,
И со мной идет повсюду
Бездыханное мечтанье,
Словно призрак неземной⁴².

Сходство общей коллизии и тождество основных повторяющихся образов, замыкающихся у обоих авторов в рифменную пару (*сада: ограда*)⁴³, подкрепляются близостью деталей: «Высока была ограда» — «Недоступность ограды» (II, 6), «...сад <...>, // Обнесенный высокой стеной» (рукописный вариант); «И затворены ворота» — «Неприступные двери» (IV, 1); «Там, в саду зеленом, что-то, // Словно призрак неземной» — «А в саду кто-то тихо смеется» (I, 5), «И нездешним кружением манит» (рукописный вариант); «Бездыханное мечтанье» — «Замечтался ли в сумраке я?» (II, 2); «Пыль и камни предо мной» — «пустой, каменистый <...> путь» (III, 2), «...спускаясь по камням ограды» (VI, 5), «Вдруг — видение: путь каменистый, // Запыленный погонщик бредет...» (рукописный вариант). Строки Сологуба «Вдруг калитка предо мной // Отворилась и закрылась», возможно, отразились во фразе «*Калитка распахнулась*», которой Блок начинает описание романтического сада («новой страны») в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь»⁴⁴.

Другой вероятный источник, который мог учитываться Блоком в разработке того же мотива, — стихотворение З. Н. Гип-

пиус «Ограда» (1902). Оно написано от лица утомленного путника, ищущего отдохновения в саду «за стрельчатой оградой»:

Мне достучаться надо, надо,
Мне надо отдыха и сна...
Ужель за подвиг нет награды?
Я чашу пил мою до дна...

Проникнуть в «дверь последнюю» путнику не дано; голос из-за ограды вещает:

«Ты шел за вечною усладой,
Пришел один, спасал себя...
Но будет вечно за оградой,
Кто к ней приходит — не любя».
И не открылись двери сада <...>⁴⁵

В стихотворении Гиппиус, помимо прямых образных аналогий, явствен глубоко созвучный Блоку мотив метафизического пути (первые строки: «В пути мои погасли очи, // Давно иду, давно молчу») и воздаяния за следование ему или за отступничество. Герой Гиппиус, пошедший по несправедливой стезе, не получает «награды»; для героя «Соловьиного сада», по словам Д. Е. Максимова, «тема ухода с пути и тема долга, призывающего на путь, поставлены резко и определенно»⁴⁶ — и, добавим, с привлечением той же поэтической фразеологии: «Наказанье ли ждет, иль награда, // Если я уклонюсь от пути?» (III, 4)⁴⁷.

И у Гиппиус и у Сологуба образ сада за оградой выступает как символ недоступного или потерянного рая, и в этом отношении он близок мифопоэтическим представлениям Блока 1910-х годов, эпохи актуально переживавшихся настроений и мотивов «страшного мира» и «возмездия», которым противостояли образные ряды, напоминавшие об утраченной гармонии мира юношеской лирики и первой любви⁴⁸ (ср.: «...все неотступнее снится // Жизнь другая — моя, не моя...» — II, 2). Не случайно герой «Соловьиного сада» ловит в «напеве неизвестном» «забытое что-то» (II, 3, 6), а образ возлюбленной обрисован чертами, присущими героине «первого тома» лирики Блока: «В синем сумраке белое платье» (II, 4; ср. «Я любил твое белое платье» в стихотворении 1902 г. «Мы встречались с тобой на закате...»; слово «сумрак» чрезвычайно характерно для поэтической символики «первого тома»: не принадлежащее к числу самых общеупотребительных, встречается в нем 51 раз⁴⁹). Тем самым мир «сада», до которого не доносятся «жизни проклятья» (II, 4), соотносится для Блока со сферой теургических идеалов собственного раннего творчества и других «младших» символистов, воспитанных на Вл. Соловьеве (как знать,

не скрывается ли в заглавии поэмы и ее образном строе еще и игра на почве ономастики?). В этой связи в круг ассоциаций, вызываемых поэмой Блока, допустимо включить стихотворение Брюсова «Младшим» (1903), своеобразный манифест «непосвященного» «посвященным», символистам-теургам, пребывающим в «озаренном дворце» за «оградой»; «внутреннему» миру «дворца» в стихотворении, как и в «Соловьином саде», противопоставит «открытый», «внешний» мир, символизируемый образом бушующего моря:

А я безнадежно бреду за оградой
И слушаю говор за длинной стеной.
Голодное море безумствовать радо,
Кидаясь на камни, внизу, подо мной. <...>
Дойдя до ворот, на железные болты
Горячим лицом принимаю — и жду.⁵⁰

Мотив «огражденности», реализующий идею оппозиции двух пространственных сфер, имел для Блока в пору создания «Соловьиного сада» амбивалентный смысл: «малый», «замкнутый» мир «сада» одновременно был и миром светлого идеала, утраченного, но незыблемого в своих духовных основах, и миром «декадентской», индивидуалистической изолированности и отверженности; в первом отношении этот мир противопоставлялся «страшному миру» с его распадом ценностных критериев, во втором — «большому», «открытому» миру и подлинному человеческому предназначению. В стихах поэтов-символистов отражены оба круга значений, охватываемых этим мотивом, а образ «ограды» оказывается одним из наиболее излюбленных и семантически емких; достаточно указать, что первая книга стихотворений Вл. Пяста, одного из ближайших друзей Блока, включающая целый реестр общесимволистских мотивов и представляющая собой «запоздалый памятник «младо-символистской» лирики»⁵¹, озаглавлена — «Ограда»⁵². В статье о поэзии Пяста «В заколдованном кругу» Иванов-Разумник особо акцентировал мотив «огражденности», «отграниченности от мира и человека» как выражающий внутреннюю сущность поэтического мироощущения Пяста и других «декадентов» — в отличие от символистов, пытающихся «эту ограду разбить»⁵³. В последних строках своей статьи Иванов-Разумник приветствует попытки «прорвать ограду» и выйти «в подлинную живую жизнь»: «И благо тому, кто этот выход нашел, — если не Вл. Пяст, то другие его товарищи по судьбе, бывшие пленники собственной ограды»⁵⁴. Приведенные слова заключают намек, едва ли не главным образом, на Блока: статья о Пясте писалась в пору, когда Иванов-Разумник и Блок, сблизившиеся в ходе учреждения издательства «Сирин», постоянно дискутировали по тем

же вопросам,⁵⁵ и потому маловероятно, чтобы это выступление критика прошло мимо внимания поэта. В сходном ключе выдержана и статья Иванова-Разумника «Роза и Крест (Поэзия Александра Блока)», опубликованная в «Заветах» следом за отзывом о Пясте⁵⁶. Творчество Блока Иванов-Разумник интерпретирует как «вечную жажду» выхода из «стеклянной пустыни» декадентства, как попытку, по большей части безуспешную, разорвать «заколдованный круг» индивидуализма и эстетизма. Акцентированный в статье мотив очарованного, замкнутого круга, за пределы которого направлены блоковские творческие интенции, также мог поэтически переосмыслиться Блоком (ср. в рукописных вариантах поэмы: «Не доносятся жизни проклятья // В этот круг, обнесенный стеной»).

Прослеженные параллели касались по преимуществу стихотворных произведений. Существует, однако, и прозаический текст, который правомерно назвать в кругу возможных реминисценций, отразившихся в поэме, — рассказ «Улыбка Ашеры» А. А. Кондратьева, поэта и прозаика символистской ориентации, хорошего знакомого Блока с университетских лет⁵⁷, вошедший в сборник того же заглавия. Книга была подарена Блоку автором в апреле 1911 г.⁵⁸ «Улыбка Ашеры» — одна из излюбленных Кондратьевым стилизованных вариаций на темы античной истории и мифологии. Герой рассказа, раб, напоминающий бунинского «невольника», — такой же чернорабочий, как и герой блоковской поэмы, трудится в знойные дни в саду: «Напевая проходишь ты мимо сада, где работаю я <...>»; «Твердой мотыкой я бью желтую рыхлую землю. Горячий пот ручьями струится по моей обожженной солнцем спине»⁵⁹. Повествование построено в форме воспоминаний о «надеждах, томлениях и муках», пережитых «возле высоких черных дверей», у которых появляется героиня: «По-прежнему ли ходишь ты мимо ограды, за которою я когда-то работал <...> ?»⁶⁰. Карфагенянка Ашера, госпожа героя, к которой обращены его любовные мечтания, обрисована штрихами, сближающими ее с героиней «Соловьинного сада»: «...я увидел тебя в одежде, белой, как мел моего родимого острова»; «вновь и вновь мечтаю я о тебе, и <...> мелькает передо мною повсюду светло-прозрачное платье твое, и тихо звенят золотистым смехом цепочки у девственных ног», после достигнутой героем близости «карфагенянка <...> соединяет проворно золотые тонкие кольца порванной цепи у ног», «улыбаясь, глядит на меня»⁶¹; ср. у Блока: «...белое платье // За решеткой мелькает резной» (II, 4); «И звенели, спадая, запястья, // Громче, чем в моей нищей мечте» (IV, 3); «Спит она, улыбаясь, как дети, — // Ей пригрезился сон про меня» (VI, 1). Основная сюжетная линия рассказа Кондратьева аналогична той, которая прослеживается в поэме Блока: герой соединяется с Ашерой сначала «в сладостном сне», а за-

тем и в реальности, но, став «властелином» своей госпожи, чувствует неудовлетворенность: «Воспрянувший дух мой рвется на волю»⁶². Покинув Ашеру, герой оказывается на берегу моря: «Я сижу на прибрежном камне, слушаю шепот прилива <...> Темнеют красноватые скалы»⁶³.

Рассказ Кондратьева, помимо этих параллелей, содержит много эпизодов и образных построений, не имеющих с «Соловьиным садом» никаких соответствий, да и сходные образы и мотивы не несут в «Улыбке Ашеры» глубинного символического смысла, успешно выполняя лишь свою служебную роль в прихотливом экзотическом орнаменте. Говорить о каком-либо прямом и последовательном воздействии этого стилизаторского опыта на поэму Блока не приходится, однако в орбиту реминисценций и ассоциаций, возникавших у поэта при работе над «Соловьиным садом», «Улыбка Ашеры» вполне могла входить.

Привлеченным материалом, разумеется, перечень возможных параллелей к «Соловьиному саду» не исчерпывается, и не исключено, что будут выявлены другие, более бесспорные источники блоковской поэмы⁶⁴. Однако, не подводя итоговой черты, один резюмирующий вывод из этого обзора параллелей, думается, все же можно сделать — вывод о несостоятельности попыток интерпретировать те или иные блоковские реминисценции как проявление сознательной полемической установки поэта по отношению к тексту-«первоисточнику» или даже к системе идейно-эстетических воззрений автора «первоисточника». Конечно, в произведениях Блока можно обнаружить апелляции к «чужому» слову, включающие полемический подтекст и имеющие недвусмысленную идейную направленность и окраску, но в целом — как, видимо, можно убедиться по прослеженным примерам — функции блоковских цитатных корреляций принципиально иные, и обусловлены они самой природой его творческого самосознания. Вводя «чужое» в «свое», Блок — прежде всего в зрелом творчестве — обычно ни с кем намеренно не полемизирует, равно как ни с кем не солидаризируется; реминисценции и ассоциации, выявленные в его произведениях, как правило, не программны, а спонтанны, и возникают они не в подкрепление его поэтических интуиций, не в добавление к ним, а как одна из изначальных, априорных форм их проявления. В своих произведениях Блок не совмещает разнородные воздействия, а интегрирует мотивы, реминисценции, цитаты, мифологические подтексты, претворяя их в новые поэтические образы и смыслы и давая тем самым дополнительную возможность почувствовать сквозь свой неповторимо индивидуальный лирический тембр общее — жизненное и литературное — многоголосие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дербенев Г. И. Антиномия борьбы и покоя в поэзии А. Блока // Поэзия А. Блока и фольклорно-литературные традиции: Межвуз. сб. научных трудов. — Омск, 1984. — С. 90.

² Кирпотин В. Полемиический подтекст «Соловьиного сада» // Вопр. литературы. — 1959. — № 6. — С. 179—180.

³ См. примечания Вл. Орлова в кн.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — М., Л., 1960. — Т. 3. — С. 585; Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. — Л., 1980. — Т. 2. — С. 397; Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. — М.; Л., 1964. — С. 135—136.

⁴ Турков А. Александр Блок. — М., 1969. — С. 251—252.

⁵ Бальмонт К. Д. Птицы в воздухе. Строки напевные. — СПб., 1908. — С. 100—101.

⁶ Зд. и ниже при цитировании «Соловьиного сада» в скобках указываются: римской цифрой — глава, арабской — строфа. Черновые варианты текста цитируются по рукописи (ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 124).

⁷ См. статью «Бальмонт» (1909) (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — М.; Л., 1962. — Т. 5. — С. 372—375).

⁸ Там же. — С. 141—144. В экземпляре сборника Бунина, сохранившемся в библиотеке Блока, против двух заключительных строф стихотворения «Невольник» (с. 23) проставлены вопросительные знаки, подчеркнуты слова: «вижу кожу» (видимо, обращено внимание на повторение слога). См.: Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 1. Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина. — Л., 1984. — С. 112.

⁹ Турков А. Александр Блок. — С. 252.

¹⁰ Бунин И. Стихотворения. 1903—1906 г. — СПб., 1906. — С. 22—23. Позднее Бунин сократил стихотворение на одну строфу. См.: Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т. — М., 1965. — Т. 1. — С. 238.

¹¹ См.: Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 271—272.

¹² Турков А. Александр Блок. — С. 253.

¹³ Волков С., Редько Р. А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени // Блок и музыка: Сб. статей. — Л.; М., 1972. — С. 90—96; Магомедова Д. М. 1) Блок и Вагнер // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 103—107; 2) Блок и Вагнер // Zbornik Radova instituta za strane jezike i književnosti, sv. 6. — Novi Sad, 1984. — S. 193—220.

¹⁴ См. фотоснимок Дельмас в этой роли в «Парсифале»: Юность, 1969, № 10, с. 96. В библиотеке Блока имелась книга: Вагнер Р. Эскиз драмы-мистерии «Парсифаль». В переводе и с предисловием В. Коломийцова. — СПб., 1909 (Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 3. — Л., 1986. — С. 214).

¹⁵ Вагнер Р. Парсифаль / Пер. В. Коломийцова. — М., 1914. — С. 12.

¹⁶ Там же. — С. 45—46.

¹⁷ Соловьев Б. Поэт и его подвиг. — 4-е изд. — М., 1980. — С. 587.

¹⁸ Там же. — С. 584.

¹⁹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 88.

²⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. — Л., 1973. — Т. 8. — С. 48—49.

²¹ В одном из предварительных вариантов слова осла имеют еще более «интимный» характер: «Что, хозяин, не спишь, милый, ты?» Ср. в первоначальных черновых набросках: «И осел мой задумался, бедный, // Грустно слушает песню мою».

²² См.: Фрейденберг О. М. Везд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // В ее кн.: Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 491—531.

²³ Александр Блок в воспоминаниях современников. — М., 1980. — Т. 1. — С. 187.

²⁴ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981. — С. 140.

²⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Т. 8. — С. 48. Издание «Золотого осла» Апулея в переводе Н. М. Соколова (СПб., 1899) Блок приобрел в октябре 1912 г. (Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 1, с. 11) и читал тогда же (см. его дневниковую запись от 14 октября 1912 г. — Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М. — Л., 1963, с. 165). Вероятно, он был знаком и со статьей К. Г. Локса «Апулей», опубликованной в 1914 г. в журнале «София», комплект которого сохранился в его библиотеке (Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 3, с. 199); Локс пересказывал роман Апулея, отмечая, что его основная тема — «превращение человека за грехи в животное и искупление этих грехов» (София. — 1914. — № 3. — С. 88). См. также: Тименчик Р. Д. Блок и журнал «София» // Лит. наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. — М., 1987. — Т. 92, кн. 4. — С. 556—559.

²⁶ Конради В. Книга о святом Франциске. — СПб., 1912. — С. 58—59. Рецензия С. Н. Дурылина на это издание («Св. Франциск») была помещена на той же полосе газеты «Русская молва» (1913, № 15, 23 декабря, с. 6), что и статья Блока «Непонимание или нежелание понять?». Тот же С. Н. Дурылин в статье «Св. Франциск Ассизский и «Цветочки»» отмечает: «Свое собственное тело он добродушно и насмешливо называл «братом ослом» и укорял часто за леность и непослушание, но готов был слушать справедливых жалобы и этого «брата осла»» («Цветочки святого Франциска Ассизского»). Перевод А. П. Печковского. Вступ. статья С. Н. Дурылина. — М.: Мусагет, 1913. — С. XXI). О приведенных словах Франциска Ассизского см.: Лотман Ю. М. Об одном темном месте в письме Григория Сквороды // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. — 1985. — Т. 44, № 2. — С. 170—171. Блоку, безусловно, была хорошо известна также основанная на легендах и преданиях о великом святом поэма Д. С. Мережковского «Франциск Ассизский» (1892), переизданная в год работы над «Соловьиным садом» (Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. — М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1914. — Т. 23; этот том сохранился в библиотеке Блока).

²⁷ Подробный анализ полигенетичности блоковских поэтических образов см.: Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам, VI. — Тарту, 1973. — С. 402—409. — (Уч. зап. Тарт. ун-та; Вып. 308).

²⁸ Максимов Д. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Его же. Русские поэты начала века. — Л., 1986. — С. 222, 224.

²⁹ См.: Дербенев Г. И. Антиномия борьбы и покоя в поэзии А. Блока, с. 90—93. Песня на этот знаменитый сюжет входит в японскую поэтическую антологию VIII в. «Манъёсю» (см.: «Манъёсю» / Пер. А. Е. Глускиной. — М., 1971. — Т. 2. — С. 97—99); см. также: Японские сказки. — М., 1956. — С. 9—13.

³⁰ Дербенев Г. И. Антиномия борьбы и покоя в поэзии А. Блока, с. 94—95.

³¹ Тассо Торквато. Освобожденный Иерусалим / Пер. с итальянского размером подлинника Дмитрий Мин. Т. 1—3. — СПб., изд. А. С. Суворина, б. г. См.: Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 2. — Л., 1985. — С. 302.

³² См.: Жирмунский В. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. — Л., 1964. — С. 42. Ср. этот фрагмент в новейшем переводе А. Г. Наймана («Фламенка». — М., 1983. — С. 75—76). Во французском романе о Флуаре и Бланшефлор (XII в.), который также был известен Блоку, героиня заточена в недоступный благоуханный сад, в котором не смокает пение птиц (см.: «Флуар и Бланшефлор». — М., 1985. — С. 90—92).

³³ См.: Левинтон Г. Две заметки о Блоке. II. К истории сочетания «крестный путь» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — С. 72—73. Эта цитатная корреляция подкрепляется дополнительными параллелями с тем же стихотворением Лер-

монта: «Пустыня внемлет Богу» — «Я вступаю на берег пустынный» (VII, 1); «Про любовь мне сладкий голос пел» — «Сладкой песнью меня оглушили» (IV, 2).

³⁴ Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. — Т. 1. — С. 339. Ср. черновой вариант стиха Блока: «С белых рук зазвенели запястья».

³⁵ См.: Полонский Я. П. Стихотворения. («Библиотека поэта», большая серия). Л., 1954, с. 190—191. Ср. со строками «Заглушить рокотание моря // Соловиная песнь не вольна!» (V, 1) заключительный стих поэмы Полонского «Кузнечик-музыкант» (1859): «Звучно раздавался рокот соловьиный» (Там же. — С. 444).

³⁶ Там же. — С. 128.

³⁷ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — М.—Л., 1963. — Т. 7. — С. 12—13.

³⁸ Грааль Арельский. Голубой ажур. Стихи. — СПб., 1911. — С. 22. Книга эта была подарена автором Блоку и сохранилась в его библиотеке, имеет многочисленные пометы (см.: Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 2, с. 189—190); в письме к автору (ноябрь 1911 г.) Блок сочувственно отзывался о ней: «многим мне близка» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — М. — Л., 1963. — Т. 8. — С. 380; ср. дневниковую запись Блока от 18 ноября 1911 г. — Там же. — Т. 7. — С. 93—94).

³⁹ См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — Т. 5. — С. 85—89; предварительный набросок этого сюжета — «Девушка розовой двери (из Германии)» (1903) (Блок А. Записные книжки. — М., 1965. — С. 48—50). С основной коллизией «Соловиного сада» соотносится и система идейно-образных оппозиций, выстраиваемая в этой ранней статье: миру Запада (романтизм, «гармонические линии, нежные тона, томные розы», а также безжизненность) противостоит Россия с ее «мраком и бездарностью», «чернорабочими тропами», «особой нежностью нищеты» и потаенной золотоносной «рудой» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — Т. 5. — С. 90, 93). Не исключено, что для Блока «руда» и «слоистые скалы» (в черновых вариантах: «графитные скалы»), своего рода геологический промысел героя поэмы — «чернорабочего», входили в одно семантическое поле; ср. образ будущей России — могучей горнодобывающей державы в стихотворении «Новая Америка» (1913). Нити связи между «Девушкой розовой калитки...» и «Соловиным садом» обнаруживаются и в цикле «Через двенадцать лет» (1909—1910); ср. строки из 5-го стихотворения: «И вдруг — туман сырого сада <...> Вся в розах серая ограда, // И синий, синий плен очей...» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — Т. 3. — С. 184).

⁴⁰ Сологуб Ф. Стихотворения. («Библиотека поэта», большая серия). — Л., 1975. — С. 256 (стихотворение 1901 г.).

⁴¹ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 175, л. 63 об.

⁴² Сологуб Ф. Собр. соч., т. 1. — СПб.; Шиповник, <1909>. — С. 144.

⁴³ В черновиках поэмы Блока эта рифмовка встречается несколько раз.

⁴⁴ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. — Т. 5. — С. 85.

⁴⁵ Гиппиус З. Н. Собрание стихов 1889—1903 г. — М., 1904. — С. 117—118.

⁴⁶ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. — С. 114.

⁴⁷ Тема знойного «каменистого пути» в «Соловином саду» (III, 2, IV, 4) обнаруживает аналогии с другим стихотворением З. Гиппиус, «Прогулка вдвоем» (1900):

И вот я бреду одинокий,
А полдень тяжелый и жаркий...
Тропой каменистой, широкой,
Иду я в бестенности яркой,
Иду все навстречу, одинокий...
Я бросил ее на пути.
Я знаю: я должен идти.

(Гиппиус З. Н. Собрание стихов 1889—1903 г., с. 66).

⁴⁸ См.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока. — Тарту, 1975. — Вып. 4. — С. 36—37.

⁴⁹ См.: Минц З. Г., Шишкина О. А. Частотный словарь «первого тома» лирики А. Блока // Труды по знаковым системам, V. — Тарту, 1971. — С. 312. — (Уч. зап. Тарт. ун-та; Вып. 284).

⁵⁰ Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. — Т. 1. — С. 353—354, 617. Сходные с «Соловьиным садом» коллизии обнаруживаются и в стихотворении Брюсова «Путник» (1903), входящем (как и «Младшим») в книгу «*Urgi et orgi*» (Там же. — С. 289—291). В стихотворении обозначены два мира: «безводная степь», по которой бредет «красивый юноша-прохожий» («На нем хитон простой и грубый, // У ног дорожная клюка»), — и «тихий сад» с фонтанами и цветниками, в котором владычествует царевна (ср.: «И смех чуть слышен за оградой» — с блоковским (1, 5): «А в саду кто-то тихо смеется»). Брюсовскому «путнику» открываются те же соблазны, что и герою «Соловьиного сада»:

Зовет царевна: «Брат безвестный,
Приди ко мне, сюда, сюда!
Вот здесь плоды в корзине тесной,
Вино и горная вода. <...>
В моем покое златотканом
К тебе я припаду, любя», —

но гордый «путник» не принимает даруемых милостей.

⁵¹ См. вступительную статью З. Г. Минц к переписке Блока с Вл. Пястом (Лит. наследство, т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. — М., 1981. — кн. 2. — С. 179).

⁵² Мотив «ограды» отражен и в оформлении обложки и титульного листа сборника Пяста, выполненном Г. И. Нарбутом: в центре графической композиции — огражденное круглое замкнутое пространство, фон — холмистый и каменистый берег моря. В «Ограду», многим обязанную «Стихам о Прекрасной Даме», входит стихотворение «Стансы», которое, возможно, в свою очередь сказала на образной системе «Соловьиного сада» (см.: Пяст Вл. Ограда. Книга стихов. <СПб. — М.), 1909. — С. 14—16). Герой Пяста, «в одной узрев весь мир раскрывшимся безбрежно», стремится возвратить «дни, несказанного исполненные рая»:

Явиться в те места, где оба наши сада
Один с другим слились, как с нею красота,
И между ними ввысь воздушно поднята
Была волнистая дощатая ограда;
И где была она прозрачна и чиста,
Где былью облеклась волшебная баллада.

В «Стансах» находим и образ решетки: «Недвижимо стою я долго пред решеткой» (ср.: II, 4), и рифмовку «долог: полог» (VI, 4) в сочетании с мотивом солнечного зноя, явственным в поэме Блока: «Гульливая струя, она буравит полог, // А солнце сверху жжет, а день так дивно долог...», и мотив воспоминания: «Воспоминаний рой творит мечту мою» (ср.: «Я забытое что-то ловлю» — II, 6).

⁵³ Заветы. — 1913. — № 9, отд. II. — С. 184. Иванов-Разумник указал и на символический смысл обложки «Ограды»: «Художник <...> изобразил <...> бесплодную пустыню, посредине которой стоит замкнутый в круг небольшой аккуратно выстроенный и чисто выстроганный заборчик... Этот забавный рисунок — наглядная, слегка шаржированная характеристика сущности подлинного «декадентства» <...> Ибо для всякого «декадента» мир поистине — бесплодная пустыня, и потому он пытается создать себе оазис внутри

«ограды» своего я. Эта «ограда», конечно, не всегда маленький заборчик из десяти досок <...>; иногда это — громадный заколдованный круг души, не умеющей найти выхода» (Там же).

⁵⁴ Там же. — С. 186.

⁵⁵ См.: Лит. наследство, т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. 2. — С. 372—373.

⁵⁶ Заветы. — 1913. — № 10, отд. II. — С. 114—125. Статья вошла в кн.: *Иванов-Разумник*. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. — Пг., 1923. — С. 15—26.

⁵⁷ Об их взаимоотношениях см. в публикации писем А. А. Кондратьева к Блоку, подготовленной Р. Д. Тименчиком (Лит. наследство, т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. — М., 1980. — Кн. 1. — С. 552—562).

⁵⁸ См.: Библиотека А. А. Блока. Описание, кн. 2, с. 34.

⁵⁹ *Кондратьев А.* Улыбка Ашеры. Вторая книга рассказов. — СПб., 1911. — С. 3.

⁶⁰ Там же. — С. 14, 9.

⁶¹ Там же. — С. 5, 12, 13.

⁶² Там же. — С. 10, 13. Любопытная деталь: когда герой осознает, что имел дело с «простой смертной женщиной» и что у него «нет больше желаний», он слышит, как во дворе дома «громко кричит обременяемый выюком осел» (Там же. — С. 12).

⁶³ Там же. — С. 16.

⁶⁴ См. также: *Максимов Д. Е., Приходько И. С.* Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки: (К проблеме мифотворчества поэта) // *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка.* — 1987. — Т. 46, № 6. — С. 513—514, — где проводится убедительная параллель со средневековым «Романом о розе» (XIII в.).

ОЧЕРК А. БЛОКА «СОГРАЖДАНЕ»

Ю. Е. Галанина

1 мая 1918 г. А. А. Блок написал небольшой, но значительный очерк «Сограждане»¹, представляющий сатирическую зарисовку жизни русской буржуазии в первые месяцы после Октября. Место действия было четко определено Блоком — это дом, в котором он жил в 1918 году — дом 57 по Офицерской (ныне — ул. Декабристов), где прошли последние годы жизни поэта.

По счастливой случайности мы располагаем документом, рисующим быт дома, в котором жил Блок в первые послереволюционные годы — как раз тот жизненный фон, на котором разворачивалось действие «Сограждан». В 1937 г. в одной из ленинградских газет была опубликована большая статья, занимавшая целую газетную полосу, которая была озаглавлена «Двадцать советских лет. История одного дома»². В ней речь шла об интересующем нас доме на улице Декабристов. Статья эта, естественно, обладает целым рядом черт, характерных для своего времени. Изображение реальности дано двумя красками, без полутонов, вследствие чего в статье не назван ни один человек из весьма значительной группы художественной интеллигенции, жившей здесь в разное время. Среди них можно было бы упомянуть поэта И. Ф. Анненского, литературного критика А. А. Гизетти, ведущего солиста Мариинского театра И. В. Ершова, капельмейстера этого же театра Э. А. Крушевского, семью И. Е. Репина и других. Не упомянутым оказалось и имя Александра Блока.

Это не мешает рассматривать статью как значительный документ, воссоздающий реальность русской жизни, как источник ценных сведений для комментирования очерка «Сограждане». Приведем пространную цитату:

«1. Год 1917-й.

⟨...⟩ Большой дом на углу Офицерской и Пряжки спит. Окна затянuty тяжелыми портьерами. Ни одной открытой форточки, ни одного огонька.

Только внутри — во дворе, на черных лестницах оживление и суета. С огромной вязанкой дров на спине поднимается уже в 10-ю по счету квартиру 60-летний дворник Епифаныч. Зычным голосом орет на него кухарка барона Типпольт. Она нервничает. Баронесса с минуты на минуту может проснуться, а завтрак еще не готов, плита холодная.

Из подвала, что под второй лестницей, потягиваясь, выползает многочисленная прислуга генеральши Шишковой. Маленькую злую старушонку обслуживают девять человек: 3 кучера, 2 прачки, повар, две горничных и лакей. Для них устроено помещение в подвале. Сама генеральша вместе со своей старшей сестрой занимает целый этаж — 13 комнат, квартиры №№ 18 и 23.

На площадке лестницы у квартиры № 2 денщик генерала Иванова старательно очищает мундир его превосходительства от свежих винных пятен. Он хвастливо рассказывает молоденькой горничной помещика Макеева из 11-й квартиры пикантные подробности грандиозной пьянки, которую устроил вчера генерал с участием титулованных земгусаров и девиц из «Луна-парка» <...>.

Господа встают поздно. В квартире № 15 после успешной картежной игры, затянувшейся далеко за полночь, храпит адмирал Зацаренный. В квартире № 17 мирно поживает потомственный почетный гражданин, коммерческий советник Иван Михайлович Комелов, директор-распорядитель товарищества «Петроградского пароходства». Только вчера ему удалось отхватить еще один заказ для флота. 100 % дивиденда обеспечено.

В огромной спальне в квартире № 20 беспокойно спит баронесса Фредерикс. Ей снятся толпы рабочих, злые глаза голодных женщин. Вчера по телефону сообщили тревожные вести... Демонстрации... Стички с полицией... Этот толстяк Родзянко в панике....

Баронесса долго не могла уснуть.

... Если бы в эту ночь исчез старый мир, оставив только один дом на углу Офицерской и Пряжки, по жильцам и нравам этого дома можно было бы без труда восстановить картину паразитического существования и разложения правящих сословий царской России <...>

Во всем доме не жил ни один рабочий. Для этого дом был слишком хорош и благоустроен. Только в некоторые квартиры было милостиво допущено несколько артистов, инженеров, художников <...>.

