

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е. В. Тырышкина

ПРОЗА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
(1890–1920-е гг.)

Новосибирск
2016

УДК 821.161.1.(09)"19/20"+
821.161.1.0
ББК 83.3(2=Рус)5-022.88+
83.3(2=Рус)6-022
Т935

Печатается по решению
Редакционно-издательского
совета ФГБОУ ВО «НГПУ»

*Подготовлено и издано в рамках реализации Программы
стратегического развития ФГБОУ ВПО «НГПУ» на 2012–2016 гг.*

Научный редактор
д-р филол. наук, проф. *В. В. Мароши*

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. кафедры русской литературы
XX и XXI веков, ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента
России Б. Н. Ельцина» *И. Е. Васильев*;

д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой литературы,
ФГБОУ ВО «АлтГПУ» *Е. А. Худенко*;

д-р филол. наук, проф. кафедры истории русской
литературы XX века, ФГАОУ ВО «НИ ТГУ» *О. А. Дашевская*

Тырышкина, Е. В.

Т935 Проза русского модернизма (1890–1920-е гг.) : монография /
Е. В. Тырышкина ; Мин-во обр. и науки РФ, Новосиб. гос. пед.
ун-т. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2016. – 194 с.
ISBN 978-5-00023-959-9

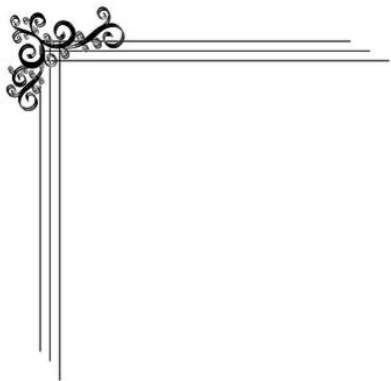
Монография посвящена модернистской прозе и автобиографическим материалам (переписка, дневники) рубежа XIX–XX вв. и первой трети XX в. Рассматривается эволюционный процесс русского модернизма: от символизма – его ранней, декадентской стадии и более поздней, с поисками ценностных ориентиров в различных культурных и религиозных традициях – до «заката» модернистской утопии. Издание предназначено для студентов-филологов, аспирантов, преподавателей и всех интересующихся историей русской литературы.

УДК 821.161.1.(09)"19/20"+821.161.1.0
ББК 83.3(2=Рус)5-022.88+83.3(2=Рус)6-022

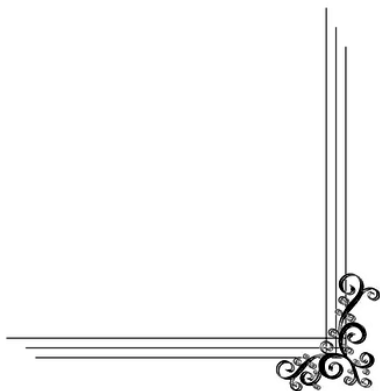
ISBN 978-5-00023-959-9

© Тырышкина Е. В., 2016

© Оформление. ФГБОУ ВО «НГПУ», 2016



От автора



Научные статьи пишутся, как правило, по наитию, в зависимости от авторского любопытства к той или иной тематике, однако по прошествии ряда лет складываются образующие целостный контекст окказиональные научные сюжеты.

В эту монографию вошел материал нескольких статей, написанных в период с 1994 по 2014 год, посвященных модернистской прозе и автобиографическим материалам (переписка, дневники). Структурное выстраивание разделов соответствует логике развития модернизма – от символизма (его ранней, декадентской стадии и более поздней, с поисками ценностных ориентиров в различных культурных и религиозных традициях) до стадии модернизма «на сломе», где начинают проследиваться и авангардистские тенденции. 1920-е годы – это время прощания с иллюзиями, «закат» модернистской утопии, связанной с проектом «Преображения Вселенной».

Материалы первого раздела посвящены «жизнетворческим» проектам, столь типичным для рубежа XIX–XX веков. В данном случае эта стратегия рассматривается на материале творчества двух писательниц – Л. Вилькиной и Н. Петровской. Тот факт, что это фигуры «не первого ряда», не умаляет их ценности с точки зрения моделирования

культурного поля начала XX века, изучения механизмов отработки различных поведенческих/эстетических моделей.

Во втором разделе исследуются религиозные поиски в модернистской среде, представляющие собой попытки конструирования идеала на основе памятников фольклора, апокрифов, патериковой, старообрядческой литературы и иных жанров в ситуации ценностного кризиса, когда вера в существующие религиозные институты была поколеблена, а декадентский индивидуализм с его тенденцией эксперимента в погоне за «мигами» и конструированием фантастических миров любой ценой оказался тупиковой стратегией. Основное внимание здесь уделено А. Ремизову, проза М. Кузмина и Е. Гуро составляет дополнительный контекст в связи с созданием различных вариантов «авторского» христианства.

Третий раздел представлен исследованиями кросс-культурных взаимодействий в литературе и искусстве русского модернизма. Особое внимание уделено функционированию популярного сюжета Саломеи-Иродиады на Западе и в России и рецепции ориентальной культуры в русском символизме (в лице А. Белого).

Саломея – ключевой женский образ «опасной» женственности, нередко он контаминировался с Юдифью и Клеопатрой, но его особенность состояла в амбивалентности (красота и невинность / зло и порочность). Характерно, что по мере трансформации раннесимволистской эстетической парадигмы этот сюжет также постепенно распадался на отдельные мотивы и отошел на периферию культурного поля.

Интерес к восточной культуре – явление куда более устойчивое, на рубеже XIX–XX веков его можно объяснить как политической ситуацией (начавшаяся вскоре русско-японская война), так и интересом в области религиозных традиций (буддизм, индуизм, эклектические концепции Е. Блаватской, Р. Штайнера и др.) в ситуации ценностного кризиса, о чем уже упомянули выше.

Последний, четвертый раздел этой книги представлен анализом двух рассказов И. Бабея и Ю. Олеша, написанных в начале и конце 1920-х годов соответственно. В центре исследования – типичные изменения в эстетике и поэтике модернизма, когда вера в «магическую силу» художника была поколеблена назревающими социальными изменениями и тоталитарная культура шла на смену модернизму/авангарду. Здесь прослеживается тенденция распада знаковой структуры, когда слово перестает быть «плотью» и мир становится лишь собранием мертвых вещей и пустотных знаков.

Монография основана на материалах статей автора, опубликованных в разные годы в России, Белоруссии, Эстонии, Польше, Венгрии, Финляндии, Германии (список статей автора см. в примечаниях¹).

Автор выражает благодарность Н. А. Богомолу за предоставленную возможность ознакомиться с частью материалов переписки В. Брюсова с Н. Петровской (компьютерный вариант); а также О. А. Савельевой за консультации о культуре старообрядчества.

Примечания

¹ «Синайский патерик» в «Крыльях» М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 300–307.

Сны и явь героинь «Крестовых сестер» А. М. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 53–57.

«Sanctus amog» Н. Петровской в восприятии А. Белого // *Literatura Rosyjska w nowych interpretacjach*. Katowice, 1995. С. 30–40.

Мотивы старообрядчества в творчестве А. М. Ремизова // Ученые записки Таллиннского гос. пед. ун-та. А 13. Humaniora. Русская литература XX века в контексте европейской культуры. Таллин, 1998. С. 41–47.

Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia*, Tome XVI. 1. Institute for Russian and East European Studies Helsinki, 1999. С. 150–160.

Вилькина Л. В поисках собственного образа // *Models of Self: Russian Women's Autobiographical Texts*. Eds. M. Liljestrom, A. Rosenholm, I. Savkina. Helsinki, 2000. С. 141–154.

Функции культуры старообрядчества в эстетико-философской концепции А. М. Ремизова // *Slavia Orientalis*. Krakow. Tom L. № 3. 2001. С. 287–297.

Жизнь в пространстве декаданса (Н. Петровская) // *Studia Slavica*. Budapest. 2002. Vol. 47. С. 133–145.

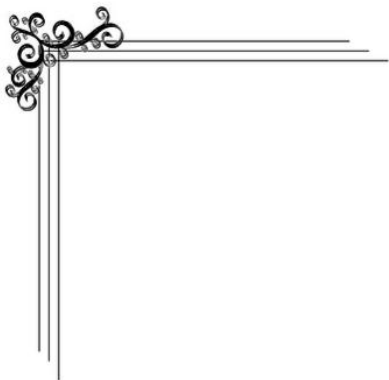
Сюжет Саломеи-Иродиады в литературной традиции XIX – начала XX века (Германия, Франция, Англия, Россия) // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной

компаративистики : межвузов. сб. науч. тр. Новосибирск, 2009. С. 45–54.