II. Революция вошла в квартиры.

Прошло несколько дней, исчез с перекрестка городской, рухнули стены Литовского замка и заколебалась почва под ногами

жильцов дома № 57. Нужно было перестраиваться. Это оказалось нетрудно. На роскошных туалетах баронесс появились шелковые красные банты. На пьянках вместо царского гимна стали распевать «Марсельезу» и за вечерним чаем считалось хорошим тоном разговаривать об Учредительном собрании.

Но вот свершилось нечто неожиданное и уму непостижимое. На Офицерской узнали, что временного правительства больше не существует и что городом управляют большевики. Кое-какие квартиры внезапно опустели. Хозяева их благоразумно решились переждать «смутные дни» за границей.

⟨...⟩ Скоро в дом начали являться новые хозяева ⟨...⟩.

III. Домкомбед.

⟨...⟩ Перед прежними хозяевами дома встала проблема: как спастись от насильственного уплотнения. И они решили «уплотниться» сами.

Генерала Иванова в квартире 2 «уплотнил» генерал Рубцов. Баронессу Фредерикс в квартире 20 «уплотнила» семья контр-адмирала барона Типпольт. Это были судорожные попытки не впустить революцию в свою собственную квартиру, загордиться от нее хоть здесь, за толстыми драпри громадных окон, за китайскими ширмами спален.

Но вскоре Фредериксы удрали за границу. Освободившиеся излишки немедленно занял присланный советом комендант дома.

И до этого тяжело бывало баронессе Типпольт самой, без услуг давно сбежавшей кухарки сервировать стол и дожаривать на дымящей «буржуйке» котлеты из картофельных очистков. Но после вселения коменданта прибавились новые муки. В дверь звонили в любое время неизвестные люди в бушлатах, водили носом в сторону помойного ведра и спокойно заявляли:

— А помойку надо за собой выносить. Жилье от грязи разрушается.

Тогда... тогда выходил на кухню контр-адмирал и, выпрямившись, нахально врал:

— Пardon, баронесса, но я уже выносил. Сегодня очередь ваша...

Баронесса вспыхивала от возмущения и, приложив ажурный платочек к дужке ведра, спускалась к помойке...

В дневниках и записных книжках Блока имеется большое число записей, посвященных дому, в котором он жил, его жильцам, прислуге и т. д. По мере нарастания революционных событий число таких записей у Блока увеличивается, в поле зрения попадают ранее незаметные люди: швейцар, старший дворник, прачка и т. д. Действительно, дом становился как бы микро-

космос, в котором отразились события напряженной русской жизни того времени.

Действие очерка «Сограждане» разворачивается в период наступления немецких войск на Петроград, захвата и освобождения Пскова в начале 1918 года.

Среди записей Блока имеются свидетельства об отношении к этим событиям жильцов дома, об их надеждах на реставрацию старого режима, об ожидании прихода немецких войск и т. д. Некоторые из записей, как известно, использованы в очерке «Сограждане» (ЗК, 391).

Позиция Блока настолько противоположна отношению к революции его соседей, что в своем очерке Блок позволяет себе иронизировать даже по поводу своей принадлежности к обитателям этого дома.

В очерке «Сограждане» Блок описывает свою беседу с тремя жильцами дома. Имена двух из них мы можем установить с полной достоверностью. Фамилию третьего назвать значительно сложнее, возможно, в нем воплотились черты нескольких соседей Блока.

Вот как описывает Блок свою встречу с первым героем очерка «Сограждане»: «— А немцы вчера бросали прокламации с аэроплана: завтра, мол, придем, а коли не поспеем — так в субботу, — сказал мне председатель домового комитета, очень почтенный человек. У него были старинные седые бакены, синяя рубашка в полоску и старые подтяжки. Через дорогу у него была мелочная лавка, ныне переданная в ведение домового кооператива <...>. Он, должно быть, очень почтенный и расположенный к добру человек. <...> Неделю тому назад, когда я пришел менять продовольственные карточки, председатель домового комитета сообщил мне: «Вильгельм сам сказал, что в среду будет здесь». Две недели тому назад председатель говорил о том же, и так повторялось уже месяца три.

Усомнившись, я, однако, не подал никакого вида, потому что ни мало не хотел огорчать почтенного старика, который делился со мной своей скромной, заветной радостью» (VI, 50).

Установить личность этого героя помогают материалы архива А. Блока в РО ИРЛИ АН СССР. Здесь имеется черновик письма жены поэта Л. Д. Блок к председателю домового комитета Сергею Карповичу Лабутину³.

По материалам ленинградских архивов и петербургским адресным книгам удалось собрать некоторые сведения об этом человеке. Родился он в 1866 г. Окончил коммерческое отделение С.-Петербургского Второго реального училища⁴, где учился вместе с будущим знаменитым композитором Александром Константиновичем Глазуновым, дружбу с которым сохранил на всю жизнь⁵. С. К. Лабутин происходил из купеческого рода. За особые труды и заслуги по ведомству Императорского чело-

веколюбивого общества имел ряд наград, в 1902 г. ему было пожаловано звание личного почетного гражданина, в 1905 г. — звание потомственного почетного гражданина, в 1908 г. он был произведен в коллежские регистраторы. Деятельность С. К. Лабутина была связана с Императорским человеколюбивым обществом и Обществом взаимного кредита (в 1912 г. он был директором СПб. Учетно-ссудного общества взаимного кредита, в 1914 — директором правления железнодорожного Общества взаимного кредита). В послереволюционные годы работал бухгалтером в различных учреждениях. С. К. Лабутин, широко занимаясь благотворительной деятельностью, организовывал многочисленные концерты, был знаком со многими артистами и музыкантами, по свидетельству дочери, пытался сам сочинять романсы.

В доме на Офицерской улице С. К. Лабутин поселился в 1916 г. В третьей книге блоковского Литературного наследства высказано предположение, что знакомство Блока с С. К. Лабутиным произошло, по-видимому, в 1914 г., в период работы поэта в районном попечительстве о бедных, когда С. К. Лабутин также служил в одном из отделений попечительства⁶. Однако отделения попечительства, в которых работал Блок и Лабутин, территориально были расположены в разных районах города, в связи с чем встреча Блока с Лабутиным в это время представляется маловероятной. По всей видимости, знакомство произошло после вселения Лабутина в дом на Офицерской, возможно, даже после того, как Лабутин был избран председателем домового комитета. В настоящее время известна книга с дарственной надписью Блока С. К. Лабутину, датированной мартом 1920 г. (находится в частном владении в г. Херсоне)⁷. С. К. Лабутина с Блоком связывало и довольно близкое знакомство поэта с сыном председателя домового комитета — Карпом Сергеевичем Лабутиным (см. ЗК, 385, 483, 500), бывшим студентом-филологом, страстным библиофилом. Карп Лабутин, как известно из записей Блока, часто бывал у поэта, доставал интересовавшие его книги. Впоследствии он написал интересные воспоминания о Блоке и сохранил долгую дружбу с М. А. Бекетовой, помогал ей в издании книг, посвященных Блоку⁸.

С острой иронией Блок рассказывает еще об одном своем соседе: «Когда я поднимался к себе домой, меня встретил на лестнице прекрасно одетый господин в полной походной форме защитного цвета, с охотничьей двухстволью за плечами. Он спросил любезно:

— Вы ничего не имеете против того, что меня выбрали комендантом лестницы?

— Помилуйте, я так рад, — отвечал я.

Я знал, что это — бывший член первого департамента пра-

вительствующего сената, бывший вице-губернатор одной из губерний, ныне временно занятых неприятелем.

Проходя на днях по нашей улице, я остановился перед окном нового магазина и стал рассматривать бумагу, вставочки, папиросы и спички.

Вдруг из двери выбежал комендант лестницы. «Идите покупать к нам!» — радушно закричал он.

За прилавком сидела его жена, рожденная княгиня Б.

— Как у вас мило, — непринужденно сказал я, оглядывая полки магазина.

— Мыло у нас тоже есть, — веско сказал бывший вице-губернатор» (VI, 52).

Расшифровка имени этого человека также не представляет сложности. В ИРЛИ на одном из документов по квартирным делам Блока имеется подпись: «Комендант 3-й лестницы Шульман»⁹, что позволяет связать очерк «Сограждане» с лицом, имя которого в блоковском окружении известно. Однако сведения о нем и его семье, приводимые в блоковедческой литературе, не отличаются особой точностью¹⁰.

Впервые фамилия «Шульман» встречается в дневнике Блока 15 августа 1917 г.: «Пришел сосед по квартире Шульман»¹¹, принесший мне избирательные списки в центральную городскую думу¹² — оказался родственником» (VII, 301).

Упомянутый Блоком человек — Руфим Рудольфович Шульман (1875—1930); дальнейшее родство, вернее свойство Блока с ним шло по линии отца поэта: Р. Р. Шульман был братом мужа (деверем) Марии Николаевны Качаловой¹³-старшей — сестры Николая Николаевича Качалова, который был женат на тетке Блока, родной сестре отца поэта — Ольге Львовне Качаловой (урожденной Блок). Р. Р. Шульман ко времени описываемых событий дослужился до звания действительного статского советника и положения старшего чиновника особых поручений при Варшавском генерал-губернаторе (см. Адрес-календарь на 1916 г.). В 1915—1918 гг. Польша и Варшавская губерния России были оккупированы войсками Германии и Австро-Венгрии (ср. у Блока: «бывший вице-губернатор одной из губерний, ныне временно занятых неприятелем») — этим объясняется появление Шульмана в Петербурге¹⁴.

«Весь Петроград» дает адрес Шульмана лишь в 1917 г. Р. Р. Шульман входил в придворный штат Российской империи в звании камер-юнкера. Никаких сведений о его отношении к Сенату нам обнаружить не удалось, по-видимому, здесь мы имеем дело с намеренным отступлением Блока от реальности.

Этот человек становится для поэта воплощением всего самого мерзкого, что он связывает с понятием «буржуа». 26 февраля 1918 г. Блок писал в дневнике: «Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет

буржуа с семейством (называть его по имени, занятия и пр. — лишнее). Он обстрижен ежиком, расторопен, пробыв всю жизнь важным чиновником, под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояли, его голос — тэноришка — раздается за стеной, на лестнице, во дворе у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он.

Господи, боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли. Он такое же плотоядное двуногое, как я. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить.

Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкоснуться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана» (VII, 327 — 328).

Острую неприязнь Блок проявляет и к дочери соседа — Ирине Рудольфовне Шульман, учившейся в консерватории и изводившей поэта своими музыкальными штудиями. В одной из записей Блок называет ее «m-lle Врангель» (VII, 315), имея в виду, что урожденной баронессой Врангель была ее мать, жена Р. Р. Шульмана Глафира Анатольевна Шульман (ср.: в очерке «Сограждане»: «За прилавком сидела жена его, рожденная княгиня Б.»). 5 января 1918 г. Блок писал: «В голосе этой барышни за стеной — какая тупость, какая скука: домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают. Когда она наконец ожеребится? Ходит же туда какой-то корнет.

Ожеребится эта — другая падаль поселится за переборкой, и так же будет выть в ожидании уланского жеребца.

К черту бы все, к черту!» (VII, 315 — 316).

21 февраля 1918 г. Блок в дневнике снова писал о своих соседях: «Барышня за стеной поет. Сволочь подпевает ей (мой родственник). Это — слабая тень, последний отголосок ликования буржуазии.

Если так много ужасного сделал в жизни, надо хоть умереть честно и достойно» (VII, 326).

14 мая 1918 г.: «В Финляндии начался белый террор. Сволочь за стеной заметно обнаглела — играет с утра до вечера упражнения, превращая мою комнату в камеру для пытки. Все нежизнеспособные сходят с ума; все паучье, плотское, грязное — населяется вампиризмом (как за стеной)» (ЗК, 407).

Однако, вскоре после приведенных записей имя Шульмана перестает упоминаться у Блока, несмотря на то, что тот продолжает жить по соседству. Постепенно величие Шульмана все более сходило на нет, он становился все менее и менее заме-

тен. В 20-х гг. так же незаметно, как появился, он исчезает. Последний раз его имя упоминается в справочнике «Весь Ленинград» в 1925 г., после чего следы его теряются. Однако закончил свой жизненный путь Р. Р. Шульман также на Пряжке, во 2-й психиатрической больнице г. Ленинграда (бывшая больница Николая Чудотворца на Пряжке), куда он в 1929 г. временно для лечения прибыл из ссылки. Здесь же, в больнице, он и скончался 3 августа 1930 г.

Значительно сложнее определить имя третьего героя очерка — «командира броненосца», о котором Блок сообщает, что «он когда-то командовал одним из наших больших кораблей, которые нанесли непоправимый ущерб соединенному германскому и турецкому плаванию в водах Черного моря у самого входа в Дарданеллы, оберегаемых П. Н. Милюковым от алчных appetitов Четверного союза» (VI, 51).

Дом 57 на Офицерской улице находился недалеко от петроградского порта в непосредственной близости к судостроительному Франко-Русскому заводу (ныне Ленинградское Адмиралтейское объединение). Вследствие этого, дом населяло множество людей, имевших отношение к флоту. Из крупных морских офицеров можно назвать адмирала В. М. Зацаренного, барона Гильтебрандта, старшего помощника командира петроградского порта Н. А. Типпольта. Жили в этом доме офицеры и морские инженеры более низких чинов: инженер-механик, капитан 2 ранга В. А. Санников, лейтенант М. М. Комелов, штабс-капитан Корпуса корабельных инженеров Поздунин В. Л., заведующий 1-м отделением Машинной школы Балтийского флота, капитан 2-го ранга В. Г. Петров, капитан по Адмиралтейству Клионовский М. Г. и др.

Можно предположить, что описывая встречу с морским офицером, Блок намеренно зашифровал личность человека, послужившего прообразом героя этого очерка. Таким реальным человеком мог, например, быть адмирал Гильтебрандт, участвовавший в подавлении Боксерского восстания в Китае (1898—1902), где он командовал одним из кораблей соединенной русско-франко-английской эскадры.

Таким образом, очерк А. Блока «Сограждане» построен на строго реальном, фактическом материале. А. В. Федоров в статье, посвященной стилистическому анализу очерка¹⁵, отметил, что это произведение пронизано «последовательной и концентрированной иронией», «острой, беспощадной сатиричностью». Это позволяет считать очерк стоящим «особняком не только в творчестве поэта, как целом, но и в его прозаическом наследии». Именно эта сатира в изображении петербургских обывателей в первые месяцы Советской власти и определяет авторскую позицию в очерке «Сограждане».

Однако, наряду с этим, как уже отмечалось в настоящей

работе, Блок смещает факты действительности (напр.: «вице-губернатор» вместо «чиновник при Варшавском генерал-губернаторе», «княгиня Б.» вместо «баронесса Врангель» и т. д.). Возможно, это связано со стремлением зашифровать имена людей, продолжавших жить по соседству с поэтом, с этим связано и то, что очерк был опубликован впервые не в петроградском, а в московском издании¹⁶. Однако такая зашифровка одновременно позволяла сделать образы этих людей собирательными, типичными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми т. — М.; Л., — 1960—1963. — Т. VI. — С. 49—52. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римской цифрой обозначается том, арабской — страница. Том записных книжек (М., 1965) обозначается: ЗК.

² Красная газета. — 1937. — № 235. — 11 окт. — С. 3.

³ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 397, л. 4.

⁴ ЛГИА, ф. 14, оп. 3, № 59878, л. 19.

⁵ См. ЛГАКФД, Д-18526, Д-18527.

⁶ В 1913—1917 гг. С. К. Лабутин был членом совета 6 городского о бедных попечительства, расположенного в Измайловской части С.-Петербурга (6 рота, д. 1) — см.: Весь Петербург на 1913 г., стлб. 309, — в то время как попечительство, с которым был связан Блок, находилось в Коломенской части города (Псковская, 14).

⁷ ЛН, 92, кн. 3, с. 97.

⁸ См.: РО ИРЛИ, ф. 462, № 46, л. 1; № 69, л. 1—7; ф. 391, № 145, л. 7—7 об.

⁹ РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 397, л. 5.

¹⁰ См., напр.: VIII, 748; Блок А. Переписка. Аннотированный каталог. — М., 1979. — Вып. 2. — С. 612 (имеется в виду дочь Р. Р. Шульмана, студентка консерватории, а не продавщица нот). Первая попытка выяснить сведения о Шульмане была сделана С. Небольсиным в альманахе «Прометей», № 13, 1983, с. 279—295.

¹¹ Семья Шульмана, по-видимому, заняла квартиру на одной лестничной площадке с Блоком, в которой ранее жили солисты Мариинского театра И. В. Ершов и С. В. Акимов.

¹² Этот список жильцов дома, включающий 300 человек, сохранился в архиве Блока (РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 397, лл. 7—11).

¹³ М. Н. Качалова была женой Николая Рудольфовича Шульмана — тайного советника, старшего чиновника делопроизводства по денежной и хозяйственной части Собственной его императорского величества канцелярии (см. Адрес-календарь на 1917 г.). Н. Р. Шульман состоял в «довольно близком родстве» с А. Н. Бенуа (см. Бенуа А. Мои воспоминания — М.: Наука, 1980. — Кн. 4—5. — С. 346), так что можно говорить о родстве Блока и с этим интереснейшим художником начала XX в.

¹⁴ Блок писал об этом: «Просто завелось, как Шульман: незримая вошь — война, Шульман, казарма» (ЗК, 395).

¹⁵ Вестник Ленинградского университета. — 1980. — № 2. — С. 44—50.

¹⁶ Жизнь. — 1918. — 13 июня.

М. ЦВЕТАЕВА ОБ АЛ. БЛОКЕ (цикл «Стихи к Блоку»)

В. Н. Голицына

Данная статья — продолжение статьи того же названия¹. В 1-ой статье определяется состав, общая структура книги «Стихи к Блоку», намечаются характерные особенности цикла (наличие сюжетобразующих элементов, сквозные лейтмотивы, мифологизация), анализируются стихотворения, созданные Цветаевой в 1916 г.

Первый раздел книги «Стихи к Блоку»² завершается стихотворением «Как слабый луч сквозь черный морок адов», которое было написано 9 мая 1920 г. Четыре года отделяют это стихотворение от предшествующих стихотворений раздела (1916). Четыре года невиданного исторического напряжения (февральская, октябрьская революции, гражданская война). Для Цветаевой это было время трудного быта, трагических утрат, смятенности, но и период мужания, творческих исканий, переоценок.

Именно в это время интенсивно проявит себя демократизация ее творчества, выход к народной России через фольклор и живой язык улицы («России меня научила Революция»). Нет сомнения, что знакомство с поэмой Блока «Двенадцать» не только стимулировало эту тенденцию, но существенно скорректировало ее представление о творчестве Блока, его человеческой и творческой миссии³. Неслучайно уже в это время в сознании Цветаевой утверждается тот высокий критерий соотносимости (Пушкин — Блок), который будет аргументированно развернут в ее статьях об искусстве и литературных портретах («Герой труда», «Эпос и лирика современной России», «Искусство при свете совести» и др.).

Дата создания стихотворения «Как слабый луч...» (9 мая по новому стилю) свидетельствует о том, что оно было написано под непосредственным впечатлением от выступления Блока, которое состоялось 9 мая в зале Политехнического музея. До этого Цветаева никогда с Блоком не встречалась. И хотя на

этом и на следующем выступлении его 14 мая во Дворце искусств: личного знакомства двух поэтов не произошло, в основном по воле Цветаевой (жест бережения и гордости), эти две встречи с Блоком, когда она видела его, слышала его стихи его голосом, стали для нее потрясением-переживанием на всю жизнь. О том, как слушала Цветаева Блока, мы знаем из воспоминаний ее дочери, которая была вместе с нею на вечере Блока в Доме искусств и сразу же занесла свои наблюдения и впечатления в свой детский дневник⁴.

«И была секунда, — писала Цветаева Пастернаку, — когда я стояла с ним рядом в толпе, плечо в плечо». Секунда, много открывшая ей, сопережитая ею как «радость-страдание». Позже (30-е гг.), вспоминая эту майскую встречу, она напишет: «Так я восемнадцать лет спустя во все глаза впервые глядела на Блока»⁵. Смотрела «во все глаза» и видела его иного, не похожего на широко бытующие мифы о поэте завораживающей, демонической красоты, о прекрасном «флорентийце» эпохи Возрождения. «Глядела, — продолжает она в том же письме, — на впалый висок, на чуть рыжеватые, такие **некрасивые** (стриженный, больной) бедные волосы, на пыльный воротник заносенного пиджака»⁶. Почему с такой жадностью впитываются именно эти «некрасивые» приметы? Вероятно, потому что они живые, человеческие, разрушающие какой-то сложившийся стереотип. Лирический герой поэзии Блока, рождающий легенды, герой творимого и Цветаевой мифа «вочеловечивается». Внешние приметы болезни, страдания, бытовых лишений потрясли Цветаеву, но пережитые ею чувства не родственны разочарованию — свидетельство тому «Как слабый луч» и последующие стихотворения цикла.

Миф о высоком трагическом герое не разрушается, но «нежный призрак», «божий праведник» с восковым ликом, доводится, воспринимается уже не только в плотской невесомости царства «не от мира сего», но и в сфере земного притяжения. Герой в стихотворении «Как слабый луч» исполнен не только высокой идеальной цели, но и земных страстей. К нему уже не применим эпитет «бесстрастный» (см. в 3-м стихотворении «бесстрастный ты пройдешь в снеговой тиши»).

Противостояние поэта «черному мороку» жизни сохраняется, но здесь этот свет не над жизнью, а изнутри ее. Герой, как Орфей, ради той, которую любил «нежнее всех», и всех людей («нас слепых и безымянных») спускается в ад. Свет «святого сердца» (ключевой образ) — это свет любви, сострадания, прощения, «за вероломства грех» и муки.

Меняется по сравнению с началом цикла и атмосфера, окружающая героя. Там превалирует «снеговая», «гробовая тишь», здесь мир сотрясается грохотом «рвущихся снарядов».

Как слабый луч сквозь черный морок адов —
Так голос твой под рокот рвущихся снарядов.

И образ героя — серафима, возникает не в слепящей белизне, заматающей след метели, а в громах.

И вот в громах, как некий серафим,
Оповещает голосом глухим, —

Ангельская ипостась героя (Серафим) в этом тексте в большей мере утверждает вещий, пророческий дар поэта, чем его надмирность. В широком же традиционном контексте он (образ Серафима) как бы опосредован пушкинским «Пророком». Память об этом стихотворении поддерживается не только образом Серафима и вещим знанием судьбы, но и включением высокой лексики, и торжественным «ходом» стиха, его многостопной ямбической поступью (у Пушкина — 4-х стопный, у Цветаевой — пятистопный). Образ поэта Пророка в стихах Цветаевой конкретизирован деталями блоковской характерности жеста (И вдоль виска — потерянным перстом — Все водит, водит), голоса (оповещает голосом глухим). Главное стихотворение пронизано атмосферой лирики Блока. Именно здесь форма включения мира Блока («его бытие») ближе всего к «открытым» реминисценциям. Герой пророчествует голосом его стихов.

- Какие дни нас ждут, как бог обманет,
Как станешь солнце звать — и как не встанет...

(у Блока «О, если б знали вы, друзья, // Холод и мрак грядущих дней!» «Ты будешь солнце на небо звать — // Солнце не встанет» — «Голос из хора»).

По узнаваемым образам, мотивам, символам реконструируются и отдельные стихотворения Блока, услышанные Цветаевой 9 мая, и целостная атмосфера его поэтического мира. Сквозь строки Цветаевой просвечивает мир стихотворения «О доблестях, о подвигах, о славе».

За синий плащ, за вероломства — грех
И как нежнее всех — ту, глубже всех
В ночь канувшую...

В контексте прочитанных Блоком в Москве стихов угадывается близость образного варианта героя — «Или ребенок говорит во сне» — образу вещего ребенка в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре».

Стихотворение заканчивается торжественным, эмоциональным аккордом.

Предстало нам — всей площади широкой! —
Святое сердце Александра Блока.

Сердце, вместившее «ее», «нас» — всю Россию, любящее, вѣдущее и страдающее за всех — свято.

1-ая часть «Стихов к Блоку» начинается звуковой игрой, шифрующей имя Блока (Имя твое — птица в руке), а завершается его открытым раскодированием, полным названием «Александра Блока». Значительно конкретизируется (материализируется) и сфера бытия героя.

В стихах 1916 года, до двух последних (7, 8)⁷, связь героя с Россией только угадывается через некоторые символически емкие образы (звон бубенцов, клики лебедей, метельные просторы). Реальный пейзаж России в 7—8 стихотворениях — бедный, с тучей оводов «вокруг равнодушных кляч», с жалким хлебом и телеграфными проводами, поющими о смерти (мировая война), но и с родной сердцу удалю несущейся тройки, ветром, раздувающим «калужский родной кумач» — пронизан сопереживанием героини, в котором субъективное чувство родины сочетается с ощущением присутствия героя, но не рядом, а *над* парящим и осеняющим «Имя твое, звучащее словно: ангел»⁸.

В анализируемом нами 9-м стихотворении сквозь бытийную мифологическую сферу (древних утр туманных, ада, рая, серафим) отчетливо проступает земное, конкретное обетование его сердца — Россия.

Две краткие встречи с Блоком не стали для Цветаевой остро пережитым, но уходящим в прошлое воспоминанием. Временная дистанция не заглушала, а усиливала, как емкий резонатор, все пережитое. В 1937 г. в известной статье «Пушкин и Пугачев» Цветаева сокровенную суть своего мироощущения раскроет читателям не своими словами или стихами. Наиболее емкий ее адекват она найдет в стихах Блока.

«Есть у Блока магическое слово: тайный жар... Слово — ключ к моей душе — и всей лирике.» Это слово «тайный жар» Цветаева дает в развернутом фрагменте стихотворения Блока:

«Ты проклянешь в мученьях невозможных
Всю жизнь за то, что некогда любить.
Но есть ответ в моих словах⁹ тревожных
Их тайный жар тебе поможет жить¹⁰.

Можно предположить, что именно встречи со стихами Блока, в его собственном чтении, когда трагизм стихов сливался в восприятии Цветаевой с образом больного, страдающего, но не утратившего мужества («сознание долга») поэта, остротой душевного отзыва не только прояснили глубинность родства, си-

лу сострадания (в смысле сочувствия и схождения), но стали тем трагическим очищением (катарсисом), который был для нее спасительным в этот невыносимо трудный период. 1920 год был для Цветаевой страшным годом. В начале февраля от голода умерла ее младшая дочь Ирина, старшая тяжело (казалось смертельно) болела, от мужа уже несколько лет не было вестей. «Живу с сжатым горлом, на краю пропасти»¹¹, — писала она 20 февраля 1920 года поэтессе В. Звягинцевой.

Встречи с Блоком поэтом и **человеком** произошли именно в момент «мучений невозможных», когда уже рвались из глубины страдания проклятья всему («Ты проклянешь в мученьях невозможных / Всю жизнь за то, что некого любить»), и «тайный жар» блоковского горения оказался спасительным. Неслучайно, вероятно, в этой субъективной проекции уподобление Блока лучу света во мраке:

«Как слабый луч сквозь черный морок адов.»

«Слабый» для того, чтобы высветить весь «морок», но необходимый, чтобы не заблудиться во мраке, не утратить веру, душу живую.

То, что пережила Цветаева на чтениях Блока и что в непосредственности не остуженного временем впечатления воплотилось в стихотворение «Как слабый луч...», будет закреплено и усилено эмоциональной экспрессией в последующих стихах цикла.

Семь стихотворений¹², составляющих в берлинском издании цикла 2-й раздел, написаны в августе, ноябре и декабре 1921 г., причем четыре из них 15 августа, после смерти Блока (7 августа).

Смерть Блока Цветаева переживала как огромное личное горе («Громовой удар по сердцу»). Эм. Миндлин, принесший ей это страшное известие, вспоминает: «Я стучал и кричал: Марина! Блок умер! Блок умер! <...> Я видел, как ее руки беспомощно, жалостно шарили по стеклу и не находили замка <...> Я никогда не видел ее такой смятенной, несчастной. Она не плакала. Я вообще не могу представить себе Цветаеву плачущей даже в великом горе. Только несколько дней спустя она стала вспоминать, каким видела Блока в его последний приезд в Москву. Рассказывала: «Он глухо, все глуше и глуше читал стихи и, читая, все дальше отодвигался от слушателей к стене, словно хотел войти в стену». Потом заперлась у себя и несколько дней кряду писала стихи о Блоке»¹³. Писала горестный и трагический реквием на смерть поэта.

Чувство потрясенности неожиданностью этой смерти (несмотря на предчувствие гибели героя в стихах 1916 года) опре-

деляет настроение этого раздела. Преждевременность смерти передается в цикле системой образов, ассоциирующих смерть с гибелью (в бою, стремительном падении). Отсюда приметы: «Рваные ризы, крыло в крови», «Не расстрельщиками навыйлет Грудь простреленная: Не вынуть Этой пули»; образ доспехов воина: «Падай же, падай же, тяжкая медь!»

В своеобразном переплетении конкретных черт («Височные ямы», «Очей синеватый свинец») и мифологем вырисовывается образ героя как носителя и выразителя высшей правды («Праведник душу урвал — осанна!»), бессонной совести («Височные ямы: «Бессонная совесть»). Именно эти качества определяют трагичность его положения в мире, где он изнемогает в противоборстве со злом, «один за всех». Мифологически это воплощено во 2-ой части цикла в образе ангела с поломанными крыльями, и, как высшая (искупительная) страдательность — распятом Христе, что закреплено здесь лейтмотивом тернового венца («Цепок, цепок венец из терний») и проецированными на героя словами Христа:

Было так ясно на лице его:
Царство мое не от мира сего.

В то же время упомянутые выше конкретизирующие детали не только заземляют образ, сдерживая таящуюся в мифе тенденцию к абстракции, но и усложняют значение мифологических символов.

Уже в анализе первого раздела цикла отмечалось функциональное двуединство символа — крыла (крыльев) в создании образа героя: с одной стороны, его «иконописность», с другой, — устойчивое в системе образов Цветаевой — воплощение поэтического дара.¹⁴ Это раскрывается включением крыла в закрепленную в цикле устойчивую систему блоковских поэтических символов-образов, например, выюги: «Вещие выюги кружились вдоль жил // Плечи сутулые гнулись от крыл».

В другом стихотворении:

А над равниной —
Вещая выюга.
Дева, ужель не узнала друга?
Рваные ризы, крыло в крови...

В 11-м стихотворении образы крылатой души и певческого дара соединены:

В певчую прорезь, в запекшийся пыл
Лебедем душу свою упустил!

Именно дар поэта (определяемый Цветаевой как «болевого рефлекс», поэта «бессонной совести»¹⁵) и обрекает героя на

преждевременную гибель. Эта ипостась героя утверждается и мифом об Орфее. Пятнадцатое стихотворение построено на прямом соотношении его смерти с гибелью Орфея, «сновидца — всевидца».

Не эта ль, Вдоль сонного Герба
Серебряным звоном полна, Плыла голова?

В системе взглядов Цветаевой поэт — «эмигрант из Бессмертия во время», поэтому в жизни, — писала она, — «на поэте больше всего, — особая печать неуют»¹⁶. Смерть в этой концепции — возвращение в бессмертие, из чужбины на родину, из жизни — тюрьмы в вечную свободу. Реализация этого мотива в цикле может рассматриваться как сюжетная развязка мифологической линии — распятие и воскресение:

Над окаянной —
Взлет осиянный.
Праведник душу урвал — осанна!
Каторжник койку-обрел-тепльнь.
Пасынок к матери в дом. — Аминь.