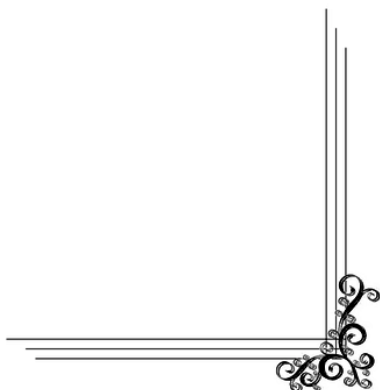
«Лиомпа» Ю. Олеси: слова и вещи // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы : сб. науч. ст. В 3 ч. Ч. 2. Гродно, 2013. С. 247–253.

Истинное бытие как модернистский сценарий Э. И. Бабея: «Ги де Мопассан» // Поэтика быта. Русская литература XVIII–XXI вв. Sprach-und Literaturwissenschaften. Band 49. Munchen, 2014. С. 201–208.





***Жизнетворческие стратегии:
утопия и ее воплощение***



**В поисках собственного образа:
Л. Вилькина в своем дневнике
и переписке (1890-е – 1900-е гг.)**

Л. Вилькина не создала автобиографии¹, не оставила мемуаров, вела дневник в течение ряда лет (с ранней юности до 28 лет – правда, нерегулярно) и затем к нему не возвращалась. Она написала много писем, и в самом этом факте нет ничего необычного, так как эпистолярная культура в то время была очень развита, особенно в среде писателей и художников. Более того, дневники и письма читались вслух, но не непосредственным адресатам, а всем желающим послушать. Все, кто доверял свои мысли и чувства бумаге, вполне отдавали себе отчет в том, что их жизненные реалии и факты тут же становились фактами эстетическими.

М. Кузмин читал свой дневник Вяч. Иванову, В. Нувелю, К. Сомову, а сама Л. Вилькина своим друзьям – весьма откровенные письма В. Розанова, обращенные к ней²; в письмах Д. Мережковскому и К. Сомову³ она просит, чтобы они не читались посторонними, так как ей хорошо были известны нравы в символистской среде. Однако дневник Вилькиной не был предназначен для чтения вслух третьему лицу (лицам). Какова же была функция ее дневника и эпистолярных материалов?

Л. Вилькина вела дневник активно в 1890-е годы⁴, в период исканий смысла своего существования, он был формой исповеди и самоанализа в то время, когда она искала устойчивые семейные отношения и не могла обрести их, а также когда пыталась найти для себя дело жизни – действительность как таковая не давала ощущения своей значимости. В дневнике встречаются наброски стихотворений и рассказов (то есть отчасти он является записной книжкой писательницы), но нечасто. Почти нет выборочной фиксации самых интересных моментов своей жизни, чтобы использовать их в литературной работе. Вилькина фиксирует чужие мнения о том, что ее особенно волнует – о роли женщины, о любви.

1890-е годы стали для писательницы временем сомнений и разочарований в браке и в собственных творческих возможностях (традиционные женские роли ее не устраивали, детей она иметь не могла). Вилькина искала свое место – на сцене, в науках (учеба за границей), в качестве дамы-благотворительницы, театрального критика, переводчицы, поэтессы⁵.

Сложность позиции Л. Вилькиной как личности состояла в том, что она, постоянно окруженная выдающимися писателями и художниками (К. Бальмонт, В. Брюсов, К. Случевский, Д. Мережковский, В. Розанов, К. Сомов и др.), чувствовала свою меньшую одаренность. Вилькина была хорошей переводчицей с французского (ее переводы пьес М. Метерлинка – совместно с Н. Минским – переиздаются до сих пор), но тогда эта деятельность невысоко ценилась. Семейная жизнь не была счастливой, хотя с мужем

она не рассталась – их все же связывали общие (отчасти литературные) интересы. Приходилось ревновать не только к временным увлечениям супруга, но и к своей тетке З. Венгеровой, известной переводчице и литературному критику, которая всю жизнь любила Н. Минского. И мужа, и тетку она считала талантливее себя, к тому же З. Венгерова сумела завоевать признание как переводчик и публицист, а профессиональная литературная карьера Л. Вилькиной не задалась⁶.

Обратимся к дневнику Л. Вилькиной, выбирая фрагменты, наиболее характеризующие этапы ее ценностных поисков. Орфография и пунктуация приведены к современной норме, но с сохранением наиболее типичных особенностей авторского письма (на основе того же принципа публикуются и эпистолярные материалы). В угловых скобках даны предположительные написания зачеркнутых или неразборчиво написанных слов.

26 сентября

Начинаю снова дневник – по необходимости. Столько за день намолчу, что мне начинает казаться, что я не живу, а вспоминаю о – пустой – жизни. Дни проходят так, как будто бы, если бы они не проходили, не было бы иначе. Я никого не вижу, ни с кем не говорю, а с <нрзб.> почти знаками. Например: завтракать подавать? – да, хочешь чаю? ... Холодно. – Ужасная погода... какая разница между мной уже умершей и мною еще живущей, но так? <...>

26 ноябрь 90

Снова пишу тебе, всепонимающий и несуществующий друг. Теперь о истории с НК. Не знаю, зачем все это сама устраиваю: выхваляю, заведомо восхищаюсь, когда совсем не восхищена. И зачем мне влюбить Н. М. <...> Но скажи мне, почему я хочу этого. Быть может, я хочу, чтобы Н. М. упал в моих глазах. Быть может, хочу таким образом извинить свое будущее и хочу это будущее развратным. Не знаю. Но чувствую, что с большим презрением, спокойствием слежу за этой историей. Сегодня пошел к ней, говоря, что идет в последний раз, что боится влюбиться, что не в его годы и т. д. Вот уже 1 час ночи, а его все нет. Мне нисколько не неприятно. <...>

О любви (разговор)

Бальмонт. Надо самому возвыситься и с вершины всех любить – красивых и уродов. Мер. – Акт совокупления <нрзб. – являет?> в себе несомненно нечто свиное. Надо его избежать. Это придет. Люди должны перевоплотиться. Плоть когда-нибудь будет иная. Люди будут вроде ангелов – и мужчина, и женщина, ни мужчина, ни женщина. Пола не будет. Бакст – Женщина – фабрика детей. Она должна рожать. Я говорю одно и думаю другое. <...>

15/2 Апрель (Понедельник)

Выехала из Петербурга прошлый вторник – 27 марта. Приехала в Женеву в четверг. Отъезжая от Петерб. страшно трусила. Вот вред жизни вдвоем –

делаешься ребенком. Здесь наняла себе комнату и уже была на одной лекции – Gonrd' a l'histoire de la philosophie – о Декарте. В первый раз я была истинно счастлива от лекции. Не потому, что читал он слишком хорошо, <лист оторван по лев. краю> потому что я целый час, наверное, не должна была думать <дефект. лист – о себе?> и о том, что надо, наконец, действовать – часы проходят <...>

*Конспект Дж. Льюиса «История философии
в жизнеописаниях»*

<18 страниц текста> <...>

Вчера и третьеводни принимала морфий. В первый раз – разочаровалась. Ничего не чувствовала и не могла заснуть. Вчера приняла два порошка сразу и было чудно приятно. Как будто я умерла, и меня положили в холодный и каменный склеп. И что не склеп, а длинная и сводчатая зала из серого камня и я в ней, а не чувствую, тела нет и постепенно сознание пропадает, а в черном воздухе – серебряные цветы и ветки. Только действие морфия скоро прошло. Я снова почувствовала себя, тело болело, был жар и головная боль. Получила еще 6 порошков, но решила более не трогать и оставить на тот случай, когда надо будет взять все сразу и заснуть надолго. <...>

<1898>

Д. Мы с ним живем слишком близко от земли. Жизнь, как силок, нас беспощадно опутывает.