«Не вписывающаяся в окоем» жизни душа поэта, растворяясь в первозданности — стихии бытия, как бы удовлетворяет свою жажду (голод) вечного:

Зори пьет, море пьет, — в полную сыть
Бражничают. — Панихид не служить!
У навсегда повелевшего: быть! —
Хлеба достанет его накормить!

В этом пантеистическом растворении души поэта в зорях, море, горней быстрине — завершение и другой линии — поэт и стихия, воплощением которой было его творчество.

В письме к Анне Ахматовой Цветаева писала: «Смерть Блока я чувствую как вознесение. Человеческую боль свою глотаю. Для него она окончена, не будем и мы думать о ней (отождествлять его с ней), не хочу его в гробу, хочу его в зорях»¹⁷.

Но с одной стороны — осанна освобождению поэта от земных страданий, с другой — «смерть поэта, — писала она, — вообще незаконна. Насильственная смерть — чудовищна». Осанна тонет в горестном плаче, зори не утешают в живой человеческой боли. Настроение этой части определяет не умиротворенность, а трагическая смятенность, напряженное столкновение разноречивых импульсов, резкость движения — жеста (внешнего и психологического), отчаяние, надежда, самоосуждение. Тоска по живому, сознание роковой необратимости случивше-

гося рождает горькое чувство вины, заставляет пересмотреть позицию. Если в стихах 1916 г. устранение с пути героя, смирение своей женской страсти интерпретировалось как благо (И по имени не окликну, И руками не потянусь <...> Только издали поклонюсь), то теперь эта пассивность становится источником душевной муки, самоосуждения за то, что не охраняла, не спасла («Встретились бы не умер»). Скорбь не расслабляет героиню, а пробуждает в ней действенное, волевое, мятежное стремление сразиться с самим роком, пойти против необратимости самой смерти. Так рождается заклинание о чуде второго рождения (возвращении на землю в другом облике) ¹⁸.

Без зова, без слова, —
Так кровельщик падает с крыш.
А может быть, снова
Пришел, — в колыбели лежишь?

Всю страсть души и волевого посыла вкладывает героиня в магическую власть слова, долженствующего преобразить смертную постель в колыбель новорожденного:

Горишь и не меркнешь,
Светильник немногих недель...
Какая из смертных
Качает твою колыбель?

Героиня готова поверить в свою мечту-надежду. Через стихотворение проходит тревожный, побуждающий к действию вопрос: «О, кто мне расскажет (вариант: «надышит», «нашепчет»), В какой колыбели лежишь?»

Она движима единым побуждением — найти, чтобы защитить. Ради этого она готова обойти всю землю:

Полночные страны	Где рот-его-рана,
Пройду из конца и в конец.	Очей синеватый свинец?

Причем приметы узнавания — снова приметы предначертанного поэту-праведнику пути страдания: «Рот — его — рана,» «Не лавром, а терном — чепца острозубая тень.»

В любви героини безмерность чувства сопрягается с защитным, материнским рефлексом: схватить, прижать, закрыть собою от бедствия, поднять над судьбою, приняв ее удары на себя. Все это передано экспрессивной резкостью жеста, императивностью форм; знаменательно и обилие восклицательных знаков.

Схватить его! Крепче!
Любить и любить его лишь! <...>
Рвануть его! Выше
Держать! Не отдать его лишь!

Но в эту завороченность видения (колыбели — воскресения) все настойчивее вторгается горечь сомнения, чувство непоправимости беды.

А может быть, ложен
Мой подвиг, и даром — труды.
Как в землю положен,
Быть может, — проспишь до трубы ¹⁹.

И вновь всплывает в памяти образ живого, виденного незадолго до смерти, с приметами страдания и преждевременной усталости Блока. И колыбель рождения снова превращается в колыбель смерти, вечного отдыха.

Огромную впалость
Висков твоих — вижу опять.

Такую усталость —
Ее и трубой не поднять!

Остротой лирического переживания освещены все стихотворения этого раздела. В то же время в этой части ощутимее чувствуется тяготение цикла к эпичности (к трагедии и сказанию о герое). Образ героя все время сопряжен с образом России и характеризуется качествами и приемами народного творчества, что определяет образность и стилистику этой части. Герой — князь со дружиной (или без дружины) гибель — причастность вселенскому пиру, отлетающая душа — лебедь.

Усложняется сюжет: в него включаются новые персонажи: мать, дева, хор (полифоническая потенция):

А над равниной —
Крик лебединый.
Мать, ужель не узнала сына?

А над равниной —
Вещая вьюга.
Дева, ужель не узнала друга?

И сама героиня, переживающая смерть героя как личную утрату, ощущает свою причастность хору, к любви которого она и ревнует героя и от имени которого (народа России) оплакивает и славит его:

Так, Господи! И мой обол
Прими на утвержденье храма.

Не свой любовный произвол
Пою — своей отчизны рану.

Она корифей хора и боян, поющий сказ о герое. Стиль этой части определяется специфическим переплетением поэтических структур сказа и народных плачей-причитаний:

Вот он — гляди — уставший от чужбин,
Вождь без дружин.
Вот — пьет из горней быстрины —
Князь без страны.

Образ матери, с которой прощается улетающая лебедем душа сына, дается в таком образно-смысловом контексте (12-е стихотворение), который ассоциирует ее с образом родины. Вообще эти стихотворения всем «складом своим» близки циклу «На поле Куликовом». В этом «национальном» варианте реализуется в цикле и тема воскресения. Ср. завершающее цикл стихотворение «Так, Господи! И мой обол...»

Стихотворение это — завершение мифологического сюжета (миф о распятии и воскресении), в стилистике которого оно и выдержано (образ Пасхи, притча о бедной вдове, пожертвовавшей последний обол на Иерусалимский храм). В то же время, подготовленное всем предшествовавшим содержанием цикла, оно читается и как завершение пути, судьбы поэта Блока, полнее всех воплотившего в творчестве своем душу России, ее страдания и надежды, и обретающего бессмертие в ее любви к нему²⁰.

Днепром разламывая лед, Русь — Пасхою к тебе плывет
Гробовым не смущаясь тесом, Разливом тысячеголосым.

Смерть Блока как смерть трагического героя сопровождается катарсисом, очищением в сострадании и любви.

Так Снежный певец превращается в певца России. В какой-то степени смысловой эквивалент мифа о Блоке Цветаевой можно найти в мифообразующей метафоре стихотворения Блока «Когда в листе сырой и ржавой» ... «Пред ликом родины суровой // Я закачаюсь на кресте.»

Причем развязкой своего мифа Цветаева как бы снимает сомнения поэта

... И челн твой — будет ли причален
К моей распятой высоте?

У Цветаевой к его «распятой высоте» — разливом тысячеголосым плывет вся Русь.

Интересно проследить, как реальное событие, включаясь в мифологический сюжет цикла — преобразуется. В уже цитированной статье «Герой труда» Цветаева детально изображала атмосферу в зале Политехнического музея во время выступления Блока: «И как весь зал, задержав дыхание, ждал. И как весь зал, опережая запинку, подсказывал. И как весь зал — отпустив дыхание — взрывался! И эту прорванную плотину-стремнину-лавины — всех к одному, который один за всех! —

любви»²¹. Нет сомнения, что это сопережитое Цветаевой событие было эмоционально-смысловым источником стихотворения «Так, господи! И мой обол...» Неслучайно в прозе и стихотворении совпадение образной типологии уподобления любви — порыва к нему — прорвавшей плотину-лавине и в стихотворении — разламывающему лед — половодью (разливу). Смерть Блока, все воспоминания о нем обострила, укрупнила до всеобщности личные переживания. Факты жизни, пересотворенные поэзией, обрели масштабы мифа, стихотворение стало сюжетным финалом ее мифа о Блоке.

Мифологическая трансформация жизни — характерная особенность творчества М. Цветаевой²² (стихов и прозы), причем ее проявление выходит за рамки только эстетической сферы, оно — отражение существенных сторон ее мировосприятия, принципиальных моментов ее мировоззрения, о чем свидетельствует четкость и емкость ее собственных формулировок. «И так как все — миф, — писала она в 1934 году, — так как не-мифа нет, вне мифа — нет, так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял — все»²³.

Мифологически пересотворяются Цветаевой и судьбы реально существующих людей, поэтов — прежде всего. Ибо по ее представлению человек, наделенный талантом (творческим даром) уже феномен, не объяснимый рационалистически, не измеримый привычными житейскими нормами («Никакими извилинами мозга не объяснишь чудо поэта»). Человеческое в поэте укрупнено интенсивностью его сопереживания («поэт — удесятеленный человек»), в нем самом заложена потенция легенды, реализуемой в его творчестве. Следовательно, в искусстве создать другому образ поэта можно только «изваяв» его мифом.

Но преобразуя мифопоэтически судьбы многих близких и далеких по времени поэтов, Цветаева каждый раз творит новый миф о поэте, отражающий его суть и его характерность («особи поэтов столь же разнятся между собой, как вообще особи человеческие»). Поэтому-то так разнообразны (непохожи) сюжеты, образующие мифологемы ее мифов о поэтах: «негрско-русском» мятежнике Пушкине, «римлянине» Брюсове, эллинском язычнике Волошине, музе плача всей Руси — Ахматовой и др.

Мифопоэтический текст «Стихов к Блоку», как это было показано и в I статье, содержит мифологемы разных корней²⁴, в единый текст-сюжет их соподчиняет универсальный христианский миф-распятие, который синтезируется (во II части цикла это проступает отчетливо) с национальным мифом о России. В последнем переплетаются мифологемы Блока (например, России-жены, поля Куликова) и самой Цветаевой, например, России — «пятай стихии», «географию» которой она определяет словами Рильке: «Есть такая страна — Бог, Россия граничит

с ней». Воплотителем русской народной стихии, одухотворенной нравственным долгом (совестью), сознанием ответственности за всех (действенная жертвенность) и был для Цветаевой Блок.

В своей статье «Поэт и время» Цветаева называла «почвенность, народность, национальность» поверхностью: «первый или седьмой слой кожи, из которой поэт только и делает что лезет». Однако в ее размышлениях об «иерархии» поэтов, специфике их дара эти критерии оказываются отнюдь не второстепенными. В творчестве немногих русских поэтов находит она полноту гармонического слияния всемирного и национального, выделяя двух поэтов, у которых мир не пошел в ущерб дому» и наоборот: Пушкина и Блока. Феноменальность прежде всего и обуславливается тем, что «нация у них в плоти, бесплотным национальный поэт быть не может / просто поэт — да». Именно в этом «созвучии данного «я» с народом», присущем в прошлом Пушкину, в современности — Блоку, видела Цветаева и уникальность отношения к ним читателей, шире всей России.

Тебя, как первую любовь,
России сердце не забудет!

Это — после Пушкина — вся Россия могла сказать только Блоку. Дело не в даре, и у Бальмонта дар, не в смерти — и Гумилев погиб, дело в воплощенной тоске-мечте-беде — не целого поколения <...>, а целой пятой стихии — России / меньше или больше, чем мир?»²⁵.

В мифологической трактовке судеб реальных людей видела Цветаева возможность концентрированного выражения основного, определяющего в них. «Мифотворчество, — писала она в эссе «Живое о живом», — то есть извлечение из человека основы и выведение ее на свет <...> Усиление основы за счет условий, сужденности за счет случайности»²⁶.

Сейчас еще трудно определить значение Блока в последующей творческой жизни М. Цветаевой. Для этого еще не хватает фундамента — достаточной изученности эстетических, философских основ мировосприятия Цветаевой и многоаспектного ее творчества. Можно только предположить, что оно было существенным и многомерным. От авторитета его человеческой личности до авторитета поэта, бытие которого обязывает к постоянному совершенствованию и самокритичности, требовательности к себе. Об этом думала она в 20-е годы, когда выступала с чтением стихов в том же зале (Политехнического музея), где еще недавно выступал Блок, чье присутствие ощущала она здесь и после его смерти.

«У эстрады свой масштаб — беспощадный.

Место, где нет полумер. Один против всех (первый Скрябин, например), или один за всех (первый Блок, например) <...>

в мысль, что отсюда, с этого самого места, где стою (посмешищем) со дна того же колодца так недавно еще подымался голос Блока»²⁷.

Тем же чувством, по свидетельству А. Эфрон, пронизаны были и ее выступления 30-х гг. в Париже. «Моя встреча с Блоком». Как известно, середина 20-х и 30-е годы пдет под знаком усиления аналитического начала в мировосприятии и творчестве Цветаевой. Это проявилось во всех сферах, в том числе и в отношении к поэтам, причем эти переоценки были иногда весьма существенны, чаще в сторону разочарований. Преклонение перед Блоком от этого не пострадало, но восприятие его личности и поэзии стало более «реалистичным» (не мифологическим только), а потому и более дифференцированно-избирательным, оно уже не укладывалось в сплошное «аллилуйя» (определение ее дочери). Достаточно вспомнить, например, ее письмо к Б. Пастернаку от 1 июля 1926 года, в котором она не только говорит о недоволенности героя его поэмы «Лейтенант Шмидт» и его некотором сходстве с Блоком, но и определяет, что ей близко и чуждо в Блоке. «Твой Шмидт похож на Блока — интеллигента. Та же неловкость шуток, та же невеселость ее», — и далее комментирует: «Не люблю интеллигенцию, не причисляю себя к ней <...> Люблю дворянство и народ, цветенье и (корни). Блока синевы и Блока просторов»²⁸.

И что несомненно, и чем далее, тем ошутимее, воспринималось ею как родственное («внутреннее») — трагическое восприятие жизни («Воздух, которым я дышу — воздух трагедии»). В эмиграции обостряется чувство неблагополучия жизни в социально-общественных ее проявлениях. Порою о своем, больном, непереносимом она говорит словами Блока, его чувствованием. Так, в 1925 г., изнемогая от бедности, одиночества, борьбы за существование, она писала: «Негодование — вот что во мне растет с каждым годом — днем — часом <...> Несправедливо. Не разумно. Не по божески. Есть у Блока эта интонация в строчке: Разве так суждено меж людьми»²⁹.

Самым убедительным доказательством житнетворческого воздействия Блока, присутствия его в сознании Цветаевой является соучастие Блока в ее раздумьях о поэтах, поэзии. Тема «о назначении поэта» — сквозная для всей ее прозы. И каких бы аспектов творчества или судьбы отдельного поэта она ни касалась, в решении наиболее принципиальных проблем одним из главных авторитетов выступает Блок. Достаточно назвать такие ее работы, как «Герой труда», «Наталья Гончарова», «Поэт и время», «Эпос и лирика современной России», «Искусство при свете совести», ее работы о Пушкине, «Поэты с историей и без истории».

В статье «Герой труда», характеризуя ведущих поэтов-символистов через отношения к ним современников, Цветаева писа-

ла: «Бальмонт? к нему влеклись, Блок? им болели, Вячеслав? ему внимали.» Можно сказать, что Цветаева болела Блоком всю жизнь, и в ее «больной совести» (поэтом «больной совести» назвал ее И. Эренбург) был несомненно и катализирующий атом «сплошной совести» Блока.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Голицина В. Н. М. Цветаева об Ал. Блоке // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1985. — Вып. 657: Блоковский сборник, V.

² Имеется в виду книга Цветаевой «Стихи к Блоку». Берлин, 1922.

³ См.: Антокольский П. Марина Цветаева // Собр. соч. в 4-х т. — М., 1973, — Т. 4; Эфрон А. Страницы воспоминаний // Звезда — 1973. — № 3; Саакянц А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества. — М., 1986.

⁴ Эфрон А. Страницы воспоминаний // Звезда. — 1973. — № 3. — С. 177.

⁵ Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1967. — С. 100.

⁶ Цветаева М. Неизданные письма. — Paris, 1972. — С. 282.

⁷ Нумерация дается по книге: Цветаева М. Избранное. — М., 1965, по этому же изданию цитируются стихи.

⁸ Подробно об этом см. в 1 статье.

⁹ у Блока «стихах».

¹⁰ Цветаева М. Мой Пушкин. — С. 136.

¹¹ Цветаева Анастасия. Воспоминания. — М., 1983. — С. 592.

¹² «Вот он — гляди, — уставший от чужбин», «Други его — не тревожьте его». «Как сонный, как пьяный», «Так, господи! мой обол».

¹³ Миндлин Э. Необыкновенные собеседники. — М., 1968. — С. 71.

¹⁴ См. о Пушкине: «То Серафима // Сила — была: // Несокрушимый // Мускул крыла».

¹⁵ Образ «бессонной совести» будет подтвержден как ключевой в определении личности поэта прозой Цветаевой. «Блок — сплошная совесть», — скажет она в статье «Герой труда»

¹⁶ Цветаева М. Поэт и время. // Воля России. — Прага. — № 1. — С. 10.

¹⁷ Цветаева Марина. Избр. произведения. — М.—Л., 1965. — С. 736.

¹⁸ Мотив, свойственный и Блоку, см. «Слабеет жизни гул упорный».

¹⁹ Ср. со стихотворением Блока «Сон» («Чуть брезжит утро Воскресения, Труба далекая слышна» — и — «Нет, мать, я задохнулся в гробе // И больше нет бывалых сил»).

²⁰ Такое понимание Цветаевой пути Блока близко блоковской «трилогии вочеловечивания». Не случайно в ее статье 1933 года «Поэты с историей и поэты без истории» Блок, которому отродясь все дано, в то же время не уместился в категорию чистых лириков, а синтезирует качества обеих категорий. Об этом см. подробнее в работе Саакянц М. Марина Цветаева об Александре Блоке. — В мире Блока.

²¹ Цветаева М. Избранная проза в 2-х т. — М., 1979. — Т. 1. — С. 202.

²² Своеобразие ее мифопоэтических структур, требующих еще тщательного изучения, не исключает ее соотнесения (контекстуального включения) с общей, широко проявившей себя в искусстве к. XIX—н. XX века тенденцией, получившей название неомифологизма. Проблеме функционального значения мифа в творчестве русских символистов большое внимание уделяли в своих работах такие исследователи, как Д. Е. Максимов, А. Л. Григорьев, З. Г. Минц и др.

²³ Д. Е. Максимов включает Цветаеву в европейско-русскую линию «утверждения тотального мифологизма, распространяющие понятие мифа

едва ли не на всю духовную жизнь человечества.» См. *Максимов Д. Е.* Русские поэты начала века. — Л., 1986. — С. 200.

²⁴ То, что определяло специфику и мифопоэтических текстов символистов, в которых, как писала З. Г. Минц, — «в роли шифра», раскрывающего значение изображаемого, выступают всегда несколько мифов одновременно». (См.: *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1979. — Вып. 459: Блоковский сборник, III).

²⁵ *Цветаева М.* Герой труда // Избранная проза в 2-х т. — Т. 1. — С. 215.

²⁶ *Цветаева М.* Проза. — Кишинев, 1986. — С. 246.

²⁷ *Цветаева М.* Избранная проза в 2-х т. — 1979. — Т. 2. — С. 205.

²⁸ Незданные письма. — С. 369.

²⁹ Там же. — С. 235.

БЛОК И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ»

Заметки к теме

Р. Д. Ти́менчик

В статье «Ахматова о Блоке» Д. Е. Максимов выделил главное на его читательский взгляд и для его исследовательских концепций свойство образа Блока в «Поэме без героя»: «Этим фрагментом бесспорно управляет строка, которая вошла в него изначально как первоэлемент всего отрывка и которая отражает *двойственность* ахматовского восприятия Блока: «Гавриил или Мефистофель»»¹.

Отмеченная и выделенная Д. Е. Максимовым «двойственность» связана с вопросом о неполном и непрямом отождествлении героев Поэмы с поэтами блоковской эпохи. Ибо все без исключения герои Поэмы входят в отношения двойничества, а те исторические лица, которые даже почти прямо названы Автором (например, В. Г. Князев), могут выступать в роли других (менее известных и менее очевидных) современников Ахматовой. Не является исключением и соотношение «Демона» и Блока.

«Поэма без героя» числит в своих исторических источниках не столько реальные происшествия, сколько «историю молвы». Вспоминаются слова И. Анненского о сплетне как реальном субстрате фантастического². Персонажи Поэмы, включая и Демона-Блока и даже самого Автора, имеют своими прототипами не самих исторических лиц, а их «образы», их инобытие³ и сплетение в сознании современников, порой заведомо искаженное или упрощенное. Среди такого рода домыслов, пересудов и кривотолков Ахматовой особенно часто приходилось сталкиваться с легендой о ее «так называемом романе с Блоком». Ахматова была неправа, когда говорила, что это — легенда провинциального происхождения, возникшая после смерти Блока. Так, одна из корреспонденток Блока Н. М. Фан-дер-Флит писала ему 1 января 1916 г.: «Кажется, Анна Ахматова — это чудеснейшее изобретение. Пусть же она будет счастлива. И Вы будьте счастливы»⁴. Этот и многие другие «петербургские слухи» и мисти-

фикации составили главный внелитературный материал, положенный в основу «Поэмы без героя». В возникновении других произведений на «петербургскую тему», от «Шинели» Гоголя до «Петербург» А. Белого, городская молва играла такую же сюжетообразующую роль. Связь своей поэмы с этой традицией Ахматова неоднократно подчеркивала — сохранилась, например, такая ее запись об ассоциативном слое символики поэмы: «Гофмановская линия петербургской литературы: «Уединенный домик» Пушкина, «Пиковая Дама», повести Гоголя («Нос» и т. д.), Достоевский, Белый». Вслед за этим перечнем приписано: ««Двенадцать» Блока». Блоковские образы замыкают гофмановскую линию.

В планах балетного либретто по поэме⁵ некоторые блоковские мотивы «страшного мира» предполагалось развернуть в сценки-эпизоды, воплощающие ту линию, которую Ахматова называла «заземлением» — уличный Петербург начала века. Например: «Слепцы идут Христа славить. Ни щ и е⁶. Распутин⁷. Пожарный и толстая кухарка. Проститутка и развратник по Блоку». Последний пункт отсылает к стихотворению Блока «Старый, старый сон. Из мрака...»:

...Переходят за порог
Проститутка и развратник.

Это стихотворение, описывающее свидание двух теней (у которых «нет лица» и «неподвижность мертвеца») при «третьем — призраке», является одним из источников образа Демона с «мертвым взором», равно как и персонажа «без лица и названия», равно как и всего сюжета «петербургской повести».

По тому, как намечается введение эпизодов «по Блоку» в либретто, можно предположить большое число цитат из Блока в стихотворном тексте Поэмы, причем не всегда легко распознаваемых⁸. Так, в первоначальном варианте строфы «Демон сам с улыбкой Тамары...», относящемся, по-видимому, к середине 1940-х годов, последний (шестой) стих читался так: «И обломок луны в кольце»⁹. Здесь дан «стилистический портрет» одной из сквозных тем блоковской лирики — темы «вампиризма», с отсылкой к частому у Блока мотиву драгоценного камня. Ахматовский стих сводит ряд блоковских микроконтекстов:

На пальце — знак таинственного брака —
Сияет острый аметист кольца (III, 16)¹⁰.
На пальце — померкший алмаз (III, 57).
Люблю я страсти легкий пламень...
Он — как в кольце бесценный камень (III, 366).

<...> переливается в лунном свете драгоценный перстень (IV, 143).

<...> под луною зарделись рубины (III, 562)¹¹.

Некоторые отдельные стихи в поэме суммируют целые сферы мотивов поэзии начала века и, в первую очередь, поэзии Блока. Так стих «Уж на лестнице пахнет духами» вводит постоянный аксессуар темы страсти в поэзии и прозе Блока: запах духов. Ахматова обращала внимание на парфюмерные реалии в стихах Блока: в беседе с Д. Е. Максимовым она отметила «безвкусие» образа нильских лилий из цикла «Фаина» —

Я знаю, ты придешь опять
Благоуханьем нильских лилий
Меня пленять и опьянять (II, 258).

«Были такие духи «Нильские лилии», — пояснила Анна Андреевна свою критику» (запись 1959 г.)¹². Тот же мотив и в ее стихотворении о Блоке 1960 г.: «И в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий». У Блока: «О, запах пламенный духов!» (II, 182), «Дыша духами и туманами» (II, 186), «Сладко дышат мне духи» (III, 183), «Раздушенный ваш платок» (III, 185), «И запах горький и печальный / Туманов и духов» (III, 203), «И опьянят ее духи» (III, 215), «И я с руки моей не смою, / Кармен, твоих духов» (III, 237) и т. д. Мотив духов проходит и через дневники и записные книжки Блока в связи со столь важной для «Поэмы без героя» историей его романтических увлечений (Ахматова неоднократно подчеркивала, что она была confidentкой В. А. Щеголевой): «Сильные и знакомые духи» (VII, 231), «... записка раздушена, промочена духами, так что чернила размазаны. Духи напоминают мою теперешнюю «La vierge folle» (Gabilla)» (VII, 84). «В поганых духах французских или испанских пошляков, допахивающих до моего окна, есть что-то от m-me Садовской все-таки» (ЗК, 192.) Ср. об «астральной моде» на «перчатки, пахнущие духами» (VII, 121). В неотосланном письме к Н. Н. Скворцовой от 15 ноября 1911 — целая градация синестетических образов: «Кожа перчатки, пахнущая духами, цыганские песни, яд и горечь полыни <...> Конец этого: горечь полыни...»¹³.

Так же, через «парфюмерную тему», вводится в либретто и другой персонаж — «хромой и учтивый». Его появление на сцене сигнализируется записью «Запах Rose Jaqueminot». Название духов отсылает к адресату триолета Ф. Сологуба:

Мерцает запах розы Жакмино,
Который любит Михаил Кузмин...¹⁴.

Этот персонаж — «Сатана», «Владыка Мрака» на протяжении творческой истории поэмы несколько раз пересекался, отчасти совмещаясь, с образом «Демона» — оба они ставились в сценическую ситуацию «Арлекина»¹⁵. «Демон» самой своей

«демоничностью» неразрывно связан с другими персонажами поэмы, в которой есть и «демонический доктор Дапертутто» и «Фауст — Вячеслав Иванов»¹⁶. Дапертутто-Мейерхольд (о котором Ахматова в прозе о Поэме говорит: «Демонский профиль») вызывал подобные ассоциации и в 1910-е годы — его связывали с миром Э. Т. А. Гофмана, в котором Мейерхольд «находил то притворство, ту мистификацию, к которой он был склонен по самой своей натуре, вышедшей из цирка и придававшей его худому, горбоносому лицу черты Мефистофеля»¹⁷. К называнию Вяч. Иванова «Фаустом» Ахматова сделала примечание: «Есть, Фауст, казнь...». Это — цитата из стихотворения Вяч. Иванова «Сон» («Я помню сон...») ¹⁸. «Фаустом нашего века» называл Вяч. Иванова Андрей Белый¹⁹. А. В. Тыркова находила, что «похож он на малоазиатского мага, друга тех демонов, которых таким детским, реальным страхом боялись отцы церкви»²⁰.

Об отношении Ахматовой к Вячеславу Иванову в период возникновения «Поэмы без героя» в главных чертах сказано в статье Д. Е. Максимова «Несколько слов о «Поэме без героя»»²¹. Впоследствии, познакомившись с книгой Н. А. Бердяева «Самопознание», Ахматова писала:

«Сейчас, прочитав Б., считаю, что у нас были все основания так относиться к Башне. Очень многое, о чем пишет Б., «двоится», «троится» в моей поэме. Там угадано что-то, может быть, даже главное.

Может быть, никто так глубоко не понял и так тонко и верно не изобразил Вяч. Иванова, как Б. Но говорит о нем с точки зрения современника и *не* поэта (вообще удивительно, как поэзия чужда этому необыкновенному человеку). Конечно, Вячеслав и шармёр, и позёр, но еще больше хищный расчетливый *ловец человеков*. Б. видел его в период сред, мистического анархизма и соборности и Зиновьевой-Аннибал. Я — в период однолюбства (?), понедельников и вдовства, которое кончилось беременностью Веры. В 1-й период была на Башне и Про-Академия, при мне — только верные (Скалдин, Верховский, Бородаевский, Княжнин...) и Вячеслав витийствовал в «Академии Стиха»»²².

Судьбы Блока и Мейерхольда Ахматова сопоставляет в либретто. В «Прозе о Поэме» она писала: «И куда только она от меня не уходила. Даже в гран-гиньоль, потому что как иначе назвать мысль всех их (главным образом, отсутствующих — Маяковского, Цветаеву, Нижинского, Дапертутто, Хлебникова и т. д.) заставить видеть в волшебном зеркале колдовского шарманщика — свой конец вместе с Фаустом, Дон Жуаном, Гамлетом, видеть, как Блока уводят 12 молодых людей, а Мейерхольда только двое. На фоне всех этих концов смерть драгуна просто блаженное усьпление».

Вереницу демонических персонажей в поэме (в либретто) открывает Врубель: «Тень Врубеля — от него все демоны XX века, первый он сам...»²³. «Демон» в Поэме («На стене его твердый профиль») перекликается с врубелевским «Демоном», как это явствует из ахматовского стихотворения 1961 года «Конец Демона»:

Словно Врубель наш вдохновенный
Лунный луч тот профиль чертил.

Демон — духовный автопортрет Врубеля отождествляется с Демоном-Блоком. Толчком к этому отождествлению могла послужить фраза самого Блока в письме к матери: «С Врубелем я связан жизненно и, оказывается, похож на него и лицом...» (VIII, 306). Характеристика «Демон сам с улыбкой Тамары» согласуется с пониманием своего Демона у Врубеля, который говорил, что «Демон — это дух, соединяющий в себе мужской и женский облик»²⁴. Но и другие антитезы образа Демона-Блока («Гавриил или Мефистофель...») восходят не только к блоковским сопряжениям полярных символов, но и к творчеству Врубеля, для которого, по слову исследователя, «Богоматерь и Демон суть два антиномических лика единого лица, творчески вдохновлявшего художника», и это «напоминает с почти поразительной точностью творческую антиномику поэзии А. Блока»²⁵. У Ахматовой представление о «демонизме» Врубеля идет еще от ее киевских впечатлений — стенопись Кирилловской церкви, «где можно уже предугадать будущих «демонов», коими соблазнился художник»²⁶. Когда Ахматова говорит о «демонизме» самого Врубеля, то, вероятно, имеет в виду и некоторые эпизоды его жизни — например, как он загримировался под покойника соседа, что, как считал биограф художника, «подходит <...> к венецианскому карнавалу»²⁷.

Демон, один из персонажей «Поэмы без героя» входит в отношения двойничества и отчасти пересекается с другими персонажами — Владыкой Мрака и Лишней Тенью²⁸. Но он соприкасается (по крайней мере в одной точке) еще с одним персонажем — Отсутствующим Героем.

В 1961 году в «Прозе о Поэме» Ахматова писала: «Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка в Поэме действительно нет, но многое основано на его отсутствии»²⁹. С этим «признанием» следует сопоставить ахматовское перечисление «линий» Поэмы (1961). Здесь названы: 1) Петербургская, «башенная» языческая Русь (Городецкий, Стравинский, А. Н. Толстой, Хлебников, Рерих, Лядов, Прокофьев), 2) «Мир искусства», ранний Мейерхольд, комедия масок, 3) Гофмановская петербургская линия (см. выше). Перечисление завершается «Линией отсутствующего Героя»:

«Всё в будущее: «Для юношей открылись все дороги, для старцев — все запретные труды», «Орел» (космос) — земное притяжение. «Земля! К чему шутить со мною: Одежды нищенские сбрось, И стань, как ты и есть звездою, Огнем пронизанной насквозь» и т. д. Связь с Поэмой в поздней фантастике «Заблудившегося трамвая» («дощатый забор» — наш Безымянный переулок). «И цыганочка лижет кровь». («Новогодняя баллада»). «На Венере, ах, на Венере...». Неслучайность цитаты. Шкловский».