Н. М. целые дни только и думает, что о процентах и жидях. Что это? Неужели вина моя. Меня тяготит это бесконечно. Хочу перенести мысль на что-нибудь иное, а он опять, опять. Неужели я убила в нем поэта. <...>

День

Полов. чувство не имеет ничего общего с чувством любви. Это только человеческая хитроумная выдумка для извинения полового чувства. Мечтая и любя Г., Н. М. <зачерк.> меня. Если бы я теперь была девушка, я никогда бы не <зачеркн. – отдалась?>. Я начинаю понимать красоту невинности. Мы <зачерк. – ласкали друг друга?> через две минуты после смертельной ненависти и искреннего негодования. Любовь прекрасна, фактический брак – уродство. Говоря Г. о любви, он не переставал со мной. Где же тут любовь. Да наконец причем любовь и – Извинение уродства и все. <...>

Д. Вчера получила от Н. М. телеграмму, что он приехал ради статьи в П. и уезжает, и просит чаще писать, что без меня скучает. Между тем я уверена, что если он встретил в это время женщину, то за ней ухаживал. А в П. просидит все время у З. В., быть может, свидится с Г. и – Подумать и представить себе как мне здесь тошно, – куда! <...>

Урусов: Нравственность, как башня в Пизе – создана быть падающей. <...> Красота жизни в нескольких

отдельных личностях. Они — планеты среди млечного пути жизни. И на них нельзя уже смотреть как на «женщину» или «мужчину». Это существа без пола и лет; это «их светлости» и они только в жизни и интересны. <...>

19 января 1901 г.

Вот что произошло: я, как я, — умерла, а живу для Н. М. Должна от него терпеть все. Все, включая в это все, все унижения. Иду на это. Я неживая, но в образе человека. Личных радостей быть не может. Все для Н. М. и с его точки зрения. Я когда-то истая декадентка, я самолюбка, я торжественно убиваю свое «я». Вот так было вчера. У меня были две дороги — жить одной, для себя и чтобы и другие были для меня, и я была бы не около Н. М. — Но мне стало жаль, и я увидела, что он из-за меня болен. Тогда я спросила себя: что лучше — чтобы Н. М. умер или я? И что-то во мне, ясно решило, что лучше. Чтобы умерла я, а он бы жил и как можно радостнее и как писатель, и как человек. Тогда я к нему возвратилась, чтобы уже жить для него. <...>

Я не совсем права. Ведь живет же во мне это глупое желание поклонения. И зачем мне книга чужих стихов. Неужели я себя настолько еще не вижу, что требую поклонения других. И стоит ли для этого хоть пальцем пошевеливать. <...>

Мне грустно, меня мучают мои годы, моя неплодотворная жизнь. Могло ли быть иначе? Как выра-

зять реально тот огонь, который сжигает меня? Как найти себя?»⁷.

Как можно заключить из приведенных выше материалов, рассуждения рефлексивного характера доминируют над событийными описаниями. Для Вилькиной очевидно, что реальность записанного слова противостоит не-реальности рутинного бытия. Она находится в плену литературных (романтических и символистских) идеалов, когда пишет об отношениях мужчины и женщины и примеряет искусственные модели к жизни. Она ищет ответы на те вопросы, которые касаются, прежде всего, ее женского «я». В этом смысле показательны признания о несовместимости любви и брака (точнее, телесной страсти) – прямо-таки в духе «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого (и не без влияния концепции влюбленности З. Гиппиус)⁸. Л. Вилькина сравнивает чужие мнения о роли женщины и значении любви, чтобы сделать неутешительные выводы о невозможности достигнуть идеала в земном браке. Ее текстовый образ в дневнике – это мучительные поиски собственного «я» путем обращения к перебиранию чужих мнений о себе и мире.

Там, где речь идет об ее интимных отношениях с мужем (записи конца 1890-х годов), она еще настолько стыдлива и связана общественным табу, что зачеркивает все глаголы, означающие близость, либо ставит прочерк на месте табуированного слова (здесь нужно заметить, что постоянная сверка своей жизни с высоким литературным идеалом приводит к цензурированию текста: возможность прочтения дневника третьим лицом не исключена совершенно,

и перед ним, неведомым критиком, она должна «прилично выглядеть»). Со временем Л. Вилькина будет куда смелее в облечении своих чувств и поступков в слова – дневник заканчивается записями 1901 года, а в ее письмах середины и конца 1900-х годов будут встречаться уже весьма «нескромные» пассажи. Страдания по поводу невозможности соответствовать идеалу, где на первом месте фигурирует «красота невинности», наконец, оставят ее, и Вилькина начнет вполне сознательно жить в двух пространствах: реальной действительности и действительности игровой, эстетической, моделируемой. В то время как в первой можно было быть вполне откровенной и рассуждать и о реалиях быта, и о подробностях своих романов весьма натуралистическим языком, во второй вольности если и допускались, то облекались в поэтически-романтическую форму. Вот фрагмент из ее письма к мужу второй половины 1900-х годов (опущены наиболее откровенные подробности романа с голландцем, о которых она сообщает Н. Минскому):

Получила наконец редакционные деньги. На дом. 748 fr. 35 c. – Сегодня нельзя внести в банк – кладу под замок, под скатерть – завтра внесу. Мой любименький, как я чувствую себя глупо без тебя. И зачем это. Даю честное слово, что это последний раз моей жизни. Еще Себастьян – понимаю, но все другое – ужасно глупо. Вчера не было от тебя письма, и я здорово мучилась. Сегодня пришло. – Не хочу голландца второй раз, мой миленький. Посылаю тебе одно из

его писем и портрет. Но не хочу. Поехала вчера нарочно в Версаль и оттуда написала, что еще не вернулась. <...>⁹

В итоге, в начале 1900-х годов образ жизни Л. Вилькиной определился: стилем существования становится то, что называется «жизнетворчеством», во многом – компенсаторного характера. Это был богемный стиль жизни, где большое место занимало следование канонам искусства, моделирование поведения по образцам. Собственный салон («легальная» возможность дилетантизма), театры, рестораны, литературные вечера. И везде – следование чужому.

После 1901 года она не ведет дневник, но переписка ее весьма обильна: это способ формирования собственного эстетического образа, возможность манипулирования своими адресатами и транспонирования этих выстроенных отношений в реальность первичную. Знаковая сотворенная реальность станет более значимой, нежели данная. Л. Вилькина примеряет для себя роль *femme fatale* и *femme enfant* в одном лице, а также «новой» женщины, стремящейся к особым «платоническим отношениям» («рождение в красоте» в концепции Вяч. Иванова)¹⁰. Эта стратегия во многом объясняется самозащитой после неудачных попыток устроить счастливую семейную жизнь и состояться в искусстве. Вилькина самоутверждается посредством низведения другого на уровень объекта для манипуляций. Правда, эта стратегия только иногда давала желанные плоды (Д. Мережковский, В. Розанов) – В. Брюсов и К. Сомов

довольно быстро уклоняются от предложенных «алгоритмов» поведения, когда речь идет о принципиальных вещах, хотя «поиграть в любовь» они готовы.

Мужчины всегда выступали по отношению к Л. Вилькиной в качестве верховного авторитета – она же пыталась их подчинить с помощью своей внешности и игры в такие «особые» отношения, которым нет места в низкой реальности. Письмо становится для Л. Вилькиной моделью конструирования автобиографии, она копирует собственные письма к наиболее важным для нее адресатам в особую тетрадь и хранит ее. Вот несколько писем к В. Брюсову:

Бс-у

Вот видите – я не пишу Вам, не зову Вас. Я знаю, что теперь приехала «другая». А Вы, хоть и язычник, а двум поклоняться страшитесь. Да и надо было бы бороться, а я считаю борьбу уродливой – борются низшие организмы. Но мое «женское» сердце противоречит человеческому во мне рассудку и мне отрадно было бы знать, что Вы иногда думаете обо мне. Придумайте, как бы *de temps en temps* давать мне об этом знать. <...> Так: помните обо мне.

Л.

О нашем «сближении» никому. Да?

Б-ю-у 26 ноября 1902

Сегодня я недовольна. Было много, что не должно было быть. И именно для Вас не должно быть. Какое детское утешение говорить, что любите. Но я знаю, что любите, потому, что хочу, чтобы любили. И именно «изменно» любите. Вот теперь Вы видите мои глаза, Вы видите недобрые глаза. Завтра я Вас не увижу, но я хочу слышать Вас и завтра. Пришлите стихи. Я хочу твою душу, невольник.