В этой записи Ахматова называет и цитирует стихотворения Гумилева: «Потомки Каина», «Орел», «Природа», «Заблудившийся трамвай» (строку из которого — «А в переулке забор дощатый» — она считала описанием дома Шухардиной в Царском селе, где она жила в детстве), «У цыган» (которое цитировалось в стихе «И цыганочка лижет кровь» в раннем варианте «Решки»), «На Венере» (которое цитировалось и обсуждалось в статье астронома проф. И. Шкловского «На далекой планете Венере» — «Известия», 1961, 13 февраля). Как видно из этой записи, Ахматова указала и контекст, в котором должна интерпретироваться ее «Новогодняя баллада» 1923 года — источник одного из эпиграфов к Поэме.

Уже отмечалось, что стих, характеризующий Демона-Блока («С мертвым сердцем и мертвым взором») — это реминисценция из Гумилева («С тусклым взором, с мертвым сердцем...») ³⁰.

Блок и Гумилев выступали в сознании современников как антиподы — это обстоятельство литературного процесса первой трети XX века достаточно известно, чтобы иллюстрировать его специальными примерами. Но при этом стоит обратить внимание и на такую черту в литературном сознании 1910-х годов, как сплетение и взаимопроникновение смысловых ореолов поэтических систем поэтов-антагонистов. Свидетельством тому были поиски блоковских интонаций в стихах Гумилева. Например: «Следует отметить насквозь блоковское стихотворение «О тебе», что любопытно в Гумилеве:

Звук замрет в задрожавшей трубе,
Серафим пропадет в вышине...

Эти строки как бы вырваны из Блока» ³¹. «В замирающих музыкальных аккордах поэмы Н. Гумилева <«Гондла»> слышен знакомый мотив «Розы и креста» Ал. Блока» ³². Ср. также характерную ошибку памяти при атрибуировании Гумилеву блоковского стиха: «После «Данте с профилем орлиным» и Саваноролы в цикле стихотворений, посвященных городам Италии...» ³³.

Сближение разведенных молвой (и реальными фактами литературной жизни) Блока и Гумилева произведено в «Поэме без

героя» с помощью одной только реминисценции. Оно соответствует не только той парадоксальной черте читательской психологии, о которой шла речь выше, но и тому сомнению, с которым Ахматова оценивала степень глубины конфликта двух поэтов. В 1920-е годы она видела причину отрицательного отношения Блока к Гумилеву в наговорах Мережковских. В 1941 году она говорила Д. Е. Максимова о пагубном в этом смысле влиянии Р. В. Иванова-Разумника на Блока³⁴. В 1925 году П. Н. Лукицкий записал высказывание Ахматовой: «Блок не любил Николая Степановича, а как можно знать — почему? Была личная вражда, а что было в сердце Блока, знал только Блок и больше никто. Может быть, когда будут опубликованы дневники Блока, что-нибудь более определенное можно будет сказать»³⁵. Спустя тридцать восемь лет Ахматова нашла, как ей показалось, частичное подтверждение своему недоверию к изначальной предопределенности конфликта. В одном из набросков из цикла «Пестрые заметки» она цитирует как «очень интересную» запись Блока от 17 апреля 1912 года: «Когда мы («Новый путь», «Весы») боролись с умирающим, плоско-либеральным псевдореализмом, это дело было реальным, мы были под знаком Возрождения. Если мы станем бороться с неопределившимся и, может быть, своим (!) Гумилевым, мы попадем под знак вырождения» (VII, 140). Далее Ахматова замечает, что «время рассудило обоих», и показывает, что уже в ее стихах 1921 года судьбы двух поэтов были трагически переплетены: «Об аресте Н. С. я узнала на похоронах Блока. «Запах тленья обморочно-сладкий» в моем стихотворении «Страх», написанном ночью 25 августа, относится к тем же похоронам».

В «Поэме без героя» с ее принципом «перетекающей цитаты»³⁶ прототипы вступают в причудливые и неожиданные сочетания, и как сказано у Э. Т. А. Гофмана, под знак которого поставлена вся поэма, «это имело почти такой вид, как будто выходит много фигур, образуясь друг из друга, как в энслеровых фантазмагориях»³⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Максимов Д. Е. Ахматова о Блоке // Художественно-документальная литература. История и теория — Иваново, 1984. — С. 106.

² Анненский И. Книги отражений. — М., 1979. — С. 213.

³ Так, образ Геронии, прототипом которой, в основном, была О. А. Глебова-Судейкина, сформировался уже в 10-е годы. См., например, воспоминания М. В. Бабенчикова «Из века в век»: «казалась Русской Психеей...» (ЦГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 4, л. 291). Да и ахматовская формула о Блоке «трагический тенор эпохи» восходит, по-видимому, к оценкам, принятым в Цехе поэтов. Так, М. А. Зенкевич писал: «Голос Блока — это нежный, хотя и сильный лирический тенор в поэзии, но этого голоса не хватает для ролей драматических и героических» («Художественные известия отделения

искусств Саратовского совета народного образования», Саратов, 1919, № 4 (31), с. 5).

⁴ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 436, л. 12. А. В. Тыркова, зная Ахматову с детства, так излагает ее взаимоотношения с Блоком: «В Башне ее стихами упивались, как крепким вином. Но ее темные глаза искали Блока. А он держался в стороне. Не подходил к ней, не смотрел на нее, вряд ли даже слушал. Сидел в соседней полутемной комнате» (Тыркова-Вильямс А. Тени минувшего // Возрождение. — Париж, 1955. — № 41. — С. 88). Вообще говоря, современники преувеличивали частоту встреч Ахматовой и Блока, как издатель В. С. Миролюбов, который писал Блоку 15 октября 1916 г.: «Отчего нам не дает ничего Ахматова? Попросите ее за нас, когда встретитесь» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 335, л. 18). Как о «ходячем представлении о стихах Ахматовой (может быть, легендарном)» говорит о версии ахматовской влюбленности в Блока А. Крученых (Крученых А. Живой Маяковский. Разговоры Маяковского. — М., 1930. — Вып. 3. — С. 3.).

⁵ В самых истоках своих «Поэма без героя» восходит к ахматовской работе 1921 года — к либретто симфонического балета по «Снежной маске», которое она писала для композитора А. С. Лурье. Отчасти и поэтому темы «Блока» и «музыки» переплетены в тексте поэмы и, естественно, выходят на первый план в либретто балета по поэме. Многие «ростки» поэмы, т. е. те события, которые Ахматова считала моментами ее зарождения и фиксировала в либретто, связаны с блоковскими стихами и прозой. Запись «похороны-хвоя-Шопен», объясняющая символику первого посвящения, связана в либретто с событиями весны 1917 года — похоронами жертв революции. Ей соответствует письмо Блока к матери от 23 марта 1917 г.: «Сейчас (говорит Идельсон) — вся Литейная и весь Невский запружены народом, матросы играют марш Шопена» (VIII, 481).

⁶ См. у Блока:

Моя свободная мечта
Все льнет туда, где унижение,
Где грязь, и мрак, и нищета.
Туда, туда, смиренней, ниже, —
Оттуда зримей мир иной...
Ты видел ли детей в Париже,
Иль нищих на мосту зимой? (III, 93).

⁷ Отметим, что в первом варианте ахматовского стихотворения о Блоке 1960 года «И в памяти черной, пошарив, найдешь...» 5-й стих читался так: «Убитый Распутин. А там, между строк...».

⁸ Например, в стихах

... стройная маска
На обратном «пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!

— смысл последних слов, видимо, не покрывается общеязыковым значением, апеллирует к инфернальным ассоциациям и имеет одним из источников блоковскую запись о Дягилеве: «Есть в нем что-то страшное, он ходит «не один» (VII, 230).

⁹ Список в личном архиве семьи Ардовых (Москва).

¹⁰ А. А. Кублицкая-Пиоттук писала 19 ноября 1911 г. к М. П. Ивановой: «Сашенька все говорит, что его камень — аметист» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед., хр. 536, л. 112). Ср. также стихотворение «Аметист» (I, 459) и «перламутры и аметисты метели» (VII, 300). Мотивы «холодных и драгоценных камней» и «астрального осколка» сплетены в «Сказке о той, которая не поймет ее» (Блок А. Собр. соч. — Л., 1936. — Т. 9. — С. 200—202).

¹¹ Ср.:

Лишь рубин раскаленный из пепла
Мой обугленный лик опалит! (III, 262).

В этих стихах — источник ритмико-синтаксического уподобления у Ахматовой:

Ничего, что росую багровою
Он изнеженный лоб освежит (1922).

¹² Максимов Д. Е. Ахматова о Блоке. — С. 105.

¹³ Этот текст не вошел в первое издание «Дневника». Но примечательно, что в одном из ташкентских списков «Поэмы без героя» (1943—1944) строфа, посвященная Блоку и уже содержащая строки «Плоть, почти что ставшая духом, / И античный локон над ухом...», открывается стихом «Там духи, словно запах полыни...» (чтение предположительное; список хранится в архиве И. И. Бернштейна). О сенсорных, обонятельных характеристиках у Блока см.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока. — Тарту, 1975. — Вып. 4. — С. 23. Ср. о языке запахов цветов (т. е. духов) у Фета: Бухштаб Б. Русские поэты — Л., 1970. — С. 116.

¹⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. — Л., 1975. — С. 389. Ср.: «Кузмин <...> очень душился розой — от него, как от иконы в праздник» (Ремизов А. Кукха. Б., 1923. — С. 106).

¹⁵ См. подробнее: Тименчик Р. Д., Цивьян Т. В. Топоров В. Н. Ахматова и Кузмин // Russian Literature, 1978. — VI — 3.

¹⁶ Встречи с прошлым. — М., 1978. — Вып. 3. — С. 403.

¹⁷ Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. — Прага, 1925. — С. 312.

¹⁸ Иванов Вяч. Нежная тайна. — СПб., 1912. — С. 37. Эта строфа цитировалась в письме В. К. Шилейко к Ахматовой (1924) применительно к истории их взаимоотношений.

¹⁹ Белый А. Сирин ученого варварства. — Б., 1922. — С. 10; Белый А. Поэзия слова. — Пг., 1922. — С. 30, 62. Примечательно, что в речи 28 августа 1921 г. А. Белый говорил о Блоке: «Судьба этого русского Фауста есть судьба всякого крупного человека-поэта» (Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — С. 54).

²⁰ Цит. по: Судьба Блока / Сост. О Немеровская и Ц. Вольпе. — Л., 1930. — С. 94.

²¹ А. Блок и его окружение: Блоковский сб. — Тарту, 1985. — VI. — С. 145—147.

²² Ахматова говорит о своем знакомстве с Вяч. Ивановым в 1910—12 гг. и о том, что Вяч. Иванов стал мужем своей падчерицы В. К. Шварсалон. Возможно, что с мотивом инцеста связан стих «Поэмы без героя» «И увы, содомские Лоты». Он может быть соотнесен своего рода каламбурной связью со стихотворением Вяч. Иванова «Подстерегателью», трактующим тему «ловца человек»:

...Я не бес,
Не искуситель, — испытатель,
Оселок, циркуль, лот, отвес.

²³ Встречи с прошлым. — С. 402.

²⁴ Врубель М. Письма к сестре. — Л., 1929. — С. 166—167.

²⁵ Тарабукин Н. М. М. А. Врубель. — М., 1974. — С. 29. Об образе «Ангела-Демона» у Врубеля см.: Дурылин С. Н. Врубель и Лермонтов. — Лит. наследство. 1948. — Т. 45—46. — С. 597.

²⁶ Чулков Г. Годы странствий. — М., 1930. — С. 307.

²⁷ Яремич С. П. М. А. Врубель. — М., 1911. — С. 161.

²⁸ См.: Топоров В. Н. Ахматова и Блок. — Berkeley, 1982.

²⁹ Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1984. — № 1. — С. 71 (с купюрой).

³⁰ Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1971. — Т. 5. — С. 270.

³¹ Шлейман П. Рец. на кн.: Гумилев Н. Костер // Новая Россия. — Харьков, 1918, 26 дек.

³² Митропан П. Два закона. — Ипокрена, Харьков. — 1919. — № 4. — С. 32.

³³ Мочульский К. Рец. на кн.: Гумилев Н. Костер // Одесский листок, 1919, 2 марта.

³⁴ Максимов Д. Е. Ахматова о Блоке. — С. 109.

³⁵ Лукницкая В. Из двух тысяч встреч. — М., 1987. — С. 47.

³⁶ См.: Тищенко Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин. — С. 246.

³⁷ Гофман Т. Собр. соч. — СПб., 1898. — Т. 1. — С. 140.

СИМВОЛИКА ОГНЯ В РОМАНЕ ФЕДОРА СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

Н. Г. Пустыгина

В статье Д. Е. Максимова «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока»¹, где представлен глубокий анализ столь важной для поэта проблемы становления, саморазвития, несколько страниц уделено и творчеству Ф. Сологуба. Д. Е. Максимов, в частности, отмечает «едва ли не полное отсутствие этой темы»² в его произведениях. Действительно, жизнестроительство и рефлексия не являются отличительными признаками творчества Сологуба — в отличие, например, от Блока или Белого. Его писательский путь можно охарактеризовать как единожды избранную позицию. Понятие авторской позиции раскрыто Д. Е. Максимовым: «Главное здесь, — писал он, — не столько развитие, изменение, а лицо, угол преломления действительности, поэтический мир, система ценностей»³. Творчество Сологуба лишено очевидного динамизма, оно монолитно; авторская же позиция обозначена твердо: это ирония, превращающая героев его произведений в марионеток, лишая их какой-либо, пусть даже относительной, автономии, — над ними господствует авторское «я» («воля автора», по Ф. Сологубу). Однако если во всем творчестве писателя динамизм прослеживается слабо, то внутри отдельного произведения он заметен в значительной степени — за счет создания внутренней антитетичности. Внимание автора как бы сконцентрировано на единичном, «едином», поскольку нет, считает он, целостного и целесообразного развития мира, взаимосвязанности явлений и вещей; мир раздроблен, множествен. Отсюда — создание напряженности внутри т. н. «малого круга» (внутри отдельного произведения) за счет фокусирования внимания на противоречиях, заключенных в одном персонаже, явлении и проч⁴. При этом антиномия, лежащая в основе развития всего живого, — рождение и смерть — чаще всего служит «двигателем» развития сюжета и в произведениях Сологуба, и, таким образом, биологическим существованием человека оказывается ограничен «путь», духовное его становление. (Правда, у Сологуба встречаются буддийские

идеи о новом рождении, напр., в романе «Творимая легенда», однако они остаются лишь фантазией, которую сопровождает несомненная авторская ирония.) Д. Е. Максимов верно заметил, что «путь» (или «странничество») присутствует в произведениях писателя только как т е м а, однако, по его мнению, «странник» «идет бесцельным путем»⁵; показательным примером здесь может служить рассказ Сологуба «Путь в Дамаск», в котором конечная цель «путников» — рыцарей и паломников — оказывается недостижимой.

«Идея пути», таким образом, в творчестве Сологуба сводима к почти биологическому умиранию, а поскольку духовная эволюция индивида заключена в строгие рамки и начало и конец ее известны, писатель сосредоточивает внимание на «отдельном» и на тех «п р е в р а щ е н и я х», которые претерпевает человек на протяжении жизни («пути»). Именно многообразные превращения — от духовных до звериных метаморфоз — становятся у Сологуба эквивалентом «этапов» эволюции. В этом «малом» круге автор волен сотворить любое чудо, его фантазия обретает истинную свободу (знаменательно, что своими учителями-предшественниками здесь Сологуб называл Э. По, Э. Т. А. Гофмана, Жюль Верна). Итак, «круг», «превращения», рождение — любовь — смерть можно считать доминирующими темами в творчестве Сологуба. Причем смерть — биологическое «сгорание» (ср. «Не отвращайся от огня, / Сжигающего плоть»⁶) — приобретает универсальные черты, а понятие «круга» становится синонимом жизненного пути, или бесконечного повторения (ср. в этой связи хотя бы сборник Сологуба с характерным названием «Пламенный круг»).

В романе «Мелкий бес» тема *огня — сжигания* задана сразу: в эпиграфе — «Я *сжечь ее хотел, колдунью злую*»⁷, в качестве которого Сологуб взял 1-ю строку своего стихотворения 1902 г.:

Я сжечь ее хотел, колдунью злую,
Но у нее нашлись проклятые слова, —
Я увидал ее опять живую,
Вся в пламени и в искрах голова.

И говорит она: «Я не сгорела, —
Восстановил огонь мою красу.
Огнем упитанное тело
Я от костра к волшебству унесу.

Перебегая, гаснет пламя в складках
Моих магических одежд.
Безумен ты! В моих загадках
Ты не найдешь своих надежд»⁸.

В стихотворении содержатся две главные для понимания романа философемы: художественное представление внешнего материального мира и его познание.

В Передонове писатель отразил трагизм человеческой мысли — невозможность проникновения в сущность окружающей противоречивой действительности. Сама способность мыслить — уже трагедия для личности: восхождение по ступеням познания лишь увеличивает ее страдания. В этом, как и в идее принципиальной непознаваемости алогичного материального мира, Сологуб следует построениям А. Шопенгауэра, философия которого оказала сильнейшее влияние на мировосприятие писателя в целом. «В той самой мере, — писал, напр., Шопенгауэр, — как познание достигает ясности и сознание возвышается, возрастает и мука <...> гений страдает более всех»⁹. Вслед за Шопенгауэром Сологуб утверждает, что страданий не испытывают только дети, безумцы и слепая несознающая природа (ср. «Блаженно все, что в тьме природы, / Не зная жизни, мирно спит...»¹⁰). С одной стороны, это состояние безмятежности, в трактовке Сологуба, приближается к идеальному, однако, по закону «извечной противоречивости», оно в то же время является буддийским «Ничто», т. е., с другой стороны, лишь сознание дает жизнь и наполняет сущее смыслом. Поэтому в только что процитированном стихотворении поэт обращается к сознающему индивиду, который всегда объят «демонической» жадой познавать («Но где горят огни сознанья, / Там злая жажда разлита»¹¹). Человеческую мысль Сологуб связывает с демоническим началом мира, воплощенным в мифопоэтической стихии огня-Змия. Так, в стихотворении «Давно стараюсь, и напрасно...» (1898), содержательно перекликающемся с «Я сжечь ее хотел, колдунью злую...», мысль прямо отождествляется со змеей:

... Ты в тайне зрела, возрастала,
Ты извивалась, как змея, —
О мысль моя, ты побывала
На всех просторах бытия...¹²

У Сологуба символ огня (змей) всегда двойствен. Напр., солнце, которое он называет то Злым Драконом, то Огненным Драконом, то Злым Змием и т. п., может, с одной стороны, быть носителем жизни и света-знания. Так, в стихотворении «Люцифер — человеку» (1898) оно предстает как непосредственный созидатель мира и даритель знания людям:

... Гармония небесных сфер
Да будет сказкою земною!
Я — свет земле! Я — Люцифер!
Люби Меня! Иди за Мною!¹³

Но, с другой стороны, огонь чаще выступает как сила активно-злая, губительная и одновременно очищающая; недаром в цикле стихотворений «Моя Змея» находим такие парадоксальные строки:

... Два солнца горят в небесах,
Благого и злого владыки...¹⁴

Однако истина («благой владыка» — солнце) сокрыта; точно так же Сологуб считает, что этот — неправильный — мир подменил мир сущностный и за кажущимся, колеблющимся, ложным миром «кроется святое»:

... Познание истин невозможно
На этой суетной земле,
Но обещание не ложно —
Святое кроется во мгле...¹⁵

Солидаризуясь с романтиками, Сологуб утверждает, что «святое» недостижимо, «путь в Дамаск» тщетен, мечта Дон Кихота утопична. Все перечисленные мифологемы, встречающиеся во многих произведениях писателя, иллюстрируют главным образом понятия истины, добра и красоты, точнее, пути их поиска. В такой — романтической — огласовке тема пути, как видим, присутствует в творчестве Сологуба; она оформлена как миф о Дон Кихоте, как романтическое отрицание («забвение») данного мира, как поиски «голубого цветка» (ср. «золотой цветок» в пьесе-шутке «Ночные пляски», 1908). Такой «путь» Сологубом был испробован — на каких-то этапах творческого пути он «повторил» лермонтовское отрицание, создав *свой* космос, с новой землей и с новым солнцем («землей Ойле» и «звездой Маир»), попытавшись полностью «забыть» этот мир. Итог поисков истины, добра и красоты — безумие, полагает Сологуб-скептик, особенно в условиях затхлого, алогичного русского быта конца XIX в.¹⁶ А осознание невозможности достижения (или познания) того, к чему стремишься, еще более усиливает страдания разума. Таким образом, одно из проявлений проблемы «пути» — познание внешнего материального мира, который трактуется Сологубом широко — не только гносеологически, но и в моральном и эстетическом аспектах.

Романтическому «забвению» мира, по мнению Сологуба, противоречит извечно заложенное в человеке желание познать мир, поэтому «всякая истинная поэзия, — говорил он в статье «Демоны поэтов» (1908), — кончает ирониею. Пламя лирического <т. е. романтического. — Н. П.> восторга сжигает обольстительные облики мира, и тогда перед тем, кто способен видеть <...> обнажается противоречивость и двусмысленность мира. И приходит Ирония»¹⁷. Последняя и является единственной

позицией, дающей автору способность осмыслить, хотя и не до конца, этот зыблемый мир, поднявшись над ним, как писал Фр. Шлегель, «на крыльях иронии». Отсюда становится понятным принятие Сологубом индуистско-буддистского миропонимания (в его шопенгауэрианской интерпретации), когда «противоречивый и двусмысленный мир» представляется как порождение Единого, Демона. Действительность — лишь божественная иллюзия, майя, занавесь, развешанная играющим Демоном, она постоянно меняет облик, морочит человека своей изменчивостью и неуловимостью. Приблизиться к пониманию такого мира, по Сологубу, можно: для этого следует уподобиться Единому, играющему Демону, что и позволяют сделать игра и ирония: «Ирония открывает за покрывалами <...> вечно-двойственный, вечно-противоречивый, всегда и навеки искаженный Лик»¹⁸.

Несмотря на декларируемую позицию «стороннего наблюдателя», скептика, с высот взирающего на раздираемый противоречиями безумный мир, объективно творческий путь Сологуба подвижен, но движение это напоминает качание маятника — от надежд к разочарованиям, от активной позиции к ироническим стилизациям и скоморошничеству, от «страшного» («Мелкий бес») к красотам и лжи.

В сознании героя «Мелкого беса» также совершается своеобразный процесс познания. В этом смысле роман является как бы художественным развитием идей того же Шопенгауэра: «Взор грубого индивида, — читаем у него, — затемнен, по выражению индусов, покрывалом Майи <...> он видит не существо вещей, которое едино, а его проявления, особенные, отдельные, бесчисленные, многообразные, даже противоположные <...> он часто ищет посредством зла, т. е. посредством причинения чужого страдания, избежать горя, страдания собственного индивида <...> обманутый покрывалом Майи»¹⁹. В Передонове представлена квинтэссенция тщетности человеческой мысли; этот — гносеологический — план романа осложнен социальным: принципиальная невозможность познания действительности, декларируемая Сологубом, усугубляется алогичностью жизни провинциального города, изображаемого в романе. Его герой, как и все, «стремился к истине, — пишет Сологуб в «Мелком бесе», — по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его <...> Он не мог найти для себя истины и запутался, погибал» (222). В романе не дается предыстории Передонова, он предстает перед читателем как уже «ставшее»; перед нами разворачивается картина а н т и р а з в и т и я («антипути»), деградации человеческого разума, описываются уже бессознательные и даже безумные попытки Передонова проникнуть в сущность окружающей реальности (для этого он начинает разрушать вещи, протыкает обои и проч.). Обратившееся

вспять развитие злого разума означает у Сологуба возвращение к древнему, бессознательному, хаотическому состоянию человека, к довременному (ср. «И в разрушении вещей вселился древний демон, дух довременного смещения, дряхлый хаос» — 222). Но в каком-то смысле этот процесс Сологуб оценивает со знаком «плюс», ибо только из хаоса возможно новое начало²⁰.

Итак, в стихотворении, 1-я строка которого служит эпиграфом к роману, «с ж е ч ь» означает прежде всего познать, а в контексте того, как процесс познания трактуется Сологубом — на примере «грубого индивида», — в символику сжигания включаются также значения уничтожения и очищения одновременно.

Внешний материальный мир (включая и человека) назван в эпиграфе «*колдуньей злой*» (ср. в связи с этим букв. перевод ведийского понятия майи — 'способная к волшебству', 'сила волшебства'). Художественно смысл эпиграфа к роману воплощен Сологубом во многих образах: недотыкомки, княгини, неведомой и далекой, не сгорающей в огне (ср. «И вдруг в ярком и злом смятении искр поднялась из огня княгиня, маленькая, пепельно-серая женщина, вся осыпанная потухающими огоньками...» — 224—225), а также, напр., в образе, не связанном с символикой огня, — стены с обоями. Последний образ символизирует и самый неправильный мир, населенный злыми людьми, немало сделавшими, чтобы еще больше извратить его (ср. «Злые люди, — думал он <Передонов. — Н. П.>, тоскуя. — Недаром они наложили обои на стену так неровно, так плохо...» — 221), и предел познания этого мира.

Образ недотыкомки («неуловимой», «зыбкой», «злой», «многовидной» и т. д.), этого своего рода русского варианта ведийской майи, является, несомненно, наиболее емким и концентрированным средством изображения материального мира в романе. Слово «недотыкомка» в диал. рус. имеет два значения: *то, до чего нельзя дотронуться* и *угрюмый, злой человек*. С этим образом содержательно связаны два стихотворения Сологуба — «Лихо» (1891) и «Недотыкомка» (1899). «Лихо», как и недотыкомка, — второе «я» человека, его двойник; ср. в стихотворении «Лихо»:

Лихо ко мне привязалось давно, с колыбели,
Лихо стояло и возле крестильной купели,
Лихо за мною идет неотступною тенью...²¹

В русском языке слово «лихо» обладает значением 'горе', 'беда'. С рождения человек наделен своим «лихом», долей, судьбой. Доля же в славянском фольклоре — огонь и двойник души человека²², отдельное существо; ее топят, сжигают, вешают, но она возрождается. Недотыкомка — это и «доля» Передонова, и сам герой «Мелкого беса». Сологуб ставит знак равенства

между «бесом» Передоновым и всей русской действительностью, дошедшей до полного безумия.

В качестве «предков» героя «Мелкого беса» выступает целая литературная традиция — романтических бунтарей, гордых «демонов», ставших «бесами» Достоевского и измельчавших затем в своем романтизме до уровня «мелких бесов». Передонов, в частности, — логическое завершение характера главного героя незавершенного романа Сологуба «Тяжелые сны», писавшегося одновременно с «Мелким бесом». Логин — тоже школьный учитель в провинции, один из разочаровавшихся в бунтарском романтизме героев. В черновых записях к «Тяжелым снам» Сологуб дал ему следующую характеристику: «Его ум слегка ослабляется ленью и мечтами <...> мрачный взгляд на жизнь <...> Лермонтовский герой»²³. Логин поначалу пытается бороться с косностью провинциальной жизни, оказывается связанным даже с революционными волнениями, но скоро приходит к довольно циничной жизненной концепции: «Разум говорит, что добро от зла отличается только количественно, как тепло от холода. Всякое добро произошло от зла, и во всяком зле есть семена добра»²⁴. В черновиках отмечены также «пиромания» и «эротомания» Логинова²⁵, которые Сологуб переносит на Передонова. Логин, таким образом, в своем развитии дошел до «нуля» — до неразличения добра и зла; «путь» Передонова сворачивается уже только в сфере зла (начиная тем самым как бы новую галерею — «антигероев»). На Передонове замкнулся круг развития: зло замкнулось на себе, оно победило в России всюду, и, как в сверхсжатой материи, оно сконцентрировалось в Передонове и его недотыкомке.

Аналогичное «антиразвитие» совершается и со всем внешним миром. Об этом можно судить хотя бы по тому, что Сологуб пытается до минимума свести в романе культурно-литературный пласт. Точнее, он замечен лишь как хрестоматийный рудимент в сознании героев «Мелкого беса», подвергнувшийся значительным искажениям, — типа «Пушкин <...> камер-лакеем был...» (61). Этическая и эстетическая ценность интегрированной в быт литературы оказывается стертой. Литературные произведения, к которым в романе имеются отсылки, становятся как бы фольклорными текстами — суевериями, определявшими в древности поведение, быт. Очень хорошо этот процесс отражен в эпизоде сватовства Передонова к трем сестрам Рутимовым, травестирующем «Сказку о царе Салтане...» Пушкина (ср. «И пусть каждая скажет, чем она мне угождать будет» — 35). Растворенная в повседневности литература утрачивает свою былую способность служить идеалом в противовес реальной жизни. Отметим, что в черновиках «Мелкого беса» имелась целая сюжетная линия, в которой рассказывалось о двух писателях, прибывших в город для «наблюдения за жизнью». Эти писате-

ли, носящие псевдонимы *Сергея Тургенева* и *Шарика*, являлись злейшей пародией на М. Горького и А. Куприна²⁶. Поначалу Сологуб посчитал, видимо, возможным введение в быт, который он изображает в романе, р е а л и с т и ч е с к о й литературы, но даже она оказалась лишней, поскольку, называясь таковой, она на самом деле, считает Сологуб, отображает реальность в ложном, искаженном виде, наряжает жизнь в пошлые красивые одеяния (ср., напр., восприятие Передонова двумя писателями: «Какою-то странною причудою своевольных умов они видели в нем привычный тип, «светлую личность»²⁷).

Литература для Передонова — лишь источник страха и пуганицы. «Зачураться» — вот то единственное, что может он противопоставить миру неразберихи. По мере развития сюжета реальность все больше начинает восприниматься им как колдовское наваждение, а остатки знаний — самые хрестоматийные — начинают воплощаться в бредовые галлюцинации, стирается грань между действительностью и вымыслом: «Случилось, — что <...> Передонову пришлось в одном классе читать крыловскую басню «Лжец»²⁸. И несколько дней подряд <...> он боялся ходить через мост, — брал лодку и переезжал, — мост, пожалуй, еще провалится» (216). В другом эпизоде романа в «овеществленный бред» превращаются строки из романа Салтыкова-Щедрина «История одного города»: «На площади поднялась пыль. Стучали, слышалось Передонову, топоры» (202). В данном случае Сологуб дает явную отсылку к эпизоду из романа Щедрина, где повествуется о работе глуповцев по «рубке города» во времена правления градоначальника Угрюм-Бурчеева²⁹ (послужившего, кстати сказать, одним из источников образа Передонова — ср. хотя бы постоянно сопутствующий Передонову эпитет «*угрюмый*»). Однако реминисценция из «Истории города Глупова» знаменательна не только как пример «офольклорирования» литературного произведения, превращения его в суеверие. «Рубка» глуповцами своих жилищ — это сигнал наступления конца, возврата к хаотическому состоянию — путем (что главное) с а м о у н и ч т о ж е н и я.