Elle

Бр-у

<...> Ну, а еще я глубоко уверена в том, что может <зачерк.> человек пройти мимо меня не заметив – как проходят мимо лучших картин – не замечая их, но если уж кто-нибудь остановил свой взор и почувствовал мою душу, тот «уйти» не уйдет, тот не изменит: – «от меня дороги нет назад». А я ведь не борюсь. Вам легче думать, что Вы отходите от меня. Пусть так. Вот Вы в сегодняшнем письме пишете о посылаемых мне конфетах. О да. Я жду их с болезненным нетерпением. Я найду в коробке не только конфеты, а символ Вашей мне «принадлежности». Духовного, прекрасного, экстазного. <...>

Elle

Бр-у

Какой Вы милый, какой Вы милый! Ваши удивительные конфеты – я и Н. М. – едим целые дни и шлем за них большое спасибо. А мне еще отраднее

и бесконечно отраден ваш другой подарок – кольцо. Как хорошо, что вы себя смело отдаете всего, в жизни обыкновенно так мало смелого, законченного – хотя бы на миг. У меня лично, за время вашего отъезда – много случилось печального. А я так не люблю печальное! <...> Но не буду говорить подробно об этом.

Жизнью пользуйся живущий,
Мертвый в гробе мирно спи.

Отчего Вы мне не присылаете «новых» стихотворений? Я жду, я верю, что они есть. Я хочу их. И пишете – же Валерий.

Ваша Elle

Бр-у

Валерий, друг мой, наконец, вот и Ваши стихи. Мне их так надо было, так недостало. А прощания не боюсь – ведь не в силах Вы уйти без моего согласия. Но принимаю прощание, как переход к радостному приветствию. Ваше отклонение к работе меня не пугает. Я «тоже» отреклась от людей – никого, кроме книг и тетрадей, и стен, и свода своей комнаты не вижу. Но Вы часто бываете у меня, я говорю с Вами не о том, о чем мы с Вами говорили уже, но о новом, еще более «настоящем» и обоюдном близком. Я написала Вам несколько сонетов, но по «робости» писательской не посылаю. Взятые они в «Н. В.» Через недели две может быть напечатают.

Elle

Я думаю о вас нежном и ласковом. Я вижу, что цветы наполняют мою комнату. Ваши и только Ваши. Что если бы?

<без обрац., даты, подписи>

Если это искренне, серьезно и действительно, если Вы, наконец, поняли себя, и разглядели и верно оценили и свои силы, и свои желания, я с радостью принимаю Ваше решение, которое дает лучший, вернейший, чистейший исход. Лучше тропинка через бездну, чем дорога, бесконечно текущая по краю пропасти. Я верю в то, что между нами может быть настоящая дружба, такая, какой не знает большинство людей, и тщетно ищет меньшинство. Ваша страсть была обыденной страстью, несмотря на всю силу и глубину Вашей любви, и это я не раз пытал <так в тексте> Вам показать¹¹.

«Театральный» характер этих писем очевиден: даже подпись – в третьем лице (Elle – франц. «она») – свидетельствует о сконструированном образе. «Она» пишет об их «любви» в возвышенных тонах и о себе – как об особе тонкой и творческой. «Она» откровенно пытается уловить тон и стилистику брюсовских рассуждений о стихах и чувствах, «поддельываясь» под своего адресата, – иногда попадая впросак, так как В. Брюсов был готов играть лишь до определенного предела, пока речь не шла о его свободе распоряжаться собой. В ответ на письмо Л. Вилькиной, где она замечает: «как хорошо, что Вы себя смело отдаете всего...»,

он опровергает эти слова, отказываясь от подобного «суггестирования».

1902 декабрь

Нет, Вы неправы, Людмила, Все-таки я не отдал себя всего. <...> В своих стихах я часто говорю от лица раба, от лица невольника, о котором Вы вспомнили в одном письме. Но сам я этой сладости – быть рабом – так и не испытал до сегодня. Упрямо, пошло, грубо я всегда оставался свободным, – даже когда сам покорно подставлял шею под ярмо. <...> Быть безвольным, быть покорным, быть рабом, отдать свою душу до конца – это сожгло бы меня безмерным счастьем, крайним, предельным. Целовать следы на песке («не ноги, следы твоих ног», как говорит Ваш Рафалович) – значило бы для меня, изведать сладострастие несказанное, о котором я только мечтаю безнадежно. Я не целовал следов ничьей ноги никогда, ни даже в дни «первой» любви. Принадлежать кому-либо другому – вот завет, которого я не умел исполнить, тайна, которой я не достиг¹².

Л. Вилькина, будучи писательницей-эпигонем декаданса, следовала такой модели авторепрезентации, где привычная патриархальная модель фемининности (жена и мать) была заменена моделью «лайф-артиста» в женском варианте (креативность вместо репродуктивности). Основные женские роли декаданса, перекочевавшие в быт из литературы (Ш. Бодлер, С. Малларме, О. Уайльд) – это роли агрессивной, притягательной и пугающей Красоты.

По отношению к сложившимся стереотипам женского поведения в обществе эта стратегия носила явно провокативный характер. Женщина становилась в позицию самодовлеющего субъекта, превращающего себя в эстетический объект. Законы природы и общества подменялись законами своевольной игры. Стремление сделать себя и свою жизнь «текучим» произведением искусства означало стремление к постоянному трансцендированию, погону за «инобытием».

Самым типичным примером в этом отношении может служить З. Гиппиус. Л. Вилькину считали ее подражательницей, сниженным двойником – и небезосновательно. Если З. Гиппиус действительно удалось найти особый тип поведения творческой женщины, сочетавшей в себе несочетаемое (Мадонна и дьяволица – прекрасный андрогин), создавшей вокруг себя напряженную атмосферу особых чувств, то Л. Вилькиной пришлось примерять уже чужие маски и играть чужие роли. Она стремится идентифицироваться с демонической женщиной-соблазнительницей, которой присущи отчасти детские черты (классический пример – Саломея¹³), типичной героиней декаданса; или же с прогрессивной «новой женщиной», исповедующей особые «платонические» формы любви¹⁴. Характер идентификации носит, как правило, эстетический характер. Сама ориентация на литературную героиню (причем не на конкретное лицо, а на некий тип, набор функций), либо на несуществующую идеальную модель «женщины будущего» выводит Вилькину за рамки этического пространства, обрекая на су-

ществование в границах эстетического, лишая перспективы внутреннего роста. Принципы подобной идентификации во многом схожи с театральными¹⁵.

В этой ситуации Вилькина совмещает позиции персонажа и «внутреннего» зрителя одновременно (при том, что «внешний зритель» ей жизненно необходим). К тому же здесь в одном (ее) лице сочетаются исполнитель и персонаж. Такая стратегия, с одной стороны, нацелена на переживание ситуации как реальности, а не вымысла. С другой стороны, исполнительница в роли персонажа и «внутреннего зрителя» одновременно имеет возможность испытать удовольствие от самой возможности свободного перехода от вымысла к невыдуманной реальности (удовольствие от «сдвигания рамок») и возможности проживания в чужом образе. Однако «внешний зритель» в контексте декаданса/символизма (будучи к тому же литератором или художником) был посвящен в правила подобной игры и непосредственности был чужд, точнее, он также наслаждался двойственностью – свободой перехода от эстетической реальности к вне-эстетической: В. Брюсов определил характер своих отношений с Л. Вилькиной одной краткой фразой: «Играли в любовь»¹⁶. Д. Мережковский также довольно быстро перестал питать иллюзии относительно заданной искусственности манеры обращения с ним¹⁷.

Быть актером и зрителем одновременно – значит, обречь себя на призрачность как вымысла, так и реальности. То, что предлагала литературная мода, на самом деле оказалось фикцией и ловушкой: следование клишированным

образцам поведения не способствовало раскрытию и развитию личности, пускай и не лишенной способностей. Конструирование реальности (не без помощи эпистолярной стратегии особого рода) привело лишь к конструированию фантомного «я», где одна маска сменяется другой.

Примечания

¹ Сведения о биографии и творчестве Л. Вилькиной см.: Русские писатели 1800–1917. Т. I. М., 1989. С. 442–443; M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin / Eds. Russian Women Writers. London, 1994. P. 711–713.

² Богомолов А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., Новое литературное обозрение, 1995. С. 223–225; «Распоясанные письма В. Розанова». Вступление, публ. и прим. М. Павловой // Литературное обозрение. №. 11. 1991. С. 67–71.

³ Письма Д. С. Мережковского к Л. Н. Вилькиной. Публ. В. Н. Быстрова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1991 г. СПб., 1994. 209–251.

Письма Л. Вилькиной к К. Сомову хранятся в Отделе рукописей Государственного Русского Музея (Ф. 133. Ед. хр. 216), часть этих писем опубликована автором данной монографии в: Е. В. Тырышкина. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. С. 123–138.

⁴ В 1890 г. Л. Вилькиной было 17 лет (годы жизни: 1873–1920). В начале 1890-х гг. она становится гражданской женой Н. Минского (официально брак был зарегистрирован в 1905 г.).

⁵ О разнообразной деятельности в различных обществах и кружках, попытках учебы за границей и о корреспондентских опытах Л. Вилькиной можно судить по ряду следующих архив-

ных материалов, хранящихся в РО ИРЛИ РАН. Ф. 39. Ед. хр. 809. Л.8, 10, 11, 12, 13, 14, 15:

Член. билет русс. женского взаимно-благотворительного общества в С-П-ге

1896/97 No 683

Людмила Ник. Вилькина-Юрьева;

Universite de Geneve

N 4973 Carte d'Autiteur, semestre d'ete 1901

M-elle Wilkine, Ludmila

cours Litterature franc. Prof. Bourier;

Первый Дамский Худ. кружок

среда

1903–1904 Л-ла Ник. Минская-Вилькина;

Новый театр

сезонный билет 1903-1904

Дубликат Г. Вилькиной-Минской

на свободное место

Дирекция Нового театра

быв. Кононова-Мойка, 61;

Рус. Театр. общ-во, Билет действ. члена Л-лы Ник-ы Вилькиной-Минской

на 1904 г. N.642;

Удостоверение кор-та журнала «Театральная Россия»
Л. Н. Вилькина

СПб. Янв. 2 1905 г.

редакция Театр. Россия:

«Театр. Газета»

и «Музыкальный мир»;

Билет для входа в лит-худ. общ-во 1907 г.
Вилькина на 1 месяц с 1 февр. по 1 марта.

⁶Об отношениях З. Венгеровой с Н. Минским см.: Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети. Publications, commentaries et notes de Rosina Neginsky // *Revue des etudes slaves*. Т. 67. Fasc. 2/3. 1995. Р. 474.

⁷Вилькина Л. Н. Дневник. РО ИРЛИ РАН. Ф. 39. Ед. хр. 779. 1885. Сент.19–1901. Янв. 19. Л. 9, 10, 11, 34–54, 62, 63, 69, 73, 99, 100, 106, 110. Многие записи не датированы.

Сокращения: Д. – день; Н. М. – Николай Максимович Минский; НК – неустановленное лицо; Мер. – Д. С. Мережковский; Г. – вероятно, З. Н. Гиппиус; П. – Петербург; З. В. – Зинаида Венгерова; Урусов – вероятно, князь А. И. Урусов (1843–1900). См. о нем: Е. А. Андреева-Бальмонт. Воспоминания. М., 1996. С. 248–287.

⁸Matich O. Zinaida Cippius: Theory and Praxis of Love // *Readings in Rissian Modernism*. To Markov. Eds. Ronald Vroon, John E. Malmstad. Moscow, 1993. P. 237–250.

⁹Вилькина Л. Н. Письма ее к Н. М. Минскому 1899 г. Февр. – 1910 г. – Июль 20. РО ИРЛИ РАН. Ф. 39. Ед. хр. 185. Л. 5. Письмо не датировано, но содержание его позволяет говорить о предположительной датировке – конец 1900-х гг. «Себастьян» – испанский город Сан-Себастьян, где Л. Вилькина часто отдыхала и лечилась во второй половине 1900-х гг.

¹⁰Иванов Вяч. О любви держающей // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 87–90; Н. Бердяев. Метафизика пола и любви // *Перевал*. № 5. 1907. С. 7–17; № 6. 1907. С. 24–36.

¹¹Вилькина Л. Н. Тетрадь с копиями писем ее (17) к Брюсову, Бальмонту, Случевскому, А-у и неизвестн. лицам. 1902 ноябрь

26–29. РО ИРЛИ РАН. Ф. 39. Ед. хр. 791. Л. 2, 5, 8, 9, 11–12, 14. Оригиналы писем Л. Н. Вилькиной к В. Я. Брюсову хранятся в РО РГБ. Ф. 386. Карт. 80. Ед. хр. 13, 14, 15. Письма приводятся, как правило, без дат.

Сокращения: Бс-у, Бр-у, Б-ю-у – Брюсову; «Н. В.» – еженедельный журнал «Новое время»; «другая» – А. А. Шестеркина.

О взаимоотношениях В. Я. Брюсова и А. А. Шестеркиной см.: Письма к А. А. Шестеркиной. 1900–1913. Предисл. и публ. В. Г. Дмитриева // Литературное наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976. С. 622–656.

«Жизнью пользуйся живущий,

Мертвый в гробе мирно спи» – цитата из баллады Ф. Шиллера «Торжество победителей» в переводе В. Жуковского (перепутан порядок строк).

¹² Брюсов В. Я., письма его к Л. Н. Вилькиной. 1902–1907 г. янв. 18. РО ИРЛИ РАН. Ф. 39. Ед. хр. 833. Л. 16–17. Из этих писем была опубликована меньшая часть (8 из 47, те, где нет упоминаний о близких отношениях В. Брюсова с Л. Вилькиной). См.: В. Я. Брюсов. Письма к Л. Н. Вилькиной. Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1973 г. Л., С. 126–135.

«Рафалович» – С. Л. Рафалович, поэт (1875–1943).

¹³ О функционировании сюжета Саломеи-Иродиады и его особенной популярности в литературе рубежа XIX–XX вв. см. раздел данной монографии «Сюжет Саломеи-Иродиады в литературной традиции XIX – начала XX века (Германия, Франция, Англия, Россия)».

¹⁴ На практике эти отношения означали «тройственные» союзы – у Л. Вилькиной был свой опыт такого рода: некоторое время З. Венгерова жила вместе с ней и Н. Минским в одной квартире на Английской набережной, 62. Другой опыт касался

сложного романа (?) Л. Вилькиной с К. Сомовым, который был гомосексуалистом.

¹⁵ Патрис Пави. Словарь театра. М., 1991. С. 157.

¹⁶ Брюсов В. Я. Переписка с С. А. Поляковым // Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т. 98. Кн. 2. М., 1994. С. 65.

¹⁷ Письма Д. С. Мережковского к Л. Н. Вилькиной... С. 210–217.

Жизнь в пространстве декадана: Н. Петровская

Некоторые авторы уже писали о Н. Петровской в связи с ее ролью в судьбе А. Белого и В. Брюсова (работы С. Греchiшкина, А. Лаврова и др.). Но до сих пор художественные, критические, эпистолярные тексты этой писательницы не стали специальным объектом исследования, впрочем, как и сам феномен личности Н. Петровской в целом, ее «текст жизни». Сразу же считаем нужным оговориться, что адекватный анализ этого «текста» станет возможным лишь после публикации большого корпуса архивных материалов, прежде всего, переписки Н. Петровской и В. Брюсова¹. Заметим, что назрела необходимость свести воедино разрозненные сведения о Н. Петровской в одной публикации, что облегчило бы всем интересующимся первичный библиографический поиск² (см. приложение в данной монографии).

Стереотип восприятия Петровской строится, в основном, на воспоминаниях В. Ходасевича «Конец Ренаты», где автор определил ее как жертву декадентской идеологии.

Остальные воспоминания современников мало что добавляют в этом отношении, разве что одни более сдержанны, и авторы Петровской симпатизируют, несмотря на все ее «странности» (Р. Гуль описывает ее как весьма уже немолодую, нищую, хромую, не совсем нормальную, но с претензией на шик, упоминает ее пряные разговоры о близко знакомых ей А. Белом и В. Брюсове и скандальные воспоминания о декадентских нравах, вечеринках с раздеваниями, где фигурировал нагой А. Яценко, «весь в золотом пуху» и т. д.), для других она совсем уже жалкое, сумасшедшее существо (Ю. Офросимов). Но это все довольно поздние свидетельства. Те, кто знал ее раньше, высказывались довольно противоречиво, однако ее чуткость и неординарность мировосприятия находили признание в кругу ее знаменитых знакомых. Такие свидетельства можно обнаружить в письмах С. Соловьева к А. Блоку зимой 1905 г.: «Представь себе, что я часто думаю о Нине Ивановне и что ее существо мне стало очень дорого, явившись сквозь призму Андрея Белого. Когда я мечтаю о белом братстве, нищенствующем, собирающем цветы и влюбленном, я думаю, что она могла бы быть в нем. Когда я сказал ей, что надо, чтобы вся жизнь насквозь стала любовью, чтобы не было ничего, кроме любви, она сказала: “мне странно слышать это от вас. Это мои слова”»³; «Я чувствую себя как бы восставшим из мертвых и совсем одиноким. Все провалились, кроме вас, Бори, Нины Ивановны и Брюсова»⁴.