Бред и хаос провинциального быта пытаются спрятаться под маской бюрократической сверхупорядоченности: одеться в «вицмундир» или забраться в чеховский «футляр». Однако «личина» бюрократизма ненадолго может сдерживать рвущийся наружу бред, засевший в каждом человеке и даже в явлениях природы. Наряду с литературными, в «Мелком бесе» содержатся фольклорные реминисценции, в которых заключена символика конца, — напр.: «Все веяло угрожающими приметами <...> поднималась пыль длинную полупрозрачно-серую змею» (203). Эти строки из романа относятся к эпизоду женитьбы Передонова, которая в символическом плане означает смерть (так, его «свадебный поезд» следует через *мажары* — 203; *мажары* — обл.

рус. 'кладбище'). Именно в предверии конца начинается разгул нечистой силы — ср. в связи с этим народное славянское предание: «О крутящемся вихре крестьяне думают, что это вертится нечистый дух, что это — свадебная пляска, которой предается он вместе с ведьмою <...> Чтобы напугать путников, ведьмы нередко превращаются пыльным столбом»³⁰. Сама природа в «Мелком бесе», оскверненная человеком, превратилась в злую, грозную стихию, готовую уничтожить людской род. Об этом свидетельствует, напр., смысл реминисценции из того же Салтыкова-Щедрина: « — Зачем тут грязное зеркало, Павлушка?» (208), — спрашивает Передонов, указывая на пруд; сходный эпизод — в «Истории одного города»: « — Зачем? — спросил, указывая глазами на реку, Угрюм-Бурчеев»³¹. Сологуб, давая отсылку к этому месту из романа Салтыкова-Щедрина, помнит и о его продолжении: «Хитер, прохвост, твой бред, но есть и другой бред <...> похитрей твоего будет <...> тут встали лицом к лицу два бреда: один страшный, лично Угрюм-Бурчеева, и другой, который врывался откуда-то со стороны»³². Таким еле сдерживаемым бредом наполнена природа и в романе Сологуба. Удвоенный, утроенный бред — бюрократизма, быта, природы. Как с воцарением Угрюм-Бурчеева в Глупове «все уже понимали, что пришел конец <...> в чем убеждало непрерывное мелькание идиота, носившего в себе тайну»³³, так и в городе, изображаемом Сологубом, атмосфера абсурда достигла апогея, находится на грани взрыва, приближающегося конца. В 1902 г. в цикле «Гимны страдающего Диониса» Сологуб говорил то же:

... Но в трезвости и в мирной тишине
Порою то ж безумье дышит...³⁴

Прием сознательного «офольклоривания» литературы, а также введение в роман и подлинных фольклорных текстов используется Сологубом фактически в негативных целях, поскольку все это является свидетельством деградации жителей города, возвращения их к бессознательному состоянию. (Недаром роман был неодобрительно встречен критиками «Весов», так как использование фольклора в такой функции — явление редкое в поэтике русского символизма.) Однако Сологуб вполне осознанно идет на это: фольклорные источники представляют для него средство для еще более жестокого выворачивания наружу человеческого безобразия. Здесь показательным будет мотив оборотничества — превращений, выявляющих звериную сущность жителей города и снова ведущих к проблеме смещения, хтонизма, хаоса. Уже где-то к середине романа Сологуб не делает различий между животными и людьми — «Что у пса, то у человека, один пар, а души нет» (217); ср. также: «Собаки хохотали над ним <Передоновым. — Н. П.>, люди облаивали

его» (209). Звериные метаморфозы в «Мелком бесе» реализуются всячески — от уровня, напр., незатейливых гимназических каламбуров (типа « — Я желаю, — повторил Саша. — Ты же лаешь? лаешь? . . . » — 147) до уровня глубинно-мифологического. Так, двойник Передонова, его несчастливая «доля»³⁵, баран, предназначенный для жертвы, — Володин — спроецирован Сологубом на «скотьего бога» Волоса-Велеса (ср. «Я сегодня, — говорит Володин, — тоже интересный сон видел . . . Сажу я это будто на троне, в золотой короне . . . » — 195). Сам же Передонов, с одной стороны, повторяет участь Володина, а, с другой, является его антагонистом, что также отражено на мифологическом уровне романа. Волос-Велес в славянской мифологии, как известно, связан с землей и водой, он в частности может выступать и в функции водяного змея. Володин составляет мифологическую «пару» с Варварой, которая своим отчеством также соотносится с землей (*Дмитриевна* — от греч. Деметра). Передонов испытывает особую нелюбовь к воде и волосам (ср. семантику фамилии Володина, а также эпизод со стрижкой кота). Любопытным представляется рассмотреть здесь и эпизод колдовства над передоновской шляпой, которое осуществляет хозяйка Передонова: « . . . осмотрела шляпу, тайно и сурово пошептала над нею, поплевала на все четыре стороны » (117). Сологуб вводит в роман один из распространенных видов магии — «наговор на вещи» человека, на которого хотят напустить болезнь или смерть. Слюна служит при этом эквивалентом воды, и ее в частности используют в заговорах от О г н е н н о г о З м е я (ср., напр., заговор от укуса змеи: «У меня, змея, слюна в роте, а у тебя вода в море»)³⁶.

Через свою «огненную» «долю» — «пламенную недотыкомку», с учетом общего «гносеологического» контекста романа (огонь — познание), Передонов, как представляется, в плане глубинно-символическом соотносится со славянским мифом об Огненном Змее. Тем самым ссоры и перепалки Передонова и Володина отражают, в принципе, борьбу двух мифологических их «сущностей» — воды и огня. Нужно отметить, что общий матримонийный дух, царящий в романе (сватовство, свадьба), ведет к широко представленной в мифологии разных народов фаллической символике змия. Напр., в народных славянских сказаниях он наделялся небывалой эротической силой, вступал в брак с женщинами или насиловал их. В этом значении огонь, естественно, лишается духовного содержания и оказывается лишь недобрым и сладострастным божеством. (Интересно, что своеобразным амулетом для Передонова служит один из фаллических символов — *кукиш*, с его помощью он чурается; такую же функцию выполняет и заведенная Передоновым палка с набалдашником в виде кукиша.) Таким образом, в атмосфере всеобщего безумия символика огня как познания отступает на вто-

рой план. Доминирующей же становится символика уничтожения огнем (и очищения). Нужно отметить, что христианская мифология, в незначительной мере представленная в романе, также оказывается связанной с огнем и безумием. Так, напр., церкви в «Мелком бесе» носят название «*во имя пророка Илии*» (62; ср. «Гром гремит — Илья-пророк едет по небу на своей колеснице») и *Св. Пантелеймона — покровителя безумных и убогих*.

С наибольшей полнотой символика огня выявляется в заключительной сцене романа — пожара на маскараде. На нем, во-первых, жители города показали, наконец, свои настоящие «лица» — зверей, на нем же, во-вторых, сгорело одно из «обличий мира», одна его неправильная оболочка, что — хотя и ненамного — позволит приблизиться, по мнению Сологуба, к истинной сущности мира. Мысль о поджоге зарождается в безумной голове Передонова раньше: «Он думал, что у каждого здесь дома есть свои покойники <...> Человек умрет, так и дом бы сжечь, — тоскливо думал Передонов» (104). В данном случае Сологуб, перефразируя известную английскую пословицу «*To have a skeleton in the house*» = «иметь семейную тайну или горе»³⁷, как бы утверждает, что грех и зло поселились в каждом доме города. Безусловно, трактовать этот эпизод следует более широко: проклятие тяготеет над всем человечеством. Мечты Передонова о поджоге реализуются на маскараде. Пожар на маскараде, по нашему мнению, является сюжетной цитатой из рассказов Э. По «Падение дома Ашеров» и «Прыг — Скок».

С семантикой огня, пожара связаны и образы пыли, дыма. Вопрос о содержательной наполненности символики «пыли», а также «дыма» обстоятельно рассмотрен западногерманским исследователем творчества Ф. Сологуба Й. Холтхузенем на примере романа «Творимая легенда» (3-я часть этого романа Сологуба носит название «Дым и пепел»), в котором, считает он, центральными являются взаимозависимые и взаимозаменяемые символы *пожара — дыма — пыли — золы — праха*³⁸.

Названные символы также имеют место и в «Мелком бесе», они сосредоточены во многих образах романа (недотыкомки, княгини, Вершиной, Саши Пыльникова). Символика дыма, в частности, связывается с образом Вершиной — «черной колдуньи», постоянно курящей и развешивающей вокруг завесы дыма. Этот персонаж «Мелкого беса» двойствен: прежде всего в нем заключена символика смерти, а также и всей действительности (причем *дым* в последнем случае соотносится с «покрывалом майи»). Символом дыма как бы еще раз подчеркивается иллюзорность, «кажимость» вещного мира, одной из его многочисленных ложных оболочек. Одно «обличие мира», сгорев, оставляет после себя прах; круг, таким образом, замыкается.

Новый круг также начинается из праха: символом начала служит сюжетная линия, связанная с образами Саши Пыльников и Людмилы Рутиловой (недаром Саша наделяется такой значимой фамилией). Эти персонажи наиболее хтоничны³⁹, что реализуется в романе в первую очередь в сценах мены пола Саши (Передонов распускает слух, что Саша — переодетая девочка). В черновиках «Мелкого беса» Саша Пыльников (по версии писателя Сергея Тургенева) прямо назван андрогином⁴⁰. Однако и новый круг развития не будет правильным, истинным: косность, «пыль» коснулись уже и Саши с Людмилой (хотя Сологуб и называл их, в отличие от других персонажей, символами⁴¹).

Мысль о повторении «круга» заложена уже в том, что после пожара «дом сгорел», а «люди спаслись» (263), о том же говорит и смысл эпитафии — «Я не сгорела». Точно так же восстает из пепла княгиня. Как неуничтожима реальность, так вечно и зло, в ней разлитое. Автор «Мелкого беса» пытается совершить «индивидуальный акт уничтожения», описав зло мира (что означает и художественное его познание). Выявление, описание содержит всегда в себе элементы отчуждения и уничтожения. Так и восприняла роман его критик Л. Зиновьева-Аннибал: «Познай и отвергни себя, человечество!» — писала она в рецензии на «Мелкого беса»⁴².

Сологуб в своем романе предлагает один из самых действенных, по его мнению, путей истребления зла — путь самоуничтожения. Однако, как всегда, зло остается, а погибает лучшая, пожалуй, «половина» Передонова — Володин, сам же Передонов возрождается в «новом качестве» в следующем произведении Сологуба — в романе «Дым и пепел» — в роли вице-губернатора. Сологуб вернется к своей концепции самоуничтожения зла позже — во второй половине 10-х годов, в разгар первой мировой войны, когда человечество действительно начало уничтожать себя. А в 1917 г. он напишет аллегорическую новеллу с характерным заглавием «Самосожжение зла»⁴³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975. — С. 6—143.

² Там же. — С. 23.

³ Там же. — С. 10.

⁴ О понятии «малого круга» см., напр., в статье Сологуба «Театр одной воли» (в кн.: Театр: Книга о новом театре. — СПб., 1908. — С. 185).

⁵ Максимов Д. Е. Указ. соч. — С. 24.

⁶ Сологуб Ф. Стихотворения. — Л., 1979. — С. 247.

⁷ Сологуб Ф. Мелкий бес. — Кемерово, 1958. — С. 3. Далее ссылки на это издание в основном тексте — с указанием в скобках страницы.

⁸ Сологуб Ф. Стихотворения. — С. 271.

⁹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — 4-е изд. — СПб., б. г. — Т. 1. — С. 322.

- ¹⁰ Сологуб Ф. Стихотворения. — С. 123.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. — С. 206. Эта символика восходит к мифопоэтическим представлениям гностиков (офитов в частности), объявлявших материальный мир порождением дьявола и чтивших демиурга-Змия, предназначенного верховной премудростью (Софией) дать людям истинное знание.
- ¹³ РО Пушкинского Дома, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 1, л. 9.
- ¹⁴ Веси. — 1908. — № 9. — С. 10. Здесь же Сологубом отмечена мифологическая основа текста: древние мексиканцы чтили два солнца; из них древнейшим считался иссушающий, злой бог Огня (не света).
- ¹⁵ Сологуб Ф. Литургия Мне: Мистерия // Веси. — 1907. — № 2. — С. 13.
- ¹⁶ Ср. высказывания Сологуба в беседе с представителями театра о постановке пьесы «Мелкий бес», записанные А. Чеботаревской: «Русский быт, далекий от идеалов истины, добра и красоты, впадает в безумие, ужас и хаос, и реальная жизнь на наших глазах претворяется в образы бреда, безобразия и кошмара» (*Чеботаревская Ан.* К инсценировке пьесы «Мелкий бес» // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревская. — СПб., 1911. — С. 332).
- ¹⁷ Сологуб Ф. Демоны поэтов // Собр. соч. в 10-ти т. — СПб., б. г. — Т. 10. — С. 177.
- ¹⁸ Там же. — С. 176.
- ¹⁹ Шопенгауэр А. Указ. соч. — С. 321.
- ²⁰ Особую смысловую нагрузку в связи с этим несет в «Мелком бесе» миф о Дионисе; ср. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1979. — Вып. 459. — С. 116—118.
- ²¹ Сологуб Ф. Стихотворения. — С. 112.
- ²² См. об этом, напр.: *Потебня А. А.* О доле и сродных с нею существах. — М., 1865; *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1869. — Т. 3. — С. 392—397, 403—412.
- ²³ РО ГПБ, ф. 724, оп. 1, ед. хр. 6, л. 10 об.
- ²⁴ Там же, ед. хр. 7, л. 42 об.
- ²⁵ Там же, ед. хр. 8, л. 5.
- ²⁶ Отголоски этой сюжетной линии сохранились в основном тексте романа. Так, судя по черновикам, М. Горький был одним из «прототипов» Передонова; на с. 186 читаем: «Передонов <...> уселся в своем обычном положении: локти на ручки кресла, пальцы скрещены, нога на ногу, лицо неподвижное, угрюмое». В черновике рядом с этим текстом на полях Сологуб пишет: «С портрета М. Горького» (РО Пушкинского Дома, ф. 289 оп. 1, ед. хр. 96, л. 392). Другой пример из канонического текста — «...Передонов останется здесь горьким босяком» (218) — иронично отсылает к «босяцкой» теме у Горького.
- ²⁷ РО Пушкинского Дома, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 165, л. 6.
- ²⁸ См.: *Крылов И. А.* Соч. в 2-х т. — М., 1955. — Т. 2. — С. 46.
- ²⁹ Ср. у Салтыкова-Щедрина: «Раздался стук топора и визг пилы, воздух наполнился криками рабочих и грохотом падающих на землю бревен; пыль густым облаком нависла над городом и затемнила солнечный свет <...> от зари до зари люди неутомимо преследовали задачу разрушения собственных жилищ» (Собр. соч. в 20-ти т. — М., 1969. — Т. 8. — С. 411).
- ³⁰ *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. — Т. 3. — С. 382.
- ³¹ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т. — Т. 8. — С. 408.
- ³² Там же.
- ³³ Там же. — С. 409.
- ³⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. — С. 268.
- ³⁵ Семантически «доля» Володина, возможно, зашифрована в его имени — Павел: от однокорневых латинских слов *paulus* 'маленький' и *pauper* 'бедный' (см.: *Denisoff N. Fedor Sologoub.* — Paris, 1981. — P. 439). Имя Володина

иронически противостоит его отчеству *Васильевич*: от греч. *basileus* 'царь', а фамилия восходит к обл. рус. *володка* — 'нить', 'волокну,' 'колос'.

³⁶ Заменой воды в романе являются кровь зарезанного Передоновым Володина и мед, напр., Володин видит во сне, что его «*медом мазали*» (173). (Последнее в поверьях означает, что увидевший такое во сне назавтра окажется обруганным или вымазанным экскрементами.) Но мазанье медом символизирует также и приготовление к жертвоприношению огню: жертва огню совершается на костре, очаге или кипятится в котле (ср., напр., «каламбур» Передонова: «— Чего это ты в котелке? — спросил его <Володина. — *Н. П.*> однажды Передонов <...> Ты в котелке сварисься» — 239). Для очищения жертвы должна литься вода, но поскольку она враждебна огню, то жертвоприношение в честь огня совершается с помощью меда.

³⁷ См.: *Александров А.* Полный англо-русский словарь. — Берлин, 1879.

³⁸ См.: *Holthusen J.* Fedor Sologubs Roman — Trilogie (Tvorimaja Legenda): Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. — s'Gravenhage, 1960. — S. 63. Холтхузен, в частности, среди писателей, оказавших влияние на творчество Сологуба, особо выделяет Э. По.

³⁹ Об этом см.: *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — С. 117.

⁴⁰ *Сологуб Ф.* Тургенев и Шарик: Ненапечатанные эпизоды из романа «Мелкий бес». — РО Пушкинского Дома, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 165, л. 31.

⁴¹ См. *Чеботаревская Ан.* К инсценировке пьесы «Мелкий бес». — С. 332.

⁴² *Аннибал Л.* <Рец.> «Мелкий бес» // *Весы*. — 1905. — № 9—10. — С. 84.

⁴³ РО Пушкинского Дома, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 133. — 45 л.

О «КРЕСТОВЫХ СЕСТРАХ» А. М. РЕМИЗОВА: ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

В. Н. Топоров

Значит, и Вы думаете [...] об уходящей в небытие душе города [...], о его астральном организме, о колеблющейся для каждого из нас модальности бытия его элементов [...].

В самом деле, по улицам, по своим местам бродят тени ушедших носителей души города и, проходя, оживляют эти места, которые через мгновение снова становятся неживыми. Насколько реальны эти вести с того света, не знаю [...].

А знаете, я врос в Петербург, он — мой, но старую Москву я ЛЮБЛЮ больше, чем наш город, точнее, нуждаюсь в ней больше, чем в нем.

Из письма.

Статья первая*

Несколько предварительных замечаний, вероятно, помогут прояснить выбор тех аспектов темы, которые стоят в центре статьи. В самом общем виде речь идет о взаимоотношении между «Dichtung» и «Wahrheit» или — более развернуто — между поэзией, воображением, знаком и правдой, «реальностью», жизнью. Понимать это отношение только как противопоставление, конечно, нельзя, и в дальнейшем внимание будет обращено прежде всего на связь этих начал и на ее роль в формировании художественного («поэтического») текста. Разумеется, любое поэтическое произведение в принципе позволяет восстановить на его основе («вывести» из него) соответствующую правду, то, как это было «на самом деле», и «представить» ее, даже если она, по сути дела, мнима, но в согласии с правилами игры понимается как «подлинная» жизнь, т. е. тот субстрат искусства, который пока еще не «разыгран» самим искусством. Такая подлинность и такая правда вторичны по сравнению с подлинностью и правдой искусства, как бы производны от них.

* Статья вторая — см.: Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1988. — Вып. 822. — С. 121—138.

Но сейчас и здесь в центре внимания другая ситуация — когда «подлинно-жизненное» соприсутствует в художественном тексте «поэтическому», так сказать, на равных основаниях. Понятно, что «поэтическое» оформляет и эту «правду», отводит ей место в соответствии со своими планами, использует в своих целях, но тем не менее вынуждено считаться с нею как таковой, т. е. признает эту «правду» самодовлеющей в том отношении, что она онтологична и, строго говоря, не нуждается в «поэтическом воплощении, существуя и вне поэтического текста.

Откуда эта потребность во введении в литературу казалось бы противоположного ей внелитературного начала, в «поэтический» текст — «правды» и что такая операция дает тексту (или — в другом ракурсе — какую цель преследует его автор)? Прежде всего следует напомнить, что многие литературные школы, направления, периоды и эпохи, растягивавшиеся на многие столетия, старались избегать такой «правды», создавали систему запретов на нее и считали подобную двуприродность (или «двусоставность») текста в мягком варианте нежелательной, в жестком — греховой. Но в широкой перспективе развития мировой литературы, особенно в европейской литературе последних веков (и чем ближе к нашему времени, тем очевиднее), в «поэзии» лавинообразно возрастает доля «правды» (разумеется, прежде всего в качественном, а не в количественном отношении), в чем, несомненно, можно видеть некое знамение времени. Эта возрастающая доля связана прежде всего с отсылкой к сфере совершенно реальных, внеположенных тексту фактов, главный смысл которых именно в этой внеположенности и «внепоэтичности»: она и становится парадоксальным образом тем основанием, на котором подобные факты включаются в поэтический текст. Более того, чаще всего они вводятся достаточно обнаженно, и автор нередко озабочен тем, чтобы внеположенный тексту факт не был принят за художественный вымысел, «*création pure*», как, впрочем, и тем, чтобы читатель за «поэтическим» не усматривал непременно личное, автобиографическое (разумеется, в данном случае речь не идет о криптографическом уровне структуры текста, который, по замыслу, обычно не рассчитан на дешифровку его читателем: здесь автор укрывает свои собственные тайны, но, по разным причинам, в частности, и психотерапевтического характера, неоднократно, подобно преступнику, возвращающемуся на место преступления, влечется к этой укрытой тайне, и тем самым дает пронизательному читателю возможность ее обнаружить).

Ориентация художественного текста на два указанные начала объясняет ряд преимуществ этого текста. Наличие «голой» правды создает как минимум иллюзию подлинности и достоверности иного типа, нежели «поэтическая», и возможности при-

коснуться к ней, так сказать, проверить ее наощупь. Оно предполагает некий специфический, часто не до конца понятый интерес автора в этом как бы необработанном куске действительности, попавшем в текст, и соответственно вызывает становление особой категории личной заинтересованности читателя, вовлекает его в текст, прагматически ангажирует его, стирая границы между вымыслом и правдой. Оказывается, есть ситуация, при которой «жизнь» нуждается в знаковом воплощении. Но и знаковое ищет контакта с «жизнью», с ее плотью и кровью, и как бы соглашается уступить ей определенное место. Между тем и другим устанавливается связь, определяющая сплав «поэзии» и «правды», который становится отмеченным и усиленным. В итоге достигается особая наглядность изображаемого, обеспечиваются возможности самоуглубляющегося движения текста и достижения уровня «сверхреальности». Тенденция к семиотизации «жизни» и превращению знаков искусства в принадлежность «реальной» жизни динамизирует текст, делает его высоко «энергетичным». Правда, питающая поэзию, и поэзия, придающая правде особую ценность, действуя совокупно, приводят к парадоксальной ситуации, когда Германн «реальнее» всех своих прототипов, но Онегин выигрывает в «реальности» оттого, что он «добрый приятель» Пушкина в предполагаемом «затексте».

Нетрудно заметить, что так понимаемое «реальное» в поэтическом тексте обычно тяготеет к личности автора, к его биографии как в ее существенных чертах, так и в сопутствующих обстоятельствах. «Реальные» имя, возраст, местожительство, дом, окружение, поступки, судьба, внедрившись в текст, начинают многое определять в нем, отчасти преформируя структуру самого «поэтического», так сказать, «паттернизируя» (pat-tern) ее, предлагая ей «извне» некую новую парадигму. В этом контексте «реальное» в поэтическом тексте может пониматься как источник «поэзии», ее первопричина и ее начало, как указание на ее происхождение, отсылка к *родимому* локусу. И любознательность читателя, распространяющаяся далеко за пределы текста, но требующая поддержки самого текста, его *nostalgie des origines* находят удовлетворение в значительной степени в этом слое текста.

Можно думать, что роль этого элемента в поэтическом тексте всё больше определяется (и в свою очередь отражает) возрастанием личностного начала (ср. такой броский, хотя, конечно, узкий признак, как перволичную форму повествования но в ее «опосредствованном» использовании, отличном, напр., от сходного по внешности явления в фольклорном меморате), расширением сферы духовного и попытками вернуться к «перформативному» слову, как в ритуале, т. е. понять слово, текст как дело, свершение, как нечто большее, чем он сам.

Последняя особенность возвращает к теме символического в его единственно правильном понимании, когда символ не еще один (хотя, может быть, и более глубокий) способ изображения явления, но само явление, эпифанический прорыв в новую духовную реальность и приобщение к явленному, посвящение в него, знак его — подобно тому, что происходит во всяком подлинном ритуале — деле, отличном в этом отношении от мифа — слова. Выход за пределы слова как такового (и текста) придает подобной «поэзии» особую экзистенциальную напряженность, заставляя искать в ней решение жизненных задач, «правды».

* * *

В связи с обозначенными выше проблемами особого внимания заслуживает роман (скорее повесть; в частности, таково ее первоначальное определение автором) А. М. Ремизова «Крестовые сестры»¹, оцениваемый обычно как наибольший успех писателя в этом жанре. Написанный быстро, горячо, «кровью сердца», он производит, несомненно, сильное впечатление, но все-таки, несмотря на пять редакций текста², и он оказался неровным и не во всех своих частях сбалансированным целым: жизнь, «правда» слишком решительно вторгались в текст как усиливая, так порой и деформируя его³. Неполная переработанность жизненных впечатлений не выводима целиком из особенностей писательского таланта. В значительной степени она отражает ту потрясенность злом, болью, бедностью жизни⁴, которая пришла к Ремизову очень рано, и очень тяжелое, представлявшееся безвыходным положение, в котором он оказался в 1910 г. «С надранными ушами и с номером «Русских Ведомостей» я вернулся в Петербург. И когда мы остались вдвоем с Серафимой Павловной, я говорю: что же? а сам думаю, вспомнив слова Котылева: «и в бардак не пустят!» — как нам быть? Я присмирел, непохоже это на меня, а вот поддался. И все хочу и не могу сказать себе, в чем моя вина, да скажу и теперь не понимаю <...>. Она ничего не сказала и только куда-то отвела глаза, и вдруг огнем залило все ее лицо и глаза ее, как огонь — такой сверкнул пожирающий гнев. И я до земли ей поклонился. Я всегда чувствовал какую-то правину свою за всю боль, которая по судьбе пришла со мною и через меня, и вот сейчас — ей было больно за меня — за мою боль. И поднявшись и став опять лицом к лицу, я вдруг нашел слова и для себя и для нее — успокоить ее: я ведь только на одну минуту, на кратчайший миг, как пропал. В ту же ночь я начал «Крестовые сестры», в них много чего про себя» (Встр. 30).

Хронология и этапы писания КС подтверждаются показаниями самого автора в письмах И. А. Рязановскому⁵: «Я по

приезде сюда⁶ начал рассказ и все дни пишу его, хочется хоть начерно написать. Рассказ из Петербургской жизни: Крестовые сестры. Ведется от первого лица⁷ — человека склонившегося. Если мне удастся этот склоненный человек и его все сестры это переход будет хорош к Бородаеву [...]. Вернемся из санатории и опять надо голову ломать. Как дальше. Вот тут-то у меня на Сестер крестовых упование. Если бы только удалось написать [...]» (письмо от 14. VI. 1910. Финляндия. Уси-Кирко. Деревня Тур-Киля. Санатория Волковой, л. 9—10); — «И опять пишу Вам, как из Тур-Киля, в дни моих скорбей — опять я захворал во всю. Сижу я все над «Крестовыми сестрами» — третий месяц идет. Но не от лениости тяну, Вы знаете, третий раз переписываю с отделкою. Только в такие дни, как сегодня, трудно — строчки не завиваются, а ползут <...>» (письмо от 9. VIII. 1910. Аландские острова. Wandrock via Abo, л. 11); — и наконец: «Перед отъездом в Москву⁸ кончил «КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ» и устроил их в Шиповник. Вчера вышел XIII (13) альманах, в котором они напечатаны» (письмо от 18. IX. 1910, адрес — новый петербургский — Таврическая 3^в, кв. 23/д. Хренова/, л. 12)⁹.

«Свое», автобиографическое¹⁰ в КС связано с Петербургом. Московский эпизод (как и отдельные «провинциальные», данные как *Vorgeschichte*) не меняет сути дела, хотя добавляет интересный материал как к теме противопоставления обоих городов, так и к теме Петербурга глазами писателя-москвича. Обе эти темы, как и предполагающая их тема Петербурга вообще, почти не затронуты в литературе, хотя КС по праву входят в «Петербургский текст» русской литературы как одна из очень ярких его страниц. То, что ремизовский Петербург автобиографичен, пережит им и как своя собственная судьба и описан почти репортажно, по горячим следам, придает этому подступу к «Петербургскому тексту» особый интерес и нуждается хотя бы в кратком отклике.

I. Топографическое и автобиографическое¹¹.

Как Петербург в КС важен не только сам по себе, но и как средоточие и место усиления страданий *всей Святой Руси* (тема, настойчиво развиваемая Ремизовым), так и [весь] Бурков дом — «весь Петербург», как трижды повторено в тексте, петербургский микрокосм, суть «большого» Петербурга». Бурков дом и Бурков двор, действительно, в центре КС. Автор описывает их, по сути дела, на протяжении всего текста, подробно, дифференцированно, в соответствии с симфоническим построением произведения¹², возвращаясь к сказанному, повторяясь, сгущая атмосферу. В Бурковском доме живет главный герой КС Петр Алексеевич Маракулин, который в результате какой-то заминки (он выдавал в некоем учреждении талоны, работая в паре с приятелем, кассиром Александром Ивановичем Глото-

вым, пока не обнаружилась нехватка¹³) был уволен с работы и впал в беспросветную депрессию, а потом и ожесточение.

Тема Буркова дома вводится не сразу и без названия. Сначала сообщается, что «у Маракулина была своя квартира на Фонтанке у Обухова моста¹⁴, маленькая, а все-таки своя» и что после потери места «пришлось бросить квартиру, перебраться в комнаты, нашлась комната по той же лестнице тремя этажами выше», т. е. на пятом этаже¹⁵. Чуть дальше говорится о дворе маракулинского дома, где произошло несчастье с кошкой, и опять о Фонтанке. И только после этого впервые возникает название — не дома, но двора, и то скорее не столько реального, сколько символического обозначения места страдания — «И вдруг Маракулину ясно подумалось, как никогда еще так ясно не думалось, что Мурка всегда мяукала и не вчера, а все пять лет¹⁶ тут на Фонтанке, на Бурковом дворе, и только он не замечал, и не только тут на Бурковом дворе — на Фонтанке, на Невском мяукала и в Москве, в Таганке — у Воскресения в Таганке, где он родился и вырос, везде, где только есть живая душа». И только лишь после этого дается подробное (но тоже не без легких сдвигов и умолчаний) описание местоположения Буркова дома.