В воспоминаниях А. Белого после смерти А. Блока есть фраза о привязанностях и антипатиях последнего, где сказано, что «... определенно не любил С. А. Соколова

(не мой друг) и нежно, чуть не с жалостью к Нине Петровской»⁵.

Сам факт увлечения ею А. Белым и В. Брюсовым также значит довольно много, тем более что роман с последним длился почти семь лет.

Что касается литературного творчества Петровской, Брюсов оценивал его весьма сдержанно, но обещал ей большое будущее при условии упорной литературной работы: «Со всей откровенностью и со всем беспристрастием могу сказать тебе, что здесь в литературе, есть для тебя будущее и жизнь... Ты знаешь, что я не очень высоко ценю все, что ты сделала до сих пор. <...> Но я больше других знаю все существующие для тебя возможности»⁶.

Однако у А. Блока и С. Соловьева ранние литературные опыты этой писательницы вызвали резко негативную реакцию: «Тетя Гриф оскандалилась еще хуже, чем я в конке. Почти весь альманах хочется положить в печку. “Последняя ночь” Нины Ивановны очень симпатично, но окончательно бездарно»⁷; «Самое ужасное: Грифы (особенно совершенно бездарная Нина Ивановна) – очень хорошие люди и искренно не понимают и не видят, что им гораздо лучше не издавать ничего...»⁸.

На наиболее значительное литературное достижение Н. Петровской – сборник рассказов «Sanctus amor» 1908 года – А. Белый отозвался с язвительной иронией, хотя кое-где отметил достоинства лирического стиля автора.

Конечно, никто не будет спорить с тем, что сравнивать Петровскую с мэтрами русского символизма с точки зрения литературной одаренности неправомерно. Однако все

выглядит сложнее, чем кажется на первый взгляд, после уничтожающих оценок А. Блока.

Определить эту женщину только как «второсортную» писательницу, истеричку, пристрастную к морфию, было бы большим упрощением. Она представляет собой определенный интерес как личность, всецело принадлежавшая своей эпохе. Петровская, если угодно, была ее законченным произведением. В этой связи тексты ее, как художественные, так и критические, должны быть введены в эстетический процесс своего времени, а пока они известны только узкому кругу специалистов. Даже если признать тот факт, что литературное творчество Петровской особой ценности не представляет (что неочевидно), без него история литературы начала века не будет полной, и ее рассказы заслуживают внимания с точки зрения логики развития и угасания традиции декаданса и ее контаминирования с более поздними теориями символизма. А все те, кто имел возможность познакомиться хотя бы с небольшой частью эпистолярного наследия Петровской, без всякого колебания присоединятся к мнению М. Гаспарова о том, что «... Н. Петровская, один из самых умных <...> корреспондентов В. Брюсова»⁹.

Не оспаривая основной идеи воспоминаний В. Ходасевича, рассмотрим историю взаимоотношений Петровской и Брюсова еще раз с некоторыми документами в руках – письмами участников драмы. Читая их, нетрудно убедиться в том, что, во-первых, Петровская жила и чувствовала не всегда как героиня декаданса, но и как обычная женщина,

жаждущая иметь семью, а во-вторых, сам Брюсов во многом смоделировал ее мировосприятие.

О том, что Брюсов мог прекрасно совмещать роли литературного мага и демона, с одной стороны, и обитателя купеческого особняка, с другой, уже писали (В. Ходасевич, М. Гаспаров). Великий поэт умел довольно комфортно существовать, по крайней мере, в двух пространствах – искусства и реальности хорошо устроенного быта (в своих письмах к Петровской он оправдывался тем, что не может служить любви, так как слишком предан поэзии). Трагедия Петровской была закономерной, постоянное существование по эстетическим законам стоило ей дорогого. Совместить эти два пространства она не могла (хотя и пыталась воплотить в жизнь эстетическую утопию великой Любви), а отречься от этой утопии была не в силах. Когда последние надежды возродить угасшую страсть Брюсова покинули ее, то не оставалось ничего иного, как надеть на себя литературную личину Ренаты – это давало иллюзию приобщения к давно прошедшему счастью (быть такой, какой он ее запечатлел) – и одновременно создать для себя броню психологической защиты в виде жажды идеального мира искусства и любви в противовес ничтожному миру каждодневной рутины (который ее отвергал и к которому она не была приспособлена)¹⁰.

Петровская довольно долго находилась под влиянием Брюсова, всегда стремившегося к власти во всех ее проявлениях. Нет никакого сомнения, что некоторое время Брюсов был действительно увлечен ею, но вот характерная деталь:

когда он создавал свои замечательные страстные письма, то нередко вначале работал над черновиками, а Петровская получала изящные образцы эпистолярного искусства, композиционно выстроенные, это были законченные художественные произведения¹¹. Разделение на «человека» и «поэта»¹² у Брюсова пропадало лишь на очень краткие мгновения его жизни, маска демиурга не позволяла увидеть человека, не испорченного рефлексией¹³.

Петровская писала сразу набело, иногда наспех, порой карандашом, забывала ставить даты, дописывала на полях, делала многочисленные постскрипты, и сам почерк всегда выдавал чувства автора. Если ею владело лихорадочное волнение, гнев, отчаяние, то тут уж было не до оттачивания художественной формы. В своей прозе и письмах она сплошь и рядом смешивала эстетическое и внеэстетическое и отделять от себя свои переживания, превратив их в объект художественного освоения, не могла. Ее лирические излияния из писем попадают в том же виде в прозу¹⁴, она живет и пытается жить по литературным образцам. Вот как выглядит самое начало их взаимного увлечения в выдержках из писем Брюсова (в публикуемых фрагментах писем обоих адресатов сохранена авторская орфография и пунктуация, включая подчеркивания).

1 июля 1905 г.

Девочка, милая, хорошая, маленькая, я люблю Тебя.

5 июля 1905 г.

Ты боялась когда-то, что мы слишком по домашнему близко подойдем один к другому, что это убьет ту долю мечты, идеального, без чего любовь умирает, как цветок без солнца.

8 июля 1905 г.

На днях буду в Москве (на день: надо, как «домовладельцу» быть в Думе). Но я боюсь увидеться с Тобой. <...> Боюсь. Может быть, это опять безумие, опять мания. Но помедлим. <...> Страшно, страшно наложить хоть одну черту на прошлое. Это такая полная завершенная картина, что я не знаю, как продолжать ее.

14 июля 1905 г.

Любовь должна влечься к счастью, но не должна его коснуться никогда. В одном из детских своих стихотворений (из тех, что Ты любишь) я обмолвился стихом: «Красота и смерть неизменно одно». Было бы вернее сказать: «Счастье и смерть – одно». Кто хочет смерти, должен стремиться к счастью. Жизнь только в роковом, только в трагизме.

25 августа 1905 г.

Ты чтишь Любовь так, как ее должно чтить. Ты требуешь, чтобы ей отдавали всю душу. Она не терпит никакого совместительства. Она не может разделить скипетра ни с кем. <...> Ты права! Ты права! Только так стоит любить, только это – Любовь! Та любовь, которая сильнее Смерти; та любовь, которая – Смерть ...

29 августа 1905 г.

Безумие было. Оно пережито. Не надо более безумия. Безумие – часть жизни, часть бытия, часть вечности. Безумная любовь – часть любви великой ... О, почему над Тобой не тот же ясный, светлый кругозор, что просиял теперь надо мной ...

3 сентября 1905 г.

Твой самый верный образ – тот, от имени которого написана Эдгаром «Линор».

21 ноября 1905 г.

Не безумствуй ... очень. Не играй в карты с кентаврами ... слишком часто. Не целуйся с Одиноким¹⁵ ... совсем¹⁶.

В этих ранних письмах Брюсова к Петровской в наиболее счастливое для обоих время, непосредственно после месяца, проведенного в Финляндии на озере Сайма (июнь 1905 г.)¹⁷, налицо полный набор декадентских штампов – Брюсов описывает свои чувства, исходя из литературного стандарта. Он сравнивает Петровскую с Линор Эдгара По, для которого Любовь всегда была обречена Смерти. Для Брюсова все прошедшее уже оконтурено, заключено в эстетическую форму. И по законам искусства, действительно, самое логичное – не портить запечатленный образ. Для Петровской было бы лучше уже тогда исчезнуть из жизни Брюсова и не просить невозможного еще несколько лет. Уже ближе к осени 1905 г. видно, что романтический флер у Брюсова слетает с глаз, а Петровская все будет

продолжать требовать, просить, молить о Любви, которой нет места в низкой действительности¹⁸.

Она станет кокетничать со своими поклонниками в надежде возбудить ревность в Брюсове, и тем самым удержав его¹⁹. Отношения будут длиться мучительно долго, с возвратами и откатами, но печальный конец предсказать нетрудно уже по этим письмам Брюсова. Для него отношения с Петровской уже превращены в отработанный литературный материал, а между искусством и реальностью у рационального Брюсова всегда пролегал четкая граница, в отличие от его взбалмошной подруги. И пока увлечение было сильным, он не имел ничего против «Любви, которая сильнее Смерти» и восхищался Петровской-Линор. Но когда она пыталась взывать к нему в том же духе (изначально принадлежавшем не ей) через год-два, он, утомленный ее бесконечными излияниями чувств, советует ей писать о более конкретной реальности («о внешностях»), которые первоначально всячески изгонялись из их переписки или присутствовали на периферии как необходимое зло – в духе романтической и раннесимволистской традиции.

Теперь приведем несколько выдержек из писем Петровской к Брюсову 1906–1913 годах.

30 мая 1906 г.

Хочу быть ясной, тихой, буду любить тебя там на озере «между сосен тонкоствольных» покорно, грустно нежно. <...> Все будет, как ты захочешь. <...> Милый мой, я тебя нежно и покорно люблю. За эти

дни я стала тихая, тихая. P. S. Благодарю за Пшибышевского. Читала. Очень хорошо.

25 августа 1906 г.

Но после этих двух лет, после необычайности всего пережитого у меня явилось страстное непобедимое стремление к последнему идеальному образу – любви.

4 ноября 1906 г.

Вот вернешься... твои стены, лица, дела, забудешь меня, <...> разлюбишь «жизнь», не сумеешь слить ее с действительностью, обидишь любовь...

пятница, утро <1906 г.>

Ты знаешь Галунова²⁰ (сына)? Его жена оставила его и ушла к сыну з<убного> врача Братенши. Очевидно, была любовь. И вот на днях этот Братенши без всяких объяснений, без записки застрелил ее и себя. А за великим сейчас же и смешное – старый Галунов радуется, что не придется платить денег за развод и очень хлопочет получить обратно задаток, данный адвокату. Зачем деньгам зря пропадать! Рассказываю о фактах и мне уже стыдно. Не умею еще говорить с тобою о «реальностях».

25 сент. 1907 г.

Ведь если около меня никогда никого не будет и я стану совсем рабой, как твоя жена, ты меня так же и разлюбишь от этого сонного спокойствия. <...> А вдруг опять придет «безумие». Ты склонен к нему больше чем я.

13 ноября 1907 г.

Валерий, я чувствую и знаю – ты поглощен ее делами и любовью к ней²¹. Отчего же не имеешь смелости сказать прямо в лицо холодным четким словом. По твоему молчанию, потому как ты избегаешь видеть меня – я угадываю правду. Я сегодня провела ужасную ночь! И если тебя радует «безумие» иступлений – то все это было. До 1 ч. со мной был Сережа²² (новобрачный – он вчера венчался) было похоже на какую-то невероятную страницу из романа. Сегодня я чувствую себя полумертвой и больше не могу, не могу в этих стенах ждать тебя и возврата твоей любви дни и ночи. Вместе с тем как передам это письмо швейцару, возьму билет в Петербург. Все равно! Зачем поеду – видит Бог, не знаю, но не могу больше ни рыдать, ни звать тебя напрасно. Иди к твоей новой любви, страшный пленительный зверь! Убей еще чью-нибудь жизнь, – от этого ты расцветаешь. Прощай, я люблю тебя. Но ты «плюешь» на нее с большим пренебрежением, чем когда-то Б. Н.²³ Должно быть такова судьба Любви.²⁴

26 ноября, четверг, 4 ч ночи <1909 г.>

Как не могла я понять давно, – да ведь ты просто счастлив с ней²⁵, как счастливы многие с женщинами, которых, любя, выбрали они на всю жизнь. Я – это какой-то странный нарост на твоих чувствах, болезнь души, от которой постоянно ты пытаешься освобо-

даться. И как слепая, как безумная, я ждала, что для меня ты оставишь ее!

17 июня <1907 г.>

... я ведь действительно смотрю в лицо смерти безумным прикованным взглядом. На мне уж лежат склепные тени. День за днем кто-то отнимает от меня мою живую жизнь и я превращаюсь в призрак, которому стыдно, и страшно и больно с живыми.

10 января <1906 г.>

Что мне осталось? Как могла бы я жить без любви. И вот я не живу, медленно сламываюсь, то вступаю в безумный бой, то так <нрзб.> покорно склоняюсь. Ах, только бы не думать! У каждой мысли, от каждой мысли в мозгу маленькая ранка с острой мучительной болью. <...> Зверочек, зверочек, отчего ты так мало любишь меня! Зовешь мою любовь «безумием», удивляешься, что она такая непокойная, похожая на самосжигание, – точно есть какая то другая, точно забыл ты себя в прошлом году.

12/25 III <1908 г.>

Да я, впрочем, и знала, что юг меня пленять не может. Если поеду еще в жизни куданибудь, то только на север. Устрою романтическое путешествие в Норвегию за «милым» и как Брант²⁶ погибну в горах. А «милый» не придет, не придет никогда... Часто, часто вспоминаю, как мы ездили в Финляндию, и тогда глубоко презираю эту гигиеническую поездку и смеюсь

мальчику²⁷ в лицо и говорю ему, что ты Единственный, Вечный, Любимый навсегда, а он – кук-ла... (так назвал его Б. Н.)²⁸

<1913 г.??>

Мне отвратительна моя «холостая» жизнь, жизнь женщины-одиночки, «разводки» с любовником, имеющим законную жену. <...> Хотела иметь ребенка, а говорила, что ненавижу детей и хочу в любви одного «наслаждения», хотела любить одного, одного всегда, а брала каких попало любовников, была в душе робкой, нежной, покорной, а хотела казаться жестокой, своенравной, причудливой. <...> Ах, Валерий, наивный и жестокий зверь!²⁹

В искренности и нелитературности этих писем трудно сомневаться. Глубина чувств Петровской неподдельна даже тогда, когда наступило, наконец, горькое осознание реальной ситуации. Она не переставала лелеять лучшее свое воспоминание – отдых с Брюсовым на Сайме – и создала свой миф о прекрасном Севере (не без влияния столь популярных тогда Г. Ибсена и К. Гамсуна)³⁰. В последнем цитируемом письме Петровская предельно откровенна, она уже не «женщина-вамп», ее мечты – мечты любой женщины любой эпохи. Но в ее положении отвергнутой оставалось только найти для себя психологическую лазейку для защиты от боли и обид. Отчасти Петровская компенсировала эту боль посредством искусства, изобразив свое alter ego в лице страдающего героя, наделенного способностью любить так, как никто в мире, в своем сборнике «Sanctus

апог». Неземное чувство было обречено на гибель в мире рутины и пошлости. Тем самым Петровская продемонстрировала Брюсову, что это он не способен подняться до высот, доступных немногим. И довольно-таки жестоко было со стороны Брюсова назвать впоследствии ее любовь «истерией»³¹.

Сборник был посвящен С. Ауслендеру, с которым Петровская вела игру в «пажа и королеву», удовлетворяя жажду внимания, недополученного, опять же, от обожаемого кумира.

Впоследствии она чаще всего будет пользоваться ролью Ренаты, а затем – странной женщины, бывшей писательницы-декадентки, за исключением тех случаев, когда сама действительность диктовала чисто прагматическую схему поведения или чувства уже не поддавались контролю³².

Н. Петровская покинет Россию исключительно по личным причинам (нежелание вернуться было связано с трагическим финалом романа с Брюсовым, а Москва у нее неизменно ассоциировалась с этим именем), последние ее письма к нему из Италии датированы 1913 годом.

В Италии ее литературный труд, в основном, сводился к переводам, а в Берлине – к критике и публицистике. Она сотрудничала с газетой «Накануне» с 1922 года до ее закрытия в 1924 году Петровская переехала из Италии в Германию и устроилась в эту газету с помощью А. Толстого и Р. Гуля.