«Бурков дом ни в какую стену не упирается. Против — Обуховская больница. Между домом и больницей два двора: Бурков двор и Бельгийского общества. Завод Бельгийского общества по правую руку — четыре кирпичных трубы с громоотводами копят целый день [...] «Бурков дом — весь Петербург!» Так любили говорить на Бурковом дворе. Парадный конец дома в переулок к казармам — квартиры богатые». Эти же топографические мотивы, как и упоминаемая десятки раз Фонтанка (собственно ее набережная) и некоторые другие указания «адресного» типа очень часты и, как правило, нарочиты, подчеркнуты. Не заметить их и не понять их особую отмеченность невозможно. Весь более широкий топографический контекст также отсылает к местоположению Буркова дома, к путям, ведущим к нему и от него. Особенно часто упоминаются Загородный проспект¹⁷, Гороховая¹⁸. Более широкий центр — Сенная (Акумовна круглый год сидит дома и «дальше Сенной да в рыбный садок¹⁹ никуда не ходила»), Садовая (по ней гуляет Маракулин, у покойного мужа Адонии Ивойловны здесь была суровская лавка), Забалканский («еле дождется Маракулин счастливейшего часа — <...> идти в столовую на Забалканский»). Границы «пространства» Буркова дома по Фонтанке — Семеновский и Обухов мосты²⁰. Отсюда, как из центра, протягиваются нити в самые разные места города (Подъяческая, Пять углов, Владимирский, Кузнечный, Гостинный, Невский, Литейный, Мойка, Обводный, Думская каланча, Адмиралтейство, Александровский сад, Маринин

ский театр, Знаменье, Николаевский вокзал, Невская лавра, Спасская часть, Инженерная, Инженерный замок, Михайловский дворец, Николаевский мост, Английская набережная, Нарвские ворота, Гавань, Смоленское кладбище, Средний и Малый проспекты Васильевского острова (6-ая—7-ая линии), Зеленина, Финляндский вокзал, Муринский, Лесной, Шувалово, Пороховые заводы, Скорбящая и др.); этим как бы дополнительно подчеркивается универсальность Буркова дома («весь Петербург»), его центральное место в теме бедности и страдания («Бурков дом — сущая *Вязьма!*» Так любили говорить на Бурковом дворе»), но и в теме несправедного благополучия, тунелю, немилосердия²¹.

Указания на местоположение Буркова дома и его разных частей настолько точны, что разногласий в выборе дома-прототипа быть не может. Речь идет о доме № 96/1 по Фонтанке, на углу М. Казачьего переулка (именно сюда выходит «богатая» часть дома, см. ниже о доме № 9 по этому переулку). Характерно, что название переулка нигде не упомянуто, хотя оно было бы кратчайшим способом локализации дома. Он всегда безымян²², как безымянны и другие «объектные» индексы (кроме Обуховской больницы и Бельгийского общества), имеющие «местное», узко локальное значение и находящиеся на расстоянии 100—200 метров от Буркова дома. Создается впечатление, что автор сознательно прореживает топономастический контекст описываемого дома, как бы боясь излишне точных указаний и заботясь о сохранении известной неопределенности, благоприятствующей формированию символического образа Буркова дома.

Этот шестизэтажный дом представляет собой довольно характерный для рубежа XIX—XX вв. доходный дом достойного вида (т. наз. «неогреческий» стиль, или робкий модерн, первые три этажа — торкрет, 4—6-ой — гладкие стены со стилизованными орнаментальными мотивами, изображениями женских лиц; достаточно изощренная проработка околооконного пространства). Дом довольно сильно вытянут по М. Казачьему пер. (35 окон в ширину) и гораздо меньше по Фонтанке (15 окон с набережной, ворота). Открытость и легкая обозримость дома с Фонтанки контрастирует с значительной закрытостью его со стороны переулка (он очень узок и с одной стороны вообще лишен тротуара)²³. Дом № 96/1 представляет сложное сочетание частей — ряда зданий, слитых воедино, и нескольких дворов. По переулку он смежен с домом № 9, а по Фонтанке с домом № 98, и изнутри, со стороны разных дворов не всегда можно сразу определить границы дома № 96/1. Важнейшая в КС часть дома — черная, где на пятом этаже находятся квартира 79 и соседние с ней (77 и 78), иначе называемая *флигелем* (ср.: «[...] Вера [...] перебралась из кухни от Акумовны тут же на Бурковом дворе на четвертый этаж во *флигель* — так назывался черный конец дома к Бельгийскому заводу»). Их окна обра-

шены на запад, под ними узкий и довольно вытянутый в длину двор, ограниченный высокой кирпичной стеной²⁴. Единственное направление обзора из окон пятого этажа (следовательно, и для Маракулина) — вдаль, поверх стены, на запад. И там взгляд встречает Обуховскую больницу и завод Бельгийского общества²⁵, первую — против, второй — «по правую руку» (очевидно, в отнесении к маракулинскому окну). Больница дальше, завод ближе и его влияние на жизнь обитателей Буркова двора ощутимее, но образы того и другого равно тяготеют к символическому: «Против — Обуховская больница. Между домом и больницей два двора: Бурков дом и Бельгийского общества. Завод Бельгийского общества по правую руку — четыре кирпичных трубы с громоотводами коптят целый день и оттого между рам черная копоть. [...] Луна в окно заглядывает, а солнца никогда не видно, и только летом комната Маракулина пышет, как жаркая сковородка: лучи ложатся вместе с пылью и с тем надоедливym стуком железа о камень, каким стучит подновляющийся и подстраивающийся Петербург летом. И звезд тоже немного, глядит всего одна звезда *вечерняя* и то по весне в глухую не темную полночь, зато огонек в Обуховской больнице всегда, как звезда. Когда на дворе Бельгийского общества появляются черные люди и, ровно каторжники, один за другим везут с Фонтанки черные тачки с каменным углем, и день за днем двор вырастает в черную гору, это значит — лето прошло, зима наступает — осень. Когда же гора начинает убывать и тая, как снег, расползается, и снова появляются с черными тачками черные люди, [...] и в серых больничных халатах бродят землистые люди да мелькает красный крест *белых сестер* это значит — зима прошла, лето наступает — весна»²⁶.

Почему дом № 96/1 по Фонтанке выступает в КС под именем Буркова дома? Частичный и к тому же негативного характера ответ состоит в том, что автор, как и в других уже отмечавшихся случаях, стремится стереть «последние» и решающие указания на объект отождествления²⁷. Эта мера по соблюдению дистанции с «реальностью», естественно, облегчала столь явно прослеживаемое в КС стремление к формированию символических образов, в частности, претендующих на универсальный характер. Таким, собственно, и был задуман Бурков дом, символ «всего Петербурга». Едва ли было бы правильно соотносить это название с каким-нибудь из реальных носителей этой фамилии (в ВП за эти годы обычно отмечается около десятка случаев фиксации Бурковых), хотя есть некоторые примеры, которые могли бы показаться интригующими²⁸. Очевидно, основания для выбора этого имени принадлежат к сфере семантических мотивировок отчетливо экспрессивного типа²⁹: *Бурков* — *буркать*, *бурчать*. Кажется, не обращали внимание на совершенно «щед-

ринский», прямо из «Истории одного города» характер этого персонажа — «Самого Буркова никто не видел, и только ходили слухи о каком-то его самоистреблении, будто, губернаторствуя где-то в Пурховце и истребляя крамолу, так развернулся, что подписал в числе прочих бумаг донесение в министерство о своей полной непригодности, и благополучно, но совершенно неожиданно для себя отозван был в Петербург, где и получил отставку»³⁰. И внешность его, никем не виденного, гротескна — «от его мундира, как от электричества, видно». Как фанатический «истребитель», повергающий всех в ужас и дошедший в своей прямолинейности до прямого идиотизма и вытекающего из этого самоистребления, Бурков, конечно, наиболее сродни из всех глуповских градоначальников *Угрюм-Бурчееву*³¹, и, похоже, эти общие черты сознавал автор КС.

Возможно, такая же «умышленность» Ремизова обнаруживается и в связи с некоторыми другими персонажами КС. Опуская некоторые частности, надежность которых не поддается проверке вполне³², стоит высказать некоторые предположения об имени, отчестве и фамилии главного героя КС — Петра Алексеевича Маракулина. Конечно, и эта фамилия семантически мотивирована, а сама мотивировка обыгрывается в тексте. Маракулин — крапивное семя, «писарь», канцелярист и по долгу службу он пишет — *маракает, марает бумагу* (ср. *мараку́ля, мараку́ль* /СРНГ 17, 1981, 368/, как обозначение замарашки, неряхи, в частности, испачканного чернилами, ср. *Каракуля-маракуля*); но он «маракает» и по душевному зову — еще в детстве он хотел быть *учителем чистописания*, и эту любовь к каллиграфии, к «каллиграфической» выдумке, фантазии, к изыску он сохранил до конца³³. Но поскольку Маракулин прописан автором КС в Бурковом доме, которому соответствует вне текста дом № 96/1, нельзя считать лишним обращение к вне-текстовым реалиям. В этой связи нельзя пройти мимо того, что в «маракулинские» годы в Бурковом доме живет ряд представителей рода *Маракановых* — Иван Егорович, Александр Егорович, специализирующиеся на торговле фруктами и ягодами, Иван Васильевич, Федор Матвеевич. Все они жили в это время в доме 96/1 по Фонтанке (ср. ВП 1907—1910), хотя в отдельные годы меняли эту «прописку» на местожительство неподалеку. Так, в 1907 г. Иван Васильевич Мараканов, занимавшийся рыбной торговлей, жил в доме № 110 по Фонтанке, где в это время жил и Василий Петрович Мараканов, торговавший фруктами. Александр Егорович Мараканов в 1908 г. жил на Забалканском, 20 (здесь же жил и Федор Матвеевич) и тоже промышлял торговлей фруктами и ягодами; Александр Федорович — на Гороховой, 71; Иван Егорович — на Забалканском, 16. Одним словом, клан Маракановых, торговавших прежде всего фруктами (также и рыбой), имел своим центром Бурков дом — Фон-

танка, 96/1. Торговля шла бойко: Маракановы обслуживали весь район, примыкавший с юга к Фонтанке, и прилегающие части Гороховой, Загородного, Забалканского; в их обслуживании было много помощников. Все эти данные имели бы меньшую цену в связи с КС, если бы эта тема не нашла отражения в самом произведении — «Ранним утром, когда дворники прибирают и метут двор, кипит у разносчиков на лотках работа: яблоки, апельсины, шептала, чернослив, финики и другие сласти и лакомства, все это бережно и заманчиво раскладывается и перекладывается, подсвежается и подновляется и затем развозится на Фонтанку, и уж такое соблазнительное, такое вкусное, кажется, нет сил удержаться и не купить к чаю, ну хоть финик либо плиточку постного сахара, пахнущего поганками. [...] и разносчицьи шапачики-ларьки всегда полны соблазнительных сластей и лакомств»³⁴.

Один из наиболее «идеологических» эпизодов КС начинается с того, что Маракулин, потрясенный убийством на его глазах генеральши и вытекающим из него крушением его идеи бессмертия и *царского права* старухи³⁵, следовал за ее трупом и, не заходя домой, шел по Гороховой до самого Адмиралтейства, повторяя бессмысленно: «Вот тебе и бессмертная! Вот тебе и бессмертная!». Присев на скамейку в Александровском саду (скорее всего в непосредственной близости, может быть, напротив трискорниева льва у подъезда дома Лобанова-Ростовского, где бедному Евгению пришла мысль о «кумيره на бронзовом коне» как некоей первопричине своей личной трагедии), он «вдруг, как ужаленный, вскочил и опять пошел. Около памятника Петру остановился. — Петр Алексеевич, — сказал он, обращаясь к памятнику, — Ваше Императорское Величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать! — снял шляпу, поклонился и пошел дальше, по Английской набережной через Николаевский мост на Васильевский остров». В момент приближающейся катастрофы, когда он уже увидел в ту *семицкую* ночь роковой и пророческий сон, Петр Алексеевич Маракулин идет к другому, царственно-му Петру Алексеевичу, также своей и своего страдания первопричине, к своему прародителю и как бы отцу, идеальному образцу, бесконечно сниженному в страдающем образе его порождения, его сына, тоже Петра Алексеевича. Это сопряжение Маракулина через его «*Ужо тебе!*», полубезумный монолог, обращенный к Петру, образует главную историософскую идею КС и объясняет имя Маракулина.

Этот эпизод, отсылающий к «Медному всаднику» и всей соответствующей традиции³⁶, а через нее и к «Петербургскому тексту» вообще, может оказаться чрезвычайно важным как в

«автобиографически-топографической» перспективе, так и с точки зрения логики «возможностей», обычно игнорируемой при анализе текстов такого типа, как КС. Поэтому существенно обозначить одну из таких возможностей. Сонменник основателя города — Петербурга, чье имя вопреки всему в «ономатопеическом» мифе связывалось именно с личностью «царя-демнурга», Петр Алексеевич Маракулин у Буркова дома вполне мог встретить (и не раз) и другого человека, чье имя через полтора десятилетия будет носить город: в 1906 г. в доме 96/1 по Фонтанке помещалась легальная типография товарищества «Дело», где издавались большевистские газеты «Волна», «Вперед», «Эхо» и «Новая волна» (о чем и сейчас свидетельствует мемориальная доска на фасаде дома), и как редактор он неоднократно бывал здесь. Впрочем, это место было хорошо знакомо ему и раньше. Приехав в конце августа 1893 г. в Петербург и сменив несколько адресов, он остановил свой выбор на доме № 7/4 по Б. Казачьему переулку (№ 4 по М. Казачьему), носящему теперь его имя. Здесь, в квартире 13, он жил с середины февраля 1894 г. по конец апреля 1895 г. Короткий М. Казачий начинался домом Буркова и кончался домом № 4 (7/4), несколько десятков метров разделяли эти дома, но стояли они по разным сторонам и понять друг друга не могли.

Анализ топографического слоя КС приводит к Буркову дому, а через него к М а р а к у л и н у. Эти два концентрические круга — пространственно-локальный и персонажно-личностный — неизбежно отсылают к бытийственной подпочве, к личной пережитости, усвоению своей душе маракулинских страданий и, следовательно, к автобиографическому слою. «Маракулин — это я» и — еще сильнее и максимально лично: «Я — это Маракулин», — немо кричит автор КС, помещая себя в тот же экзистенциальный локус, что и героя. И не только в него, но и в то же самое пространство романа, совпадающее с жизненным пространством обитания.

Адресная и справочная книга Петербурга на 1908—1910 гг. (ВП 1908, 1909, 1910) указывает, что почетный гражданин и литератор Алексей Михайлович Ремизов и его жена Серафима Павловна проживали в это время в доме № 9 по М. Казачьему, смежном с Бурковым домом. Уточнения могут быть извлечены из записей Ремизова, озаглавленных «Адреса и маршруты поездок»³⁷. В записях 1907 г. находим: «Кавалергардская 8, кв. 28 (с 22 IX М. К а з а ч и й 9, кв. 34). [...] 22 сент. М. К а з а ч и й пер. 9, кв. 34» (л. 5)³⁸. В Архиве Ремизова в ГПБ (Ф. № 634, Оп. № 1, Ед. хр. 2) хранятся копии «Договоров и домашних условий с владельцами квартир на наем площади». Среди них есть следующий текст: «Домашнее условие. С.-Петербург. Тысяча девятьсот *седьмого* года. Сентября *двадцать второго* дня. Мы, нижеподписавшиеся, с одной стороны, **Граф Андрей Петрович**

Шувалов, именуемый далее в сем домовладельцем, в лице поверенного своего **Гражданского Инженера Карла Карловича Коха**, а, с другой стороны, **Личный почетный Гражданин Алексей Михайлович Ремизов** именуемый [так! — *В. Т.*] далее в сем нанимателем, заключили настоящее условие в нижеследующем:

1) Я **Ремизов** нанял в доме **Графа Шувалова**, состоящем / в С.-Петербурге *Московской* части 4 участка по *Казачьему* пер. под № 9, для собственного жительства квартиру под № 34 в 5 этаже, состоящую из 3 комнат, с — окнами на улицу, с 5 окнами во двор, с проведенною водою, общею прачечною, чердаком без услуг дворника и швейцара без дров / сроком на **один год**, считая с *двадцать второго Сентября 1907 г. по двадцать второе Сентября 1908 г.* с платою по — 40 руб. — коп. в месяц; 480 руб. — коп. в год [...]» (лл. 7—8)³⁹. Такое же домашнее условие было заключено через год на срок с 22. IX. 1908 по 22. IX. 1909 г. и еще через год — с 22 IX 1909 по 22 IX 1910 г. (в двух последних случаях поверенным выступал уже не Кох, а пом. прис. повер. Виктор Конрадович Недзвецкий (тут же приложены записи о ежемесячной уплате за квартиру и некоторые другие документы)⁴⁰.

О жизни в М. Казачьем Ремизов часто вспоминает в своих сочинениях мемуарного типа, прежде всего в «Кукхе» и «Встречах». Совсем рядом, Б. Казачий, 4, кв. 12, жил в эти же годы В. В. Розанов, с которым Ремизов встречался постоянно⁴¹, как и раньше, когда он жил на Кавалергардской, а Розанов на Шпалерной, т. е. тоже неподалеку. «Тесно у нас было, а всегда народ. И это испокон веков. Одно я заметил: в трудные минуты все куда-то пропадали вдруг, и мы оставались вдвоем» (К. 57)⁴². Но сейчас важнее подчеркнуть то в воспоминаниях о жизни в М. Казачьем, по соседству с Бурковым домом (собственно, дом № 9 не просто «примыкал», но реально входил в систему строений Буркова дома; более того, в ряде случаев именно он точнее воспроизводит некоторые реалии Буркова дома), что непосредственно было дано в КС и в позднейших воспоминаниях как бы эксплицировалось на уровне «реалий», комментировалось. Не претендуя на полноту, — лишь несколько примеров.

Пейзаж в К. почти повторяет соответствующие описания в КС: «Дождик который день по осеннему [...] Луна выжимала тесную сырую Гороховую; полуношные прохожие поблескивали, и лужи. Черная и глухая Фонтанка серебрилась рыбными садками. Осенью после дождей, как и весною, — эта мокрота, хлюн, сырой воздух, какая-то влажность сквозь звезды. Трубы Бельгийского завода там — упирались в звезды» (К. 74).

В Встр. главе о КС предшествует глава «Плагатор» (26—30; ср. об этом также главу «Разоблачение» — Встр. 21).

Собственно говоря, описываемые в ней злоключения автора и несправедливые подозрения и оскорбления были причиной того крайнего душевного состояния, которое дало толчок к решению писать КС, в конце концов, выведших автора из кризиса. «Когда-то в детстве в любительском спектакле в пьесе «Плагият» играл я плагиатора, и такое совпадение очень меня развеселило. И в каком-то прошении [...] даже подписался «плагиатор» и фамилию. Да в житейском-то деле оказалось не до шуток: в одну туркнул редакцию и с солидной рекомендацией (К. И. Чуковский написал) — дело верное, а отказали, в другую пошел — там обещан был аванс 15 р., говорят, впредь до выяснения невозможно» (К. 81—82) — при сходной ситуации в маракулинской истории: «И книжки у него отобрали, и его по шапке. На первых порах Маракулин и не поверил, просто отказался поверить, думает себе: вроде шутки с ним отшучивают [...] Сам смеется, пошел объясняться, и тоже не без шуточки. — Позвольте, мол, вору такому-то и разбойнику и шишу подорожному в воровстве объясниться. — Что-с? — Ха-ха... — сам первый смеется. А в одном письме своим объяснительном и к лицу очень важному и влиятельному — директору подпись подписал, и не просто Петр Маракулин, а *вор* Петр Маракулин и *экспроприатор*. [...] Да шутка-то, видно, не удалась, смешного ничего не выходит [...] И самым смешным показался ответ одного молодого бухгалтера [...]: — Впредь до выяснения вашего недоумения я хотел бы с окончательным ответом подождать» (КС) ⁴³.

В 1906 г. Ремизов оказался в сложном материальном положении. И жена его, и он сам должны были искать работу. ««Образцовая» гимназия, где учила С. П., оказалась просто мошеннической. [...] «Просушив стены» у Пундика, перебрались мы в комнату на Загородный, а потом в М. Казачий переулок. [...] Ходили по объявлениям. И все неудачно. Случилась в Петербурге перепись автомобилей и собак [...]» (К. 49) ⁴⁴. В приводимом здесь же (50) письме Розанов, предлагая своему другу участвовать в составлении каталога по детскому чтению, пишет: «Так это интереснее и литературнее переписи собак [...]». Оба мотива (мошенническая гимназия и перепись собак) отражены и в КС. Анна Степановна Лещева, учительница из Пурховца, обобранная и брошенная мужем («Мне, говорит, разве тебя надо, мне деньги твои надо!»), приезжает в Петербург, поселяется в Бурковом доме и, наконец, в поисках работы находит *образцовую* гимназию, которой руководит начальница из *идейных* Леднева, обладавшая «великим искусством не тратить ни копейки из своего кармана, и делала она это и как-то очень просто и мудро и, конечно, затуманивая свое дело самым настоящим петербургским туманом». Не получая жалования, Анна Степановна вынуждена была, как и Серафима

Павловна, уйти из гимназии. Зато Маракулину, как и Ремизову, «повезло»: «Случилась в то время в Петербурге перепись собак. И с неделю ходил он по всяким Бурковым и Бельгийским дворам, считал собак, а ходивши по собакам, познакомился с одним студентом, тоже счетчиком, Лиховидовым. Студент этот, Лиховидов, сам находясь при последнем издыхании, как-то ухитрялся всякие собачьи занятия доставать, и кое-чем пользовался от него Маракулин. И уж дело пошло было опять на поправку. Но тут с Лиховидовым произошло недоразумение. [...] И с тех пор пропал. А пропал Лиховидов, стало дело и у Маракулина» (КС).

Особую ценность представляют свидетельства о том, что Бурков дом и есть тот дом, в котором жил Ремизов в М. Казачьем (из этого следует, что сам писатель «включал» свой дом № 9 в Бурков дом, т. е. 96/1 по Фонтанке). «Мы покинули Бурков дом — М. Казачий переулочек — нашего ближайшего соседа по Б. Казачьему В. В. Розанова» (Встр. 37); — «Когда я подымался к себе на третий этаж, лестница темная и узкая — «Бурков дом» («Крестовые сестры») — я столкнулся с Розановым, оба мы близорукие. Розанов осердился. «Я третий раз к тебе захожу, куда ты шляешься — с собаками?» Я сказал, что без собак, но по собачьему делу. А С. П. в гимназии» (Встр. 53). Уточнения «автобиографического» аспекта прописки см. в другом месте.

Сопоставление КС с другими текстами Ремизова (воспоминаниями, письмами, деловыми документами и т. п.) еще более подчеркивает элементы автобиографического в КС. Можно указать оба полюса — предельно конкретный и точно документированный и достаточно расплывчатый глубинный, так сказать, чисто художественный. Пример первого — Тур-Киля в Финляндии. Когда надежда поехать в Париж рухнула, некоторые из сожителей Маракулина по Буркову дому уезжают в Тур-Киля, на нанятую Сергеем Александровичем Дамаскиным дачу. «И остались на Бурковом дворе лето летовать Маракулин да Акумовна» (КС). Но в глубине души Маракулина продолжала жить мысль о Тур-Киля как месте спасения. После пророческого сна о смерти, убийства генеральши, монолога перед медным Петром на Сенатской площади, в сгущающемся отчаянии и ощущении предстоящей гибели, он ищет Верочку («Верочка, — кликал он, — Верочка! — заглядывая в глаза каждой, ни одной не пропуская, и темное, что-то холодное обвивалось змеей вокруг его сердца»). Всю ночь проходил он по улицам города. «И когда вззошло солнце и все они темные сгнули куда-то, не осталось ни одной темной, [...] Маракулин повернул по Литейному к Финляндскому вокзалу. Он вдруг решил, и это как-то само собою решилось: он поедет в Тур-Киля на дачу к Василию Александровичу [...], они ведь сколько раз его выруча-

ли, они его выручат [...]». Он приходит на вокзал, поездов еще не было. Чтобы скоротать время, Маракулин пошел по шпалам, свернул с путей, сел отдохнуть у канавы и заснул. Спал он долго, и, когда проснулся, был вечер — конец *Троицкой* субботы. «И снова пораженный внезапной сумрачной мыслью, что срок ему — *суббота*, он побледнел весь. И не хотел верить сну своему, и верил, и, веря, сам себя приговаривал к смерти». Маракулин не побывал в спасительном Тур-Киля и сам пошел на встречу смерти. Автор же КС, в тяжелейший момент своей жизни, попал в Тур-Киля (ср. об этом приведенные выше записи Ремизова и его письма И. А. Рязановскому)⁴⁵ и, написав там и на островке Вандроке КС, освободился от чувства непереносимости и безысходности страдания и обрел спасение⁴⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник», кн. 13. СПб., 1910; из других изданий ср. — М., 1918 (с подзаголовком — Повесть) и М.—Пб.—Берлин, 1923. Сам Ремизов говорил «Мои романы — «Пруд», «Часы», «Крестовые сестры» и повесть «Неуемный бубен». А хроника — «Оля» («В розовом блеске»), это, кажется, и моя беллетристика. Как воспоминания — «Взвихренная Русь», «Подстриженными глазами», «По карнизам» и неизданные «Иверень», «Петербургский буерак», «Учитель музыки». См. *Наталья Кодрянская*. Алексей Ремизов. — Париж, 1959, 117 (далее — Кодр.). Используются следующие сокращения: КС — «Крестовые сестры», П. — «Пруд», Ч. — «Часы», Б. — «Бесприютная», Встр. — «Встречи. Петербургский буерак», К. — «Кукха. Розановы письма», УМ — «Учитель музыки», ПГ — «Подстриженными глазами». КС цитируются по изданию: *А. М. Ремизов*. Крестовые сестры. М.—Пб.—Берлин, 1923.

² «Так прошло лето — первая редакция «Крестовых сестер». А будет пять. Последнюю прочел Иванов-Разумник» (Встр. 31)

³ Отвечая на вопрос об истоке его словесного творчества, Ремизов скажет: «Песня, величание, молитва. Я рассказчик на новеллу, не больше, и эпос не мое. <...> я никакой романист, а я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности, а все срыву. С каким трудом я протискивал свое песенное в эпическую форму [...]. В основе я лирик [...].» (Кодр. 109).

⁴ «Вы, неразлучные мои спутники, боль и бедность, на каком пути и когда — вы не помните? — наша первая встреча?» (ПГ). Но эта потрясённость не только от силы зла и боли, но и от особенностей душевной структуры Ремизова, от его специфического («необщего») взгляда на мир, о котором он писал и в ПГ и в Встр. «А если судьба его бросала, и не раз, в ад, зато его глазам открылся свет человеческого, без которого не было бы ни «Крестовых сестер», ни «Плачущей канавы» [...].» (Кодр. 92).

⁵ См. Архив Ремизова А. М. Ф. № 634, Оп. № 1, Ед. хр. № 31. А. М. Ремизов. Письма (32) Ивану Александровичу Рязановскому. ГПБ. Отдел рукописей. — Автор глубоко признателен сотрудникам Отдела рукописей за помощь в работе.

⁶ Дата приезда — 1 июня 1910; устанавливается по записям писателя. См. Архив Ремизова А. М. Ф. № 634, Оп. № 1, Ед. хр. № 3. Адреса и маршруты поездок. ГПБ. Отдел рукописей: «1910 [...] 1 июня — 30 июня Уси-Кирко (Финляндия) д. Тур-Киля. Санатория М. М. Волковой» (л. 9).

⁷ Напечатанный текст КС ведется от 3-го лица.

⁸ В Москве Ремизов был с 5 по 14 сентября, согласно записи в «Адресах и маршрутах поездок» (л. 9).

⁹ Ср. еще в письме от 13. III. 1911 тому же адресату: «Я опять захворал. Сейчас поправляюсь. Пожар у нас случился. В комнате, где я спал, сгорела стена. Я только что встал и стал заниматься (поправлял Крестовые сестры), да зачем-то вышел в столовую, а дым так и валит [...]» (л. 19).

¹⁰ «Автобиографичность» Ремизова требует учета его собственного взгляда по этому вопросу. «Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография: и мертвец Бородин [...] — я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофеич [...] тоже я, себя я описываю [...]». См. Архив Ремизова А. М. Ф. № 634, Ед. хр. № 1. Автобиография. Петербург. Беловой автограф (ГПБ, Отдел рукописей), л. 11 [разрядка всюду наша. — В. Т.].

¹¹ Окончание части II («Крестовые сестры» и «Петербургский текст»: ключевые образы, символы, основные смыслы) будет опубликована в другом месте.

¹² «Симфоническое построение новеллы. Я пользуюсь им в «Крестовых сестрах», возвращающийся мотив, а главное музыкальное начало одновременно у меня и у Андрея Белого» (Кодр. 110).

¹³ «Ходили слухи, будто все дело Александр Иванович подстроил, его рук: подчислил Гловы приятели своего, а сам из воды сух вышел». Впрочем, «с другой стороны все знали, что Маракулин не прочь был по доброте ли своей душевной или еще по какому качеству, по излишней ли доверчивости своей и воображению — любил ведь ладить с людьми! — да, сам он не прочь был временно, конечно, *талон* выдать [...]».

¹⁴ Некоторой неопределенности локализации адреса Маракулина соответствует и, как будет видно из дальнейшего, очевидный «сдвиг»: Бурков дом находился по меньшей мере в три раза ближе к Семеновскому мосту, нежели к Обуховскому, и подходил к дому Маракулин всегда со стороны Семеновского моста, с Гороховой, или по Горстину мосту, почти против Буркова дома. Подобные сдвиги характерны и для других топографически точных писателей (в частности, у Достоевского, и тоже в связи с определением локуса в зависимости от мостов через Фонтанку).

¹⁵ «Пятый этаж, ноги старые, бежать-то на улицу не сбежит, а на лестницу подняться — оступается», — говорится об Акумовне, прислуге Адонии Ивойловой, хозяйки квартиры (№ 79), в которой жил Маракулин. Ср. также о паспортисте Еркине: «И на праздниках, взобравшись куда-нибудь на пятый этаж, нередко позвонит в квартиру [...]».

¹⁶ КС писались летом 1910 г., и, значит, Маракулин жил в Бурковом доме, по крайней мере, с 1905 г. или даже несколько раньше.

¹⁷ Генеральша Холмогорова, живущая в Бурковом доме и обычно прогуливающаяся по будням «для моциона» по Фонтанке, ходит «под праздники и в праздники на Загородном в церкви и из церкви» (отмечено трижды), упоминаются *барышни* с Загородного и т. п.

¹⁸ Только до газетчика на углу Гороховой может дойти клоун Василий Александрович, повредивший себе ногу; обитатели Буркова дома возвращаются к себе часто по Гороховой (Маракулин, идя по Гороховой, сворачивает на Фонтанку); потрясенный убийством генеральши, «[...] мимо дома, не заходя домой, вышел он на Гороховую и так по Гороховой шел до самого Адмиралтейства [...]», ср. *барышни* с Гороховой и т. п.

¹⁹ Рыбные садки находились на Фонтанке.

²⁰ Впрочем, упоминаются Измайловский и Аничков мосты.

²¹ «Ноевым ковчегом» называл такие дома за полвека до этого Достоевский. Но, конечно, в КС дан новый вариант «ковчега», точно приуроченный к второй половине 900-ых годов. Горя и страдания не стало меньше (а сознание его и связанные с ним переживания даже обострились, хотя изредка эти новые «бедные люди» оказываются в Марининском театре, мечтают о сцене или даже, правда, в некоем коллективном безумии, пренебрегающем реальностью, о поездке в Париж), но многообразие и дифференцированность социальных типов «бедности», как и поляризация общества и жизни, несомненно, возросли. Новая социальная «физиология» Петербурга дана в КС почти

исключительно на материале Буркова дома и двора, его обитателей и случайных посетителей. Ее принципы лучше всего могут быть поняты в связи с «ценностной» дифференциацией разных частей дома — и по горизонтали и по вертикали. Ср.: «Парадный конец дома в переулоч [...] — квартиры богатые. Там живет сам хозяин Бурков — бывший губернатор [...]. Этажом выше — присяжный поверенный Амстердамский, две квартиры занимают. Еще выше — Ошурковы муж с женою — десять комнат, все десять разными мелкими вещами поизнаставлены и аквариум с рыбками, прислуга то и дело меняется. Сосед Ошурковых — немец, доктор медицины Виттенштаубе [...]. Над Ошурковыми и Виттенштаубе генеральша Холмогорова, или вошь, как величали генеральшу по двору. [...] Черный конец дома — квартиры маленькие и жильцы средние, а больше мелкие. Тут и сапожник, и портной, пекаря, банщики, парикмахеры, прачечная, две белешейных, три портных, сиделка из Обуховской, кондуктора, машинисты, шапочники, зонтичники, щеточники, приказчики, водопроводчики, наборщики и разные механики, с банками и тараканами, и всякие *барышни* с Гороховой и Загородного, и девицы-*портнички*, и девицы из чайной, и шикарные молодые люди из бань, прислуживающие петербургским дамам до востребования. Тут же и углы. Содержатель углов торговец Горбачев [...]. Горбачевские углы известные. Тут и старуха, торгующая у бань подсолнухами, [...] и сеledкой, и мочеными дулями, и кухарки без места, и так разные люди, вроде *беспокойного* старика Гвоздева, и маляр, и столяр, и сбитенщик, тут и разносчики. [...] Около углов дворничья. Семь дворников. Все на вид такие здоровые и все больше чем-нибудь таким [...]. Над дворничьей — *старший* Михаил Павлович [...]. Над Михаилом Павловичем — паспортист Еркин и конторщик Станислав [...]. Свадьбы, покойники, случаи, происшествия, скандалы, драки, мордобой, *караул* и участок, и не то человек кричит, не то кошка мяучит, не то душат кого-то — так всякий день [...]». Далее — о жильцах квартир №№ 77—79, основных персонажах КС.

²² Ср. помимо уже указанного: «На Фонтанке около Буркова дома в переулочке ловили какую-то *барышню*, должно быть, революционерку. Городовые оцепили переулоч, и проходу не было»; — «И он вышел в переулоч и, зайдя в ворота, пошел к черному ходу». Безмянные казармы (Фонтанка, 90; раньше местных войск, позже — лейб-гвардии Московского полка), церковь на Загородном (Введение во храм пресвятой Богородицы во Введенском саду, арх. Тон, 1842; не сохранилась), бани, упоминаемые не раз и по разным поводам (персианин-массажист из бань в эпизоде с Муркой; генеральша ходит по вторникам париться в бани; старуха, торгующая у бань; банщики, молодые люди из бань и т. п.) и легко отождествляемые с т. наз. «егоровскими» банями (Б. Казачий, 11; через несколько лет — «Центральная» баня, владелец Вас. Ив. Иванов), см. ниже. В КС никак не упоминается Введенский канал, как и соседние дома по Фонтанке (№№ 98—102 и №№ 90—94). Вообще стоит отметить, что топографическая проработанность района к западу от Буркова дома (т. е. ниже по Фонтанке) очень слаба в отличие от смежной территории к востоку и югу (Гороховая, Загородный).

²³ Другой резкий контраст — между четной и нечетной сторонами М. Казачьего. Единой массе дома № 96/1, к которому примыкает и дом № 3/9, противостоят разнообразие по высоте, искусно расчлененные объемы светлосветлых гладких зданий, прерываемых «кулисно» оформленным двором и отсылающих к началу XIX в. (возможно, и к концу XVIII в.), ср. дома №№ 2/94, 4.

²⁴ Этот двор является общим для черного конца дома № 96/1 и дома № 98, который существенно закрывает жильцам правой части дома № 96/1 обзор территории к западу. В настоящее время вдоль стены чахлый «дворовый» садик.

²⁵ Бельгийское акционерное общество электрического освещения Петербурга (Фонтанка, № 104/2, теперь — ТЭЦ 2).

²⁶ Ср. еще: «Осенний вечер. На дворе петербургский дождик. Из желобов глухо с собачьим воем стучит вода по камням. Бельгийский элек-

трический фонарь сквозь туманы и дым, колеблясь, светит, как луна. В окне Обуховской больницы один огонек» (дважды); — «и все заснули в доме и во дворе, и гудки автомобилей не доносились с Фонтанки, и в Обуховской больнице замирал огонек по ночному звездю, и поднялась над кирпичными бельгийскими трубами звезда, заглянула в окно, такая большая, вечерняя, весенняя — час ночи настал»; — «Было поздно [...], уж ветровой закат пыльно расстился за Обуховской больницей и с короткою ночью наполнили из-за болотных застав туманы [...] да по окнам, положивши подушку на подоконник, высунувшись, торчали головы взъерошенные и заморенные каменным петербургским зноем в надежде, должно быть, подышать прохладой», — «И низко фонари, как огромные спустившиеся с неба звезды и луны, висели над Бурковым двором в тумане»; — «И в ответ шепчет ему весь Бурков двор в тоске смертельной: «Не я ли, Господи? [...] А высоко, куда выше четырех кирпичных бельгийских труб с громостводами, парят зеленые, как птицы зеленые, аэропланы [...]» и т. п. Эти четыре трубы и сейчас образуют важнейшую черту левобережья Фонтанки (наряду с куполом Измайловского собора) — его ключевые вертикали, открывающиеся с набережной Фонтанки несколько ниже Аничкова моста. В плане трубы образуют прямоугольник; поэтому с позиции против участка № 104 видны лишь две трубы (передние, закрывающие собой здание), а с других позиций две трубы оказываются чуть пониже (задние) двух других, но все четыре воспринимаются как один ряд.

²⁷ В «маракулинское» время домом № 96/1 владел Н. Ф. Целибеев (в 1908 г. управляющим при том же владельце был К. О. Леоничев), владевший и рядом других домов в разных районах Петербурга (в частности, на Загородном, №№ 15, 17). С 1909 г. «Бурковым» домом владел Н. В. Ханкин, а управляющим был К. М. Чепулис. См. Весь Петербург на 1907 (соотв. — 1908, 1909, 1910) г. Адресная и справочная книга г. СПб. СПб. [б. г.], далее — ВП с указанием года.

²⁸ Так, в доме № 15 по Загородному, владельцем которого был Н. Ф. Целибеев, владевший и домом № 96/1 по Фонтанке, позже проживала Зин. Ив. Буркова; в доме № 22 по Загородному жил Н. В. Бурков.

²⁹ Это относится и к ряду других фамилий — Маракулин, Глов, Еркин, Лиховидов, «рыбные» Лещев и Раков и т. п.

³⁰ И в другом месте Бурков назван самоистребителем и отнесен к числу нередких на Руси «истребителей, изуверно обращающих на себя свой недюжинный талант».

³¹ Ср. об Угрюм-Бурчееве: «Он был ужасен; но, сверх того, он был краток и с изумительно ограниченностью соединял непреклонность, почти граничившую с идиотизмом»; — «Ему нет дела ни до каких результатов, потому что результаты эти выясняются не на нем [в отличие от Буркова. — В. Т.] [...] Если бы, вследствие усиленной идиотской деятельности, даже весь мир обратился в пустыню, то и этот результат не устроил бы идиота. [...] На лице его не видно никаких вопросов. [...] Может быть, это решенный вопрос о всеобщем истреблении [...]» и т. п. Буркова никто не видит, у него нет лица, которое заменяется мундиром и даже «электрическим» сиянием, исходящим от него. Но и в портрете Угрюм-Бурчеева, сохранившемся в городском архиве, есть признаки некоей «истребительной» силы, но — главное — «нарочитое упрямство естества» человеческого. Похоже, что не раскрытая автором истинная деятельность Буркова во вверенной ему губернии во многом отличалась от того, что делал Угрюм-Бурчеев в своем Глупове. И конец последнего («бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе». «История прекратила течение свое») лишь один из вариантов парадоксального выхода, как бы подготовленного им самим, другой вариант которого — не менее парадоксальное самоустранение Буркова (случай, когда роль «*deus ex machina*» играет сам персонаж, не знающий, однако, об этом, и когда решение судьбы «уничтожает» персонажа в его истребительной функции).

³² Присяжный поверенный Амстердамский, живущий этажом выше Бур-

кова, оказывается носителем фамилии, лишь однажды отмеченной в алфавитном списке проживающих в СПб. в 1909—1910 гг. (Амстердамский Алексей Васильевич, врач СПб. губернской земской управы. Адрес — Невский, 104; Амстердамская-Иванова Людм. Алекс., зубн. врач. (ПС. Больш. пр., 10), видимо, его дочь). Можно напомнить, что над Амстердамским в КС, действительно, живет врач Виттенштаубе. В Бурковом доме живет монтер Казимир со своим приятелем конторщиком Станиславом. Эта «польская» тема, отражающая явное влияние Достоевского, может быть прослежена и в связи с «реальным» домом № 96/1: управляющим в нем в 1909—1910 гг. был Казимир Мих. Чепулис (ср. в КС два мотива — Казимир и конторщик), а в соседнем доме по М. Казачьему (№ 3/9) в то же время — Кондр. Викт. Недзвецкий.

³³ «К празднику директору подается отчет, отчет обыкновенно пишется на машине — самый обыкновенный отчет, а вот ему почему-то непременно захочется самому переписать и своею рукою [...], и ночи и дни он упорно выводит букву за буквой, строчит ровно, точно бисером ниже [...], пока не добьется такого отчета, хоть на выставку неси, вот даже какого! — по черком Маракулин славился» или же: «Маракулин, переписывавший полууставом смехотворную старинную русскую повесть, над которой сидел с утра до вечера, — редкий и выгодный заказ, свалившийся ему как какая-нибудь освежающая райская манна, вздрогнув, не довел затейливого усика в виноградах заглавной буквы. [...] Тушь на пере высыхала, и буквы не выходили [...]». — Эксплицируя семантику фамилий до почти недопустимой утрировки, можно сказать: Пока Маракулин маракал, Глотов проглотил его. О каллиграфии в жизни Ремизова см.: Резникова И. В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. — Berkeley, 1980. — С. 77.

³⁴ Эти «шкапчики-ларьки» и зеленые березки, установленные вдоль них на Бурковом дворе, были последним, что увидел Маракулин из своего окна за мгновение до смерти.

³⁵ ««Вот тебе и бессмертная!» — подумал Маракулин, узнав в убитой старухе свою несчастную генеральшу — сосуд избрания, ту самую генеральшу-вошь, которую наделил он царским правом в свою жестокую бурковскую ночь. И вот царское право слепую случайностью отнято [...]!».

³⁶ См.: Милиц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Труды по знаковым системам 18. — Тарту, 1984. — С. 89—91, а также Основат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальному повести сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985, особенно 162—163. Об указанном эпизоде в контексте 1918 г. см. Леонид Добронравов. Санкт-Петербург // Современное слово. — 1918. — 23 июня. — № 3560, о чем напоминает в статье: Тименчик Р. Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. — Рига, 1983, — с. 88—89. Медный всадник выступает у Ремизова и еще раз — в его «ночном видении» из «сновидческого» цикла. На Марсово поле согнаны обезьяны со всего света, и здесь они подвергаются страшным казням. «Когда же Марсово поле насытилось визгом и стоном, а земля вспухла от пролитой обезьяньей крови, а крещеный и некрещеный русский народ надорвал себе живот от хохота и прискакал на медном коне, как ветер, всадник, весь закованный в зеленую медь. Высоко взвившийся аркан стянул мне горло, и я упал на колени. И в замершей тишине, дерзко глядя на страшного всадника, перед лицом ненужной, ненавистой, непрошенной смерти, я, предводитель шимпанзе [...], прокричал гордому всаднику и ненавистой мне смерти трижды пехухом» («Бедовая доля», 1909; ср. обезьяны тему в КС). В этой сцене, отсылающей к стрелецким казням Петра на Красной площади, в связи с эпизодом из КС особое внимание должно быть обращено на первоначную форму партии страдальца, который вот-вот станет очередной-последней жертвой Медного всадника. Этот прием позволяет и в маракулинском монологе, обращенном к статуе Петра, почувствовать скрытое я, глубокий автобиографический подтекст. Тема медного гиганта и бегства от него представлена и в КС: после потрясения, перенесенного при встрече с Верой,

«не разбирая улиц, шел Маракулин, куда ноги вели. [...] Выйдя с Подъяческой на Садовую, стал он переходить на ту сторону и вдруг остановился у ворот Спасской части, там, где висит колокол, теперь стоял пожарный в огромной медной каске, настоящий пожарный, только нечеловечески огромный и в медной каске выше ворот. И в ужасе Маракулин бросился бежать» (ср. *Ужасен он в окрестной меле! и И вдруг стремглав / Бежать пустился*). Ср. в страшном маракулинском сне о смертном поле на Бурковом дворе: «Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко!» [...] И вот забренчало что-то, как шашкой, и из шкафчика-ларька вышел пожарный, нечеловечески огромный, в огромной медной каске, и пошел, застучал сапогами. И ходко [...] приближался к Маракулину и, дойдя до него, стал». Ср. образ пожарного в ужасной медной каске в «Часах» (153, 156).

³⁷ Фонд № 634, Оп. № 1, Ед. хр. № 3. Архив Ремизов А. М. ГПБ, отд. рукоп. (17 лл.).

³⁸ Тот же адрес неоднократно повторяется и далее — 1908 г.: «М. Казачий пер. 9, кв. 34 [...] 12—26. VII опять на Казачьем. [...] 19. VIII — 5. IX Москва и опять на Казачьем» (л. 6); 1909 г.: «СПб. М. Казачий пер. 9, кв. 34» (л. 7); «а с 12. IX опять на Казачьем пер» (л. 8); 1910 г.: «СПб. М. Казачий 9, кв. 34» (л. 9). Запись за 1911 г. начинается уже другим адресом — «Таврическая 3^в, кв. 23» (л. 10). Следует отметить, что Ремизов поселился в М. Казачьем не сразу после Кавалергардской. До этого чуть менее месяца он жил на Загородном (факт, не отраженный в ВП на 1907 г.). В «Адресах и маршрутах» Ремизов отмечает: «28 VIII. Загородный 21, кв. 19 (снимали комнату [...])» (л. 5), что подтверждается и позднейшими воспоминаниями — «Жили мы тогда очень трудно. Особенно как перебрались с Кавалергардской на Загородный в комнату. Особенно в праздник, когда к хозяевам приходили гости: как в темнице сидели [...] Тут вот нас и освободил Рославлев [...] И в Казачий переехали. И как раз о ту пору и Розановы переехали со Шпалерной в Казачий же» (Встр. 61). В надписи на экземпляре «Часов», подаренном жене, Ремизов вспоминает: «А устройство «Часов» в Петербурге в 1908. Переехали на Казачий переулок из комнаты с Загородного проспекта» (Кодр. 163). — Ср. также о жизни на Загородном К. 49.

³⁹ Далее следуют более специальные условия.

⁴⁰ Конечная дата проживания Ремизова на М. Казачьем подтверждается следующим договором со статск. советн. Иларией Федоровной Хреновой, согласно которому Ремизов нанимал «квартиру в 6 этаже под № 23 из 5 комнат» по Таврической улице, в доме под № 3-в, «сроком с 24-го сентября 1910 года на один год, то есть по 24-е сентября 1911 года, ценою по шестьсот (600) рублей в год [...]» (лл. 29—30). «И к осени мы переехали с Казачьего на Таврическую в достраивающийся дом Хренова «просушивать стены»» (К. 84). Ряд данных можно извлечь из писем Ремизова, прежде всего И. А. Рязановскому, отчасти уже цитировавшихся. Ср. письмо от 9 VIII 1910: «На этой неделе, в крайнем только случае на той — в Петербург. Нам придется квартиру менять: очень уж много было недоразумений последние месяцы. А найдя квартиру, поеду в Москву [...]» (Ф. № 34, Оп. № 1, Ед. хр. № 31, л. 11).

⁴¹ «Жили мы по соседству: Розанов в Б. Казачьем переулке, мы — в М. Казачьем; нас разделяли Егоровские бани. В. В. бывал у нас чуть ли не каждый день. И всякий раз тайно» (К. 57). Егоровские бани поминаются и еще раз (ср. тему бань в КС): «Вылезли в Б. Казачьем переулке. В. В. пошел меня провожать: через дорогу и мы. По середине улицы против Егоровских бань остановились — огромными лучами наставились на нас банные окна. И вдруг, налегке уж, В. В. заговорил. Я никогда больше не слышал такого, не видал его таким. И сам бы он не мог повторить: недосказывая и перебивая себя, вздохнул. Как рукопись, в которой слились все буквы — Розановская. Уж баня пропала — ни лун, ни лун (вероятно: «ни луж, ни лун» или наоборот — В. Т.). И соседнее темнее. И только наш край верх залился. — Так

ты все это когда-нибудь и напиши! «Написать?» Я сказал: — Тут надо как-то одним — — Так ты одним словом, понимаешь? — —» через войну — бесконечную! — ночь, бани, луны — луны, лужи, влажность сквозь звезды — — Василий Васильевич! [...] я скажу — на обезьяньем языке словом — одним словом; кук-ха — кук-ха! кукха, проникающая мир сквозь звезды, устой подзвездья, сама живая жизнь [...]» (К. 75).

⁴² Ср.: «В Казачьем появился Н. С. Гумилев и некоторое время «до Абиссинии» находился «в рабстве» — в работе: бегал в лавочку за лимоном, бумагой, спичками. Ему это очень нравилось и впоследствии, по его признанию, он в своем цехе и студии проводил эту систему — беспощадно» (К. 57). О появлении Пришвина в М. Казачьем см. дневниковую запись Ремизова от 31 VIII 1957 (Кодр. 322). В Б. Казачьем у Розанова Ремизов встречался с Мережковскими, Бердяевыми. Ивановыми, с Е. П. Ивановым и др. (К.34).

⁴³ Ср. позже и применительно к московской ситуации: «Москва встретила меня карикатурой [...], а подпись: «Писатель или списыватель?» [...] Всем хотелось выразить мне свое чувство и потрунить: «плагиатор». [...] «Алексей Иванович, верите ли вы мне?» [...] «Я — и я остановился передохнуть, очень меня взволновало, — я — не вор» (Встр. 28), с оправданием автора. — На экземпляре книги «Докука и балагурье» (1914) Ремизов написал жене: «Книга — претерпенная». Сюда вошла и сказка, за которую в плагиаторы возведен был «на века вечные». Память Казачьего переулка и о счастье Таврической» (Кодр. 166).

⁴⁴ «Я был под негласным запрещением, меня никуда не принимали, в «толстых» благородных журналах имя мое было пугалом. [...] И не «сумасшедший», а просто ненужный. Была перепись собак и автомобилей. Как раз по мне: ни с кем не разговаривать, записывай, и все. Я и взялся. [...] с собаками у меня ладу не было. (Этот памятный случай описан в моей книге «По карнизам».) Дело с переписью простое, но каждый раз я выходил к собакам не без трепета» (Встр. 47). И далее (48): «Серафима Павловна через В. В. Розанова устроилась в гимназии Минцлова; начальница — жена Сергея Рудольфовича. С. П. было не очень легко, я заметил, не преподавание, а эта Минцлиха баба — все как следует, а мерка на людей самая пошлая [...], стало быть жди «замечания» и, конечно, все по программе и учебнику. [...] И все-таки на жизнь не хватало. Да еще составлял я каталог детских книг — пожалуй, самое для меня тяжелое, тягостнее собак, вспомнить жутко [...]».

⁴⁵ В надписи писателя, сделанной на экземпляре французского перевода («Sœur en sœur»), принадлежавшем жене, сказано: ««Крестовые сестры» — Я вспоминаю мою болезнь, санаторию Волковой [в Тур-Киля. — В. Т.] и о. Вандрок у Иванова-Разумника, и перелом нашей жизни: переезд из Казачьего на Таврическую [...]» (Кодр. 182—184). Но и намного раньше на пятом томе своих сочинений Ремизов надписал жене: «Ну вот и Крестовые сестры, то, что дало нам на немного другой, какой-то не «Казачьей» жизни. Сейчас все тут всполохнулось. Грядет! [...]». «Сирин. СПб., 1910—1912» (Кодр. 172).

⁴⁶ После того как настоящая работа была написана и сдана в печать, появилась интересная статья — Данилевский А. А. *A realioribus ad realia* // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1987. — Вып. 781. — С. 99—123, — рассматривающая некоторые общие с настоящей статьей темы. Но учесть результаты этой работы здесь не оказалось уже возможным.

МАТЬ МАРИЯ (СКОБЦОВА)

Б. В. Плюханов

Имя монахини Марии (поэта Е. Ю. Кузьминой-Караваевой) в нашей стране хорошо известно. Ей посвящались газетные сообщения, передачи по радио, телевидению, воспоминания, стихи, литературные исследования, фильм и т. д. И все же годы ее жизни в эмиграции, предшествовавшие предвоенным и военным годам, и ее творчество этого периода освещены в нашей печати недостаточно.

В 1932 г. монахиня Мария писала:

Все забытые мои тетради,
Все статьи, стихи бросайте в печь,
Не затейте только ради Бога
Старый облик мой в сердцах беречь.

Не хочу я быть воспоминанием, —
Буду вам в грядущее призыв.
Этим вот спокойным завещаньем
Совершу с прошедшим мой разрыв¹.

Тогда, в марте, Елизавета Юрьевна Скобцова (ее фамилия по второму браку) приняла монашество. «Отменили мое отчество И другое имя дали», — она была наречена «именем Египтянки», Марией; ее «венчал шлем воина — клобук»; местом ее аскезы была назначена «пустыня человеческих сердец», т. е. мир; постриг свой она пережила так: «Не удаление, а приближенность новая во всем»².

Постриг этот был церковным оформлением осуществляемого ею духовного пути, «свободного пострига», воспринятого ею уже раньше. О «свободном постриге» она свидетельствовала в более ранних своих стихотворениях. Переломными в ее жизни стали — 1926 год, когда умерла ее младшая дочь, Настя (7 марта 1926 года), и 1927 год, когда распался ее второй брак (с Д. Е. Скобцовым-Кондратьевым). Именно эти годы стали началом той ее жизни, которая содержит, по ее словам, «в грядущее при-

зывает». Вторая половина двадцатых годов, тридцатые годы и три года сороковых стали годами безраздельной отдачи ею себя служению людям, сначала через участие в работе РСХД, позже — Объединения «Православное дело», возникшего, по ее словам, как распockование в организме РСХД.

Многие годы Е. Ю. Скобцова — монахиня Мария работала разъездным секретарем РСХД во Франции, посещала места русского рассеяния, промышленные центры, где, главным образом, был сосредоточен пролетариат русской эмиграции. Она отлично знала заводы, фабрики, шахты, где работали наши соотечественники, и даже психиатрические больницы, куда они попадали. Вот ее «русская география Франции»: Страсбург, Гренобль, Марсель, Марсель-Порт, Лион, Тулуза, Клермон и Ферран (отдельно), Клермон-Ферран, Ницца, Париж, Нанси, Ним, Мец, Безансон, Невер, Лилль, Бордо, Монпелье, Кан, Вилльпрэ, Антиб, Клозон, Тамарис, поезд Ницца-Париж, поезд Париж-Нанси. Бывала она и в Женеве. Здесь написаны и ее стихи 1928—1933 годов.

В Париже ею были созданы женские общежития, сначала на Вилла де Сакс № 9, позже, с 1934 года, на улице де Лурмель № 77. При общежитии работала дешевая столовая. Под Парижем, в Нуази-ле-Гран, в 1936 году был создан Дом отдыха для выздоравливающих. Он существует до сих пор, как Дом для престарелых. Здесь, между прочим, провели последние свои годы К. Д. Бальмонт и мать монахини Марии, Софья Борисовна Пиленко, скончавшаяся в глубокой старости, на сотом году жизни (1862—1962).

Все, что создавалось монахиней Марией, создавалось ее личным трудом. У меня сохранилась фотография монахини Марии, расчищающей территорию будущего Дома в Нуази-ле-Гран: горы вырванных кустарников, мусора, и чуть видна среди них мать Мария. Какую-то денежную помощь оказывало руководство местной русской церкви, а также некоторые организации и деятели англиканской церкви.

Монахиня Мария была наделена завидной способностью к общению с людьми. В ее социальной работе это было умение подойти к людям, сбившимся с жизненного пути, опустившимся, стать для них «своим» человеком. Она заботилась о пропитании и ночлеге для них, подыскивала работу, улаживала их конфликты с полицией, добивалась виз (для отмены выселения из Франции), вызволяла из психиатрических лечебниц (попавших туда по неразумению, например, из-за незнания французского языка).

Свои рассказы о социальной работе, и без того всегда живые и яркие, она разнообразила упоминаниями всевозможных происшествий, случаев, занимательных и поучительных. Рассказывала, как, при посещении ею русских людей в одном из про-

винциальных городов Франции, соотечественники встретили ее весьма недружелюбно и предложили ей, вместо того, чтобы разговаривать с ними, вымыть у них пол. Мать Мария, не медля, взяла ведро, наполнила его водой, взяла тряпку и быстро и умело пол вымыла. Соотечественники были смущены. Рассказывала, как приютила в общежитии одну несчастную женщину, морфинистку. Та на следующий же день украла у Гаяны, дочери монахини Марии, 25 франков. Пошли разговоры, пересуды, обвинения. Нашлись свидетели. Мать Мария подбросила под диван в столовой 25 франков и за обедом сообщила: «Деньги-то нашлись, — они завалились за диван. Опасно обвинять кого-либо, не разобравшись как следует в деле». — Морфинистка расплакалась.

Рассказывала она часто и с присущим ей чувством юмора. Тамара Павловна Милютина, хорошо знавшая монахиню Марию, вспоминает такой случай. Как-то монахиню Марию, в одно из ее путешествий, пригласил к себе русский рабочий. Дома он крикнул: «Малашка, тащи самовар.» — На зов в комнату вошла ... прелестная молодая француженка, Мадлен, с электрическим чайником в руках.

Эти же годы, последняя (так случилось) треть ее жизни, стали также годами ее удивительной творческой активности. Вот перечень ее работ за этот период, включая для полноты и 1924—1925 годы:

1924. Статья «Последние Римляне» — журнал «Воля России», Прага, 1924, № 18—19, с. 103—104; подписана — Юрий Данилов; повесть «Равнина Русская, Хроника наших дней» — журнал «Современные записки», Париж, 1924, № 19—20, подписана — Юрий Данилов. Тогда же был напечатан очерк «Друг моего детства» — о К. П. Победоносцеве.

1925. Очерк «Как я была городским головой» — журнал «Воля России», 1925, № 4, с. 63—80; 5, с. 68—80, — подписан Ю. Д. «Клим Семенович Барыкин». — Воля России, 1925, № 7—10.

1926—1927. «Вопросы разоружения в Лиге Наций». — Современные записки, Париж, 1926, № 29, с. 441—451. «Новое военное законодательство во Франции». — Там же, 1927, № 32, с. 342—378; Обе статьи подписаны — Ю. Данилов. Далее работы подписывались — Е. Скобцова, а с марта 1932 года — Монахиня Мария.

1927. «Жатва духа», 2 выпуска (42 с. + 42 с.) — Литературная обработка древних житий святых, Париж, 1927; статьи — «Во дни годового съезда» — Вестник Русского студенческого Христианского Движения, Париж, 1927, № 11, с. 12—17, № 12, с. 18—22; «Изучение России». — Там же, 1927, № 9, с. 17—19; «Святая земля» — журнал «Путь», Париж, 1927, Январь, № 6, с. 95—101.

1929. Краткие монографии — «Достоевский и современность» (74 с.), «А. С. Хомяков» (61 с.), «Миросозерцание Вл. Соловьева» (49 с.) — все — Париж, 1929; Статья «К истокам» — журнал «Современные записки», 1929, № 38, с. 488—500; 4 стихотворения. — Там же, 1929, № 38, с. 170—173; статья «В поисках синтеза» — журнал «Путь», 1929, Май, № 16, с. 49—68.
1930. Статья «О юродивых» — Вестник Русского Студенческого Христианского Движения, 1930, № 8—9, с. 3—13; статья о социальной работе — газета «Дни». 1930, 7 сентября, № 105.
1931. Статья «Рождение и творение» — журнал «Путь», 1931, Октябрь, № 30, с. 35—47.
1932. Статьи — «Социальные сдвиги в эмиграции» — журнал «Новый град», Париж, 1932, № 2, с. 70—74; «Социальный вопрос и социальная реальность». — Там же, 1932, № 4, с. 73—77; «К делу». — Там же, 1932, № 5, с. 93—98; Серия статей под общим заглавием «Русская география Франции» — газета «Последние новости», Париж, 1932, №№ от 14, 18, и 24 июня.
1933. Статья «Крест и серп с молотом» — журнал «Новый Град», 1933, № 6, с. 78—81.
1934. Статья «Истоки творчества» — «Путь», 1934, Апрель — июнь, № 43, с. 35—48.
1935. Статья «Православное дело» — журнал «Новый Град», 1935, № 10; статья «У гроба отца Александра» — сборник статей: Памяти отца Александра Ельчанинова, Париж, 1935, 21—24; статья «Отец Александр как духовник». — Там же, с. 56—59.
1936. Стихотворения: «Не слепи меня, Боже, светом...», «Сила мне дается непосильная...», «О, горлица моя, лети, лети же...» — журнал «Современные записки», 1936, № 62, с. 185—187; «Встречи с Блоком (К пятидесятилетию со дня смерти)». — Там же, с. 211—288; Стихотворения: «И в покаяньи есть веселье...», «Не засыпает тяжелая кровь...» — Якорь. Антология зарубежной поэзии, Берлин: Петрополис, 1936, с. 75—76. — (от имени Е. Ю. Кузьминой-Караваевой).
1937. Книга «Стихи», Берлин: Петрополис, 1937, (104 с.). Отзывы на книгу: К. Мочульский — в журнале «Путь», 1937, № 53, с. 86—87; М. Цетлин — в журнале «Современные записки», 1938, № 66, с. 450—451; Б. Плюханов (подписан — Б. Владимиров) — в газете «Путь жизни», Петсери (Печеры), 1937, № 7/25, с. 3. Там же приведено стихотворение «Никогда, ни на каком пути...»; Статья «Мистика человекообщения» — альманах «Круг», Париж, 1937, с. 152—159; статья «Испытание свободой» — журнал «Вестник», 1937, № 1—2, с. 11—15. Статья вызвала полемику. Оппонентами выступили

- прот. С. Четвериков и И. К. Юрьева — там же, 1937, № 3—4, с. 21—23; ответ монахини Марии прот. С. Четверикову — там же, с. 24—26; От редактора — В. В. Зеньковского — там же, с. 26—27. В журнале «Святая земля», Иерусалим, 1937, Июнь, № 6, оппонентом выступил П. С. Лопухин — статья «Интеллигентская «развоплощенность»», с. 130—136. Его статья оставлена без ответа; статья «Объединение «Православное дело»», без подписи, — журнал «Вестник», 1937, № 1—2, с. 24—26; статья «Под знаменем нашего времени» — журнал «Новый Град», 1937, № 12.
- 1938.** Статьи — «Оправдание фарисейства» — журнал «Путь», 1938, Май — июнь, № 56, с. 37—46; «Под знаком гибели» — журнал «Новый Град», 1938, № 13, с. 149—152; «Расизм и религия» — журнал «Русские записки», Париж, 1938, Ноябрь, № 11, с. 150—157.
- 1939.** Статьи — «О подражании Богоматери» — журнал «Путь», 1939, № 59, с. 19—30; «Четыре портрета» — журнал «Новый Град», 1939, № 14; «Вторая заповедь» — сборник «Православное дело», 1939, № 1, с. 27—44; «На страже свободы» — там же, с. 84—95; пьеса-мистерия «Анна» — журнал «Церковный Вестник Западно-Европейской Епархии», 1939, № 9—10; статья о посещении психиатрических лечебниц — газета «Последние новости», 1939, январь.