Рецензии Петровской, критические отзывы, короткие заметки, иногда переводы с итальянского появлялись почти в каждом номере «Накануне». Неизменно она печаталась в литературном приложении к этой газете, но только в качестве критика и публициста. Художественных текстов она

уже почти не писала. Собственно, как писательница она осталась в прошлой эпохе 1900-х. С закрытием газеты для Петровской исчезла не только последняя возможность литературной деятельности, но и какой-либо интеллектуальной деятельности вообще. Последние годы ее жизни превратились в медленную агонию, прерванную самоубийством.

Н. Петровская, как и многие другие (А. Блок, А. Белый, М. Сабашникова), оказалась жертвой эстетических утопий. Потерпев фиаско, она не смогла найти свое место в жизни, и не было рядом никого, кто мог бы защитить ее от рутины, взяв на себя тяготы каждодневных забот (что сделала, например, для А. Белого К. Бугаева (Васильева)). Петровской оставалось лишь вернуться в призрачный мир теней литературы символизма и остаться в нем навсегда.

Примечания

¹ Переписка В. Брюсова и Н. Петровской находится в Рукописном отделе РГБ. Ф. 386. Карт.72. Ед. хр.12.; Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр.19, 20, 21, 22.; РГАЛИ. Ф. 376. Оп. 1. Ед.хр.4; Ф. 56. Оп. 1. Ед. хр. 95 и РО ИМЛИ. Ф.13. Оп. 3. Ед. хр. 38, 39, 105.

В 2004 году переписка была опубликована: Валерий Брюсов, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913. Вступ. статьи, подгот. текста и комментарии Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М., 2004. 776 с.

² Н. И. Петровская. Краткая библиография (источники и литература о ней).

³ Письмо С. С. Соловьева А. А. Блоку от 22 января 1905 г. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 385.

⁴ Письмо С. С. Соловьева А. А. Блоку. Февраль 1905 г. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 389.

⁵ Белый А. Дневниковые записи. Предисловие и публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 800. А. А. Блок подарил Н. Петровской свою фотографию с дарственной надписью в 1907 г. См.: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 151.

⁶ Петровская Н. И. Из «Воспоминаний». Публ. Ю.А. Краковского // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 773.

⁷ Письмо С. С. Соловьева А. А. Блоку от 18 февраля 1904 г. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 364.

⁸ Письмо А. А. Блока С. С. Соловьеву от 8 марта 1904 г. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 371.

⁹ Гаспаров М. Л. Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова // Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 29.

¹⁰ Петровская хотя и была главным прототипом Ренаты в «Огненном ангеле», но, возможно, не единственным. О Е. И. Павловской см.: Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 712.

¹¹ Эти наблюдения относятся к той части архива, которая находится к ОР РГБ.

¹² Об этом см.: Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 27–29.

Здесь же заметим, что чрезвычайно интересно читать письма Брюсова к Полякову из Финляндии, когда Брюсов отдыхал там с Петровской: страстно влюбленный поэт не забывает о литературных делах и довольно много пишет о бытовых подробностях своего пребывания в пансионе Рауха. См.: Переписка с С. А. Поляковым // Лит. наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1994. С. 102–107.

¹³ Эти редкие моменты Брюсова «без маски» запечатлены в его письмах к А. А. Шестеркиной после самоубийства Н. Львовой. См.: Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой // De visu. 2 (3). 1993. С. 6, 7.

¹⁴ Ср. фрагмент из ее письма к В. Брюсову от 23 мая 1906 г., отправленного из Варшавы: «Я не плачу, почти ничего не чувствую, после необычайного напряжения душа успокоилась в безрадостной и тихой пустоте. <...> Но я «кук-ла» «кук-ла» ... «кук-ла» ... При этих словах в груди пустой и звонкий стук» (ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр. 19. Л. 2), и фрагменты из ее рассказов «Раб» и «Призраки»:

« – Я кук-ла, – говорю я жене. Она не понимает и смеется последним бессмысленным смехом ... Я кук-ла...»; «Лицо куклы безжизненной белизной застыло на темной подушке. <...> Она протяжно вздыхает, розовые губы с приподнятыми уголками движутся с трудом, и шепчет: не могу ... Я давно уже ничего не могу. Вот здесь пусто. Она ударяет себя в грудь, и мне слышится стук в пустой деревянный ящик» («Sanctus amor». М., 1908. С. 35, 96–97).

¹⁵ Одинокий – А. И. Тиняков (поэт, публицист. 1886–1934?) См. о нем: Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 349 (заметка Н. А. Богомолова); В. Варжапетян. «Исповедь антисемита» или к истории одной статьи. Повесть в документах // Литературное обозрение. 1992. № 1. С. 24–37; Богомолов Н. А. Материалы к библиографии А. И. Тинякова: 1886–1934 // De visu. 1993. № 10. С. 71–79.

¹⁶ ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 72. Ед. хр. 12. Л. 3, 8, 13, 17, 39, 42, 45, 58.

Эти письма Брюсова 1905–1909 гг. чаще всего были написаны на бланках журнала «Весы», конца 1909 – начала 1910 г. – на бланках «Русской мысли». Брюсов просил Петровскую писать ему на адрес редакции, что она обычно и делала, нарушая это правило крайне редко, в экстремальных ситуациях (см. ее письмо от 13 ноября 1907 г.).

¹⁷ В. Пяст вспоминает, что на одном из вечеров в Тенишевском училище в первые месяцы 1908 г. В. Брюсов читал свой

цикл «На Сайме» – «нежнейшие из своих стихов, за душу трогаящие». См.: Пяст В. Встречи. М., 1929. С.133.

Вероятно, воспоминание об этом «северном рае для влюбленных» сподвигло Брюсова в 1913 г. опять-таки в июне посетить Сайму, на сей раз с Н. Львовой. См.: Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой. С. 6.

Сама Н. Петровская второй раз ездила в Финляндию в августе 1911 г. с сестрой. В своих письмах к Брюсову из Гельсингфорса (Хельсинки) она вспоминает их совместное путешествие в 1905 г., горько сетуя, что теперь финская столица не производит на нее прежнего чарующего впечатления. См. письма Н. И. Петровской к В. Я. Брюсову: ОР. РГБ. Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр. 22. Л. 18–19.

¹⁸ Отношения не были прерваны окончательно и после скандального происшествия с неудавшимся выстрелом Н. Петровской в В. Брюсова 14 апреля 1907 г. на лекции А. Белого в Политехническом музее. См.: Письма к московским и петербургским литераторам (письмо В. Я. Брюсова к З. Н. Гиппиус) // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 694–695.

Брюсов продолжал встречаться с Петровской не только в Москве, но и в Петербурге, и в Париже. См.: Лит. наследство. Т. 98. Кн.1. М., 1991. С. 203, 210.

¹⁹ Наиболее показателен в этом отношении роман Петровской с Ауслендером, с которым она сблизилась в 1907 г. и путешествовала по Италии в 1908 г. Роман был весьма странного свойства – в духе *fin-de-siecle*: в письмах Брюсову из Италии Петровская говорит о том, что уже «отучила мальчика от ночных нежностей», намекает на его «нетрадиционную ориентацию», а, по воспоминаниям Б. Садовского (со слов В. Ходасевича, бывшего ее confidentом), «как любовник он никуда не годится». См.: Из переписки Н. И. Петровской. Публ. Р. Л. Щербакова

и Е. А. Муравьевой // Минувшее. Исторический альманах. Т. 14. М. – СПб., 1993. С. 384. Надо сказать, что об Ауслендере она высказывалась не только уничижительно и с раздражением, как отмечено в публикации Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой. По отношению к этому молодому человеку Петровская испытывала весьма противоречивые чувства, где было место и умилению, и нежности, и садистскому удовольствию от доставляемых ему мук – одним словом, весь спектр «подпольности».

С. Ауслендер посвятил Н. Петровской рассказ «Феличе и Анжелика» в своем сборнике «Золотые яблоки». М., 1908. Рассказ написан в сентябре – октябре 1907 г. Однако если Петровская всю свою книгу «Sanctus amor» посвятила одному С. Ауслендеру, то он в «Золотых яблоках» не забыл также и М. Кузмина – рассказ «Прекрасный Марк», В. П. Веригину – «Флейты Вафила» и Л. Д. Блок – «Метания Марии Девственницы из Каенны». См. письмо Л