После гибели монахини Марии были изданы две книги — *Мать Мария. Стихотворения поэмы, мистерии. Воспоминания об аресте и лагере Равенсбрюк.* Париж, 1947 (165 + 1 с.). Содержание книги: стихотворения из книги «Руфь», 1916, из книги «Стихи», 1937 (в книге допущена опечатка и указано — 1932), неизданные стихотворения; поэмы «Похвала труду. Псалом», «Духов день. Терцины»; мистерии «Анна», «Солдаты»; статьи «Вторая евангельская заповедь», «Под знаком гибели», «Рождение в смерти», «Прозрение в войне»; воспоминания об аресте и лагере Равенсбрюк — С. Б. Пиленко, Д. Е. Скобцова, И. Н. Вебстер. Д. Е. Скобцовым написано также Введение в книгу.

Вторая книга — *Мать Мария. Стихи,* Париж, 1949 (99 + 1 с.). Издана Обществом друзей Матери Марии и посвящена памяти И. И. Фондаминского. Содержание: Софья Пиленко — «Детство и юность матери Марии»; Георгий Раевский — «О поэзии матери Марии»; стихотворения из кн. «Руфь» и стихотворения 1931—1942 гг., сгруппированные по разделам: Вестники, Покаяние, Постриг, Странствия, Ожидание, Покров, Земля, Смерть; драматическое произведение «Семь чаш».

Я был лично знаком с монахиней Марией и встречался с ней в 1932 и 1935 годах, когда она приезжала в Ригу, в город, где родилась (8) 20 декабря 1891 года.

Встречи рижской русской молодежи с монахиней Марией

на многих участников произвели громадное впечатление. При внутренней сосредоточенности, ей были присущи живость, блеск; при большой энергии, напористости, она была человеком такта, сердечности; при категоричности и непреклонности суждений, была внимательна и терпелива к собеседникам. Она быстро расположила нас к себе и увлекла. Одна из ее слушательниц, Т. П. Якимович, оставила родных, Ригу, переселилась в Париж и стала помощницей монахини Марии в ее социальной работе. Т. П. Якимович писала мне, рассказывала о работе монахини Марии, о происшествиях в общежитии, присылала новые стихи монахини.

Образ монахини Марии запечатлелся и в моей памяти и никогда не оставлял ее. Я следил за изданиями ее стихов, статей, собирал и хранил эти издания. В 1937 году я получил из Парижа книгу монахини Марии «Стихи», 1937, с ее дарственной надписью. Большая часть моей библиографии трудов монахини Марии возникла в те годы.

После войны, бывая в Москве по служебным делам, я часто останавливался в квартире, где жила Н. А. Павлович. Она подарила мне книгу «Мать Мария. Стихотворения, поэмы, мистерии», 1947, книгу Гаккеля «Мать Мария» и познакомила с И. А. и Н. А. Кривошеинными, участниками французского Сопротивления и сотрудниками монахини Марии в годы войны. И. А. Кривошеин подарил мне третью книгу — Мать Мария. Стихи, 1949³.

Долгие годы я переписывался с Т. Ф. Клепининой, вдовой соратника монахини Марии, священника Дмитрия Клепинина, рижанкой в прошлом. Книги, подаренные мне Н. А. Павлович и И. А. Кривошеиным, письма Т. Ф. Клепининой, рассказы И. А. и Н. А. Кривошеиных стали источником сведений о жизни монахини Марии, ее творчестве в предвоенные и военные годы, о ее деятельности в годы войны, обстоятельствах ее ареста, страданиях и гибели в нацистском концентрационном лагере Равенсбрюк. Я возобновил составление библиографии трудов матери Марии и стал составлять библиографию всего, что пишется о ней в нашей стране.

В 1935 году монахиня Мария познакомила меня с тетрадью своих стихов и разрешила переписать их. Всего в тетради оказалось 157 стихотворений, написанных в 1928—1933 гг. Тогда только четыре стихотворения этой тетради были опубликованы. Стихи сгруппированы по разделам: Люди, Земля, Города, Ха-наан, Иное, В начале, Вестники, Мать, Покаяние, Смерть, Ли-кование. Под многими стихами указаны время и место написания.

В 1936—1937 гг. мой рижский список стихов монахини Марии пополнился 7 новыми стихотворениями, присланными мне Т. П. Якимович. Она написала мне, что у монахини Марии были и

другие стихи, например, посвященные Всемирной христианской студенческой федерации и Русскому студенческому христианскому движению. Мне были присланы лишь те, которые мать Мария считала наиболее удавшимися.

Таким образом, мой рижский список стихов составил 164 стихотворения.

В книгу «Стихи», 1937 г., вошло 82 стихотворения; 17 из них — новые, не включенные в тетрадь матери Марии и в Рижский список, и были написаны незадолго до выхода книги. В книге было два раздела: 1. О жизни, 2. О смерти. Новые стихотворения, в основном (12 стихотворений), вошли в раздел О смерти. Это был цикл, написанный на смерть Гаяны, дочери монахини Марии, скончавшейся в Москве в 1936 году. В книге «Стихотворения, поэмы, мистерии», 1947 г., еще три стихотворения оказались новыми. В книге «Стихи», 1949 г., из 83 стихотворений, опубликованных там, 37 стихотворений были новые, не включенные в Тетрадь и в Рижский список. Наконец в книге прот. С. Гаккеля «Мать Мария» приведены 7 стихотворений, не входивших в Тетрадь и Рижский список и не публиковавшихся в изданиях литературного наследия монахини Марии. Т. о., нам известны следующие произведения монахини Марии периода 1927—1942 гг., периода, на который, как мы полагаем, ею не наложен запрет: 228 стихотворений, «Жатва духа», поэмы «Похвала труду» и «Духов день», мистерии «Анна», «Солдаты», драма «Семь чаш». К художественным произведениям можно отнести и воспоминания монахини Марии «Встречи с Блоком», по определению Д. Е. Максимова, «поэтических насыщенные», «ценный поэтический документ». Некоторые стихотворения Тетради монахини Марии и Рижского списка не опубликованы до настоящего времени. Часть их проводится в статье. Многие статьи монахини Марии могут служить автокомментарием к ее художественным произведениям.

* *

*

В нашей литературе о монахини Марии (и о ней, как поэте Е. Ю. Кузьминой-Караваевой) значительным событием стали статьи Д. Е. Максимова — «Воспоминания о Блоке Е. Ю. Кузьминой-Караваевой» и «Блок и Кузьмина-Караваева»⁴.

Статьи были вызваны публикацией воспоминаний Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (монахини Марии) «Встречи с Блоком» и, естественно, внимание автора было сосредоточено на раннем, петербургском периоде ее жизни и творчества. Но написаны статьи и с большим интересом и к личности монахини Марии, и к ее творчеству в период ее жизни во Франции.

Д. Е. Максимов характеризует монахиню Марию, как «человека высокой духовности, беспощадной требовательной совести и подвижнической жизни». Очень пронизательно его заме-

чание: необычайная трагическая судьба монахини Марии как бы раскрывает и объясняет ее личность.

Перед началом Второй мировой войны, в 1938 г., монахиня Мария в статье «Расизм и религия», направленной против «нового язычества», немецкого нацизма, цитируя энциклику папы римского «Mit brennender Sorge», сказавшего о нелепой гордости нацистов, вздумавших порицать христианский моральный коллектив за отсутствие героизма чувств и действий, писала: «Какими бы бедами, потрясениями, войнами и гонениями ни грозило новое язычество, есть в этом и известная польза: вещи стали на свои места, каждый должен делать выбор, враг не прячется, не лицемерит». Таково умонастроение монахини Марии в канун того периода ее жизни, которому в нашей литературе о ней уделяется самое большое внимание: годы войны, сопротивление, лагерь, гибель. «Голгофа становится единственным местом, на котором может быть человеческая душа». «Единая Голгофская гора Вдруг выросла и стала необъятна», — говорила она в годы войны и ужаса нацизма⁵: И приняла страдания и смерть с «надеждой воскресения», как «благодать Божию». Она погибла в газовой камере 31 марта 1945 года. Погибли и ее соратник священник Дмитрий Клепинин, ее сын Юрий Скобцов и ее друг, один из редакторов «Современных записок», И. И. Фондаминский. Все они и стали новыми «исповедниками и вольными мучениками». Монахиня Мария предвидела:

Ослепшие, как много вас теперь,
Прозревшие, как вас осталось мало⁶.

Течет вода пронзенного ребра,
И говорят с привычкой вековой
Предатели о торжестве добра⁷.

* * *

Д. Е. Максимов, обращаясь к анализу творчества Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, отмечает: «Уже в ранней книге стихов Е. Ю. Кузьминой-Караваевой «Руфь» (Петроград, 1916) «отражен давно назревший переход автора к религии. В «Руфь» Кузьмина-Караваева выступает как христианский религиозный поэт и остается им до конца своей жизни». Д. Е. Максимов считает, что по характеру своему она была пропагандисткой своих идей. Это совпадает со словами о юной Лизе Пиленко ее соученицы Ю. Я. Эйгер (Мошковской): «Целиком захваченная какой-либо идеей, она тут же настойчиво внедряла в сознание близких ей людей и требовала от них такого же понимания, такого же увлечения»⁸. В анализе стихов Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (монахини Марии) Д. Е. Максимов сказал много справедливого и существенного. На его наблюдения обращено внимание и в зарубежной литературе о монахине Марии⁹.

В своей статье-рецензии на книгу монахини Марии «Стихи», 1937 г., К. В. Мочульский определял стихи монахини Марии как справедливое и бесстрашное свидетельство души поэта о мире и о себе. Это исповедь и молитва. Душа наделена особой «зрячестью» и она д о л ж н а видеть и свидетельствовать о виденном. Зрячесть эта мучительна: мир, лежащий во зле и грехе, страшен. Можно обличать мир, его отвергать, презирать. В этом нет трагедии, потому что нет веры в его смысл. Знать же, как знает поэт, что мир вышел из рук Творца прекрасным, и видеть безумие мира, тоску, которой томится все живущее, — это значит — «взять свой крест». Здесь подлинная трагедия — христианство. Чувство неблагополучия мира выражено с дерзновением отчаяния. Душа ведет с Предвечным счет; она обречена на пытку жалости, сострадания к «блудницам, разбойникам, мытарям», погибающим «в разврате, нужде и злобе». Она — мать и не может покинуть своих детей; она останется с ними и до конца будет свидетельствовать о них. Они — ее «поле битв».

Тяжба Иова, борения Иакова; материнство — страшный и благословенный дар; чувство неблагополучия мира и жажда строения Нового града; крестная мука и ликование; и над всем этим — пытка любви, — таковы мотивы поэзии монахини Марии.

Сменяются потоки дней и лет . . .
Все те же вы, бессмертны в повтореньи,
Живые образы священных книг¹⁰.

В монографии «Мирозерцание Вл. Соловьева» Е. Ю. Скобцова писала: «Добро, как последняя цель человека, красота, как совершенный облик, к которому должно стремиться творение, истина, как последний предел познания, — все уже заложено в этом мире и нуждается только в окончательном раскрытии и воплощении [. . .]. Гениальность сама в себе несет тайну воплощения и не смущается косностью окружающего мира, которую ей в этом воплощении подлежит преодолеть. Для гениальности ее творческое задание кажется всегда уже и чем-то воплощенным». Так она говорит о Вл. Соловьеве. Но в восприятии своего творческого призвания монахиня Мария была и сама очень сильна. И вклад ее в прирост нравственных сил в мире — немалый.

Круг человеческой жизни тяжкий, но и радостный:

Какие праздничные дни
Чем дальше в жизнь, тем чаще, чаще.
Мне, кажется, трава сродни
И старый дуб мой милый пращур.

Когда-нибудь Тебе на суд
Я с грустью принесу любовной
Полей родимых изумруд
И прах земли единокровной.

Единая нас кормит мать,
Единая растит утроба.
И как Ты можешь покарать
Свое подобие и образ?

Мы выйдем из могил и нор —
Зверь, камень, человек, растение, —
И предрешит Твой приговор
Всеобщее восстановление.

Апокастазис святой
И плоти сотворенной слава,
Когда склонится пред Тобой
Сам миродержец века, дьявол¹¹.

Лето 30

Монахине Марии было присуще какое-то удивительное, праздничное чувство свободы. Но свобода для нее обеспечивалась обращенностью к духовному миру и укорененностью в нем, а не отказом от него. О б р а з такой свободы:

Не помню я часа завета,
Не знаю божественной Торы,
Но дал Ты мне зиму и лето,
И небо, и реки, и горы.

Не научил Ты молиться
По правилам и по законам, —
Поет мое сердце, как птица,
Нерукотворным иконам:

Росе, и заре, и дороге,
Камням, человеку и зверю.
Прими, Справедливый и Строгий,
Одно мое слово: я верю.

2. IV. 33¹²

* * *

В «Жатве духа» Е. Ю. Скобцова рассказывает о древних праведниках, принявших на себя «всяческую тяготу чужую»: Иоанникий Великий. Принимает на себя труд чужого пути (уныния, гнева, блуда, гордости). Но то, что у слабого обращается во зло, у сильного обращается в страдание. «И увидел он, что солнце, доселе светившее ярким и белым светом, вдруг померкло и как бы налилось кровью, а земля иссохла и замерла, и птицы в небе перестали петь, растения же будто налились ядом». Не то ли переживает и монахиня Мария, приняв на себя «чужую тяжесть» и «чужой грех»?

Убери меня с Твоей земли,
С этой пьяной, нищей и бездарной,
Боже силы, больше не дремли —
Бей, и бей, и бей в набат пожарный.

Господи, зачем же нас в удел
Дьяволу оставить на расправу?
В тысячи людских тщедушных тел
Влить необоримую отраву?

И не знаю, — кто уж виноват,
Кто невинно терпит немощь плоти, —
Только мир Твой богозданный, — ад,
В язвах, в пьянстве, в нищете, в заботе.

Шар земной грехами раскален,
Только гной и струпья, — плоть людская.
Не запомнишь списка всех имен,
Всех, лишенных радости и рая.

От любви и горя говорю, —
Иль пошли мне ангельские рати,
Или двери сердца затворю
Для отмеренной так скупой благодати.

В первоначальном тексте стихотворения, по Тетради и по Рижскому списку, пятая строфа была предпоследней, с сильно отличающимся текстом, и заканчивалось стихотворение шестой строфой:

От любви и горя говорю, —
Или дай мне ангельские силы,
Или двери сердца затворю, —
Будет дух мой сам себе могилой.

Ты, Создатель, Мiroдержец мой,
Что создал, и чем Ты правишь в мире?
Видишь сам Ты, — струпья, язвы, гной,
Грех, закутанный в Твоей порфире.

Как мне сообщила в письме Т. П. Якимович, стихотворение написано 29 марта 1936 года, «под впечатлением событий последнего месяца». В новой редакции стихотворение дано в кн. «Стихи», 1937, с. 45.

Рассказано в «Жатве духа» и еще об одном пути духовной жизни: о самоотречении в бедности. Серапион-синдонит. «Увидя впервые человека, еще более нищего, чем он сам, Серапион снял свой плащ и отдал нищему. Инок спросил его: — «Авва Серапион, кто обнажил тебя?» Тогда он ответил, указывая на Евангелие: — «Это слово обнажило меня». Потом он продал и Евангелие, единственное свое имущество, а деньги отдал человеку, которому угрожала тюрьма за неуплату долгов, чтобы тот мог расплатиться с займодавцами и быть свободным. «И опять братья приступили к нему с вопросом: — «Авва Серапион, куда дел ты свое Евангелие?» Он же ответил им: — «Я продал слово, которое научило меня: продай имение свое и раздай нищим». Петр — сборщик податей. Пережив «новое рождение», он раздал свое имущество «нагим и нищим», а своему последнему рабу повелел продать его самого в рабство, а деньги раздать нищим. Раба же он отпустил на волю.

Нам такая степень самоотречения покажется невероятной и ненужной, а образы Серапиона и Петра мифологизированными.

Но материальный уровень жизни, принятый монахиней Марией для себя, невообразим и для нас нереален. Для нее же образы Серапиона и Петра достоверны, жизненны, близки:

У брата крепкий дом и много золота,
На каждой двери у него замок,
Не пустит он бродягу на порог, —
Разумный брат, — он не боится голода.
Моя душа давно нема от холода,
И крыша ей давно небесный свод.
Вокруг все голодающий народ, —
Она безумно не боится голода.
У брата время точно все размерено:
Срок, чтоб приобретать, срок отдыхать,
Днем суета, а ночью на кровать.
И он живет спокойно и уверенно.
А мера у моей души потеряна:
То я ничто, то кто-то за меня
Ночами чертит буквы из огня, —
И я живу спокойно и уверенно¹³.

Стихотворение, конечно, о духовном пути монахини Марии, как отречении от себя, бескорыстии сердца, нестяжательстве. Но очевидно — за этим и похвала нищете, в буквальном значении этих слов:

От небесного грома до шепота
Учит все — до копейки отдай¹⁴.

Д. Е. Максимов отметил одну, очень существенную тему в зарубежной поэзии монахини Марии. Это «протянутость к людям, пронзительная жалость к человеку, страдающему рядом, близко или далеко, и неотступная мысль о своем «материнском» призвании помогать тем, кто нуждается в помощи». В материнстве для матери Марии — начало единства мира:

Плывет с двумя баржами тихо катер,
И нежных облаков плывет гряда.
И плавно мир летит туда, туда
Где сочетает все в единство Матерь...

Разлив реки... И по двойному небу
В подобии двойные облака —
О, мир двойной, ты так века, века
Взыскуешь о едином на потребу.

Весной зеленою, восстав из гроба,
Всей страстью устремись в иную явь.
В том, в верхнем небе все свое расплавь,
Его подобье, неотличный образ.

Поезд Париж-Нанси¹⁵.

И сама монахиня Мария чувствует свое призвание к духовному материнству, это единство созидающему. От нее требуется усыновить всех, каждого в его заботе; полюбить даже людскую ущербность; подобрать ключ к каждому сердцу; почуять черты своего родного ребенка в каждом усталом; «распластать» себя в мире, где души людей не устроены, где «нищенство, и пыль, и мелочь, мелочь».

«Протянутость к людям» у нее действительно материнская. «Я знаю только радость отдачи». «Ты дал мне право, — говорю как мать, и на себя приемлю их соблазны».

И в эту лямку радостно впрягусь, —
Хоти лишь, сердце, тяжести и боли.
Хмельная, нищая, святая Русь,
С тобою я средь пьяниц и средь голи.

О, Господи, Тебе даю обет, —
Я о себе не помолюсь вовеки, —
Молюсь Тебе, чтоб воссиял Твой свет
В унылом этом, в пьяном человеке.

В безумце этом или чудаке,
В том, что в одежде драной и рабочей,
Иль в том, что учится на чердаке,
Или еще о гибели пророчит.

Европы фабрики и города,
Европы фермы, шахты и заводы, —
Их обрести Господь привел сюда
Необретаемой свободы.

И средь полей и городов молюсь
За тех, кто в этой жизни вечно голы, —
Хмельную, нищую, святую Русь
Ты помяни у Твоего престола!

Ницца 31¹⁶.

Монахиня Мария была наделена способностью глубокой любви к родине. Она несла в себе всегда чувство единства судьбы со своим народом, где бы он ни находился, «рядом, близко или далеко», как заметил Д. Е. Максимов. Запад был для нее чуждым, чужим, необходимостью, вынужденным приспособлением к возникшим условиям жизни:

Смотри, — измозолены пальцы,
Навьючен уродливо горб, —
Калеки мы все и скитальцы,
И шаг наш порывист и скор.

И пусть многовечен ты, Запад, —
Понять нас с любовью потщись.
Плетем мы наш лыковый лапоть
Сегодня, сегодня, — а завтра
Путь лапотный в Божию высь.

Готических каменных башен
Закинул ты в небо узду.
И надписью дом твой украшен:
«Воздвигнут в таком-то году».

У нас же ни года, ни дома, —
Воздвигнуты Бог весть когда, —
Мы все, — и зерно, и солома,

И ждем мы небесного грома
И сроков Господня суда.

Смотри, — измозолены пальцы . . .
Спасусь я, мой Боже, спасусь,
Спасетесь вы, братья скитальцы,
Молитвословная Русь.

Страсбур.

Господи, Господи, Господи,
Ни о чем я просить не хочу.
Мне ли видеть оконные росписи
И собора чужого свечу?

Не хочу я ответом быть заданным,
Выше туч в небеса вырастать, —
Лишь куриться туманом и ладаном,
Лишь средь поля себя распластать.

Оттого, что душа беспризорная,
Оттого не ко мне этот зов.
Боже, Господи, даль чудотворная,
Православная Церковь Соборная
Божьей Матери синий Покров.

Страсбур, весна 31.

Нашу русскую затерянность
Все равно не потерять.
Господи, дай мне уверенность,
Что целебна благодать.

Задержалась я у проруби,
У смертельной у воды, —
Только вижу — крылья Голубя
Серебристы и седы.

И бездонное убожество
Осняет Параклет,
Шлет он ангельское множество,
Льет холодный горний свет.

Други, воинство крылатое,
За потерянный народ
С князем тьмы над бездной ратую,
Будьте крепкий нам оплот.

Гренобль¹⁷.

В годы войны и воздвигнутого нацистами гонения на евреев монахиня Мария с мучительной остротой переживала это гонение, всем своим существом сострадала гонимым и изо всех своих сил старалась помочь им. Общежитие на улице Лурмель в Париже, став центром антинацистской пропаганды, стало и центром помощи евреям. Судьбе гонимых монахиня Мария посвятила мистерию «Солдаты», драматическое произведение «Семь чаш» и стихотворение «Звезда Давида», написанное в 1942 г., в начале июня, в те дни, когда евреи на оккупированной немцами территории Франции должны были прикрепить к одежде желтую звезду Давида. В те годы оно приобрело на Западе широкую известность.

Звезда Давида

Два треугольника, звезда,
Щит праотца, царя Давида, —
Избрание, а не обида,
Великий путь, а не беда.

Знак сущего, знак Еговы,
Слиянность Бога и творенья,
Таинственное откровенье,
Которое узрели вы.

Еще один исполнен срок.
Опять гремит труба Исхода.
Судьбу избранного народа.
Вещает снова нам пророк.

Израиль, ты опять гоним.
Но что людская воля злая,
Когда тебя в грозе Синая
Вновь вопрошает Элогим?

И пусть же ты, на ком печать,
Печать звезды шестиугольной,
Научишься душою вольной
На знак неволи отвечать¹⁸.

Мать Мария любила живопись, понимала ее как искусство проникнуть в сущность людей, событий, вещей, и к этому стремилась в своих работах. Рассматривая картины других худож-

ников, она стремилась выделить основную мысль произведения, умела тонко проанализировать детали, с поэтической проникновенностью описать изображенное. Вот стихотворение об одной увиденной ею картине (проводится по Рижскому списку, разд. — Города; публикуется впервые).

Марсель Ленуар

Белый цвет и цвет коричневатый.
Синий лишь у Матери хитон,
Ангельские одеянья сини.
Сбоку видны воинские латы, —
В них коричневый светлеет тон,
Легче в них волна спокойных линий.

Мальчики навек застыли в песне
И не перелистывают нот,
Ангелы смычком коснулись скрипки.
Дева-Мать сидит в высоком кресле,
У нее в руках распластан Тот,
Тень кого, как крестный символ зыбкий.

И воздвиг незримый Треугольник
Око недреманное, над Ней
Золотой венец, камнями пестрый.
Вольного страдания Невольник.
Что сейчас апостолам родней?
Твой ли крест иль меч двоякоострый?

Низкий свод просторной светлой залы,
Цвет коричневый и белый цвет
С синим цветом вместе на иконе.
Дева венчанная так устало
Смотрит в дали, за окно, во след
Быстро мчащейся реке Гаронне.

Тулуза 31

Но когда в 1935 году в Париже открылась Всемирная выставка картин художников итальянского Возрождения, монахиня Мария на ней побывала лишь один раз перед закрытием. Она была занята закупкой продовольствия на парижском Большом рынке, сама вела хозяйство в общежитии на улице Лурмель. Тогда именно это было самым насущным.

Ко всему, что мать Мария наблюдала, о чем писала, она подходила как к своему личному событию, как бы перевоплощаясь в то, что видела, о чем писала. Ее краткие монографии о

Ф. М. Достоевском, В. С. Соловьеве, А. С. Хомякове написаны так, как будто они были спутниками ее жизни. Их образы, их мысли не только раскрыты, но творчески восприняты и вошли в ее жизнь. К ним, а также к Л. Н. Толстому она обращается и в некоторых своих последних статьях. Она утверждает: «Каким-то эхом вечности звучат в этом прочном временном голоса отдельных людей, как Достоевский и Толстой в России, и также единицы на Западе»¹⁹.

«Жатва духа», «эхо вечности», — эти слова приходят на память, когда думаешь и о жизни, деятельности, творчестве, борьбе, смерти монахини Марии. Она говорила об одном своем единомышленнике и друге: «Воистину он был человеком «большой Судьбы», а «большая Судьба» определяется внутренней гармонией пройденного пути, близостью Божьего замысла о человеке к тому, как человек этот замысел осуществил в жизни»²⁰. Теперь эти слова можно применить и к ней.

В «Жатве духа» монахиня Мария рассказывает, как отходили из жизни некоторые древние праведники. Умирали они «с лицами, имеющими на себе печать дивного света. Как бы изливалась божественным озарением на лица их вся любовь и жалость, которую они принесли в мир». Братья же, наблюдавшие их кончину, «благодарили Творца, что сподобились умного света». Образ монахини Марии также озарен «дивным светом» любви и жалости, которые она принесла в мир. И обращаясь к ее образу, мы также устаиваемся «умного света» ее творческой жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сергей Гаккель. Мать Мария. — Париж, 1980. — С. 48.

² Мать Мария. Поэма «Духов день». Из песни третьей // Стихотворения, поэмы, мистерии. — Париж, 1947. — С. 24—25 и др.

³ Н. А. Павлович совместно с И. А. Кривошеиным написала статью «Мать Мария (Скобцова). К 25-летию со дня кончины». Опубликовано в Журнале Московской Патриархии, 1970, № 5, от имени И. А. Кривошеина. См. также: Кривошеин И. А. Так нам велело сердце // Против общего врага. Советские люди во французском движении Сопротивления. — М.: Наука, 1972. — С. 260—291, глава «Мать Мария», с. 270—273.

⁴ Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком. Вступительная статья Д. Е. Максимова. Примечания З. Г. Минц // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1968. — Вып. 209. — С. 257—278; Максимов Д. Блок и Кузьмина-Караваева (По поводу ее воспоминаний о Блоке) // Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975. — С. 498—517. О воспоминаниях «Встречи с Блоком» см. также: — Минц З. Г., Лотман Ю. М. О глубинных элементах художественного замысла. К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974. — 1/5. — С. 168—175. См. также: Незданные письма А. А. Блока, публикация и комментарии З. Г. Минц // Уч. зап. Тарт. ун-та, вып. 119. Среди опубликованного и письмо Блока к Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. Публикация предпослана заметка о монахине Марии. О встречах Лизы Пиленко — Е. Ю. Кузьминой-Караваевой с Блоком, как факте ее биографии см. также: Плеханов Б. Мать Мария // Даугава. — Рига, 1987. — № 3. — С. 108—118.

- ⁵ Из поэмы «Духов день», Стихотворения..., 1947, песнь третья, с. 36.
- ⁶ Из поэмы «Духов день», Песня третья // Стихотворения..., 1947. — С. 34.
- ⁷ Из поэмы «Духов день», Песня третья // Там же. — С. 33.
- ⁸ Юлия Яковлевна Мошковская (Эйгер) — Доклад на втором посвященном монахине Марии заседании Московского литературного объединения «Никитинские субботники» в 1964 году. Сообщение об этом заседании: Вопросы литературы. — М., 1964. — № 12. Воспоминания В. Я. Мошковской не опубликованы. Я познакомился с ними по машинописному экземпляру, хранившемуся у И. А. Кривошеина. Воспоминания ценны и сведениями о юности Лизы Пиленко, и характеристикой ее личности.
- ⁹ Гаккель Сергей. Мать Мария. — Париж, 1980. — С. 133, 134, 143, 144.
- ¹⁰ Из поэмы «Духов день», Песня третья // Стихотворения..., 1947. — С. 34.
- ¹¹ Приводится по Рижскому списку, раздел: Ликование; в кн. Стихи, 1937 г., с. 61 этот же текст без последнего четверостишия.
- ¹² Рижский список, раздел Ликование, кн. Стихи, 1937, раздел О жизни, с. 57.
- ¹³ «У брата крепкий дом и много золота...»: две первые строфы // Рижский список, разд. Смерть; Стихи, 1949, разд. Ожидание. — С. 51.
- ¹⁴ Из стих. «Пусть отдам мою душу я каждому...» — Стихи, 1949, разд. Ожидание. С. 52.
- ¹⁵ Публикуется впервые по Рижскому списку, раздел: Земля.
- ¹⁶ Публикуется впервые по Рижскому списку, раздел: Люди.
- ¹⁷ Публикуется впервые по Рижскому списку, разд.: Города, Люди, Ханаан.
- ¹⁸ Гаккель С. Мать Мария. — С. 163; сокращенно — кн. Стихи, 1949, раздел — Покров. — С. 62.
- ¹⁹ Статья: Вторая евангельская заповедь, Под знаком гибели.
- ²⁰ Статья-некролог: У гроба отца Александра (Ельчанинова) // Памяти отца Александра Ельчанинова. — Париж, 1935. — С. 21.

СОДЕРЖАНИЕ

I

Памяти Д. Е. Максимова

П. В. Куприяновский, Д. Е. Максимов — исследователь русской поэзии.	3
В. А. Каменская, З. Г. Минц. Первый блоковский (диалог-воспоминания).	11
В. Н. Топоров. Стихи Ивана Игнатова. Представление читателю.	22

II

З. Г. Минц. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма.	44
М. В. Безродный. Из комментария к драме Блока «Незнакомка».	58
А. В. Лавров. «Соловьиный сад» А. Блока. Литературные реминисценции и параллели.	71
Ю. Е. Галанина. Очерк А. Блока «Сограждане».	90
В. Н. Голицына. М. Цветаева об А. Блоке (цикл «Стихи к Блоку»).	99
Р. Д. Тименчик. Блок и его современники в «Поэме без героя». Заметки к теме.	114
Н. Г. Пустыгина. Символика огня в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес».	124
В. Н. Топоров. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда. Статья первая.	138
Б. В. Плеханов. Мать Мария (Скобцова).	159

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 857
Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Блоковский
сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. На русском языке. Тартуский госу-
дарственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. От-
ветственный редактор З. Г. Минц. Технический корректор Л. Оноприенко.
Сдано в набор 3. 06. 1988 Подписано к печати 20. 04. 1989. МВ 01486.
Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная.
Учетно-издательских листов 11,75. Печатных листов 11,25. Тираж 1200. За-
каз 139. Цена 2 руб. 40 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400,
г. Тарту, ул. Юликооли, 18/19

Цена 2 руб. 40 коп.

TARTU ÜLKOOLI RAAMATUKOGU



1 0300 00066266 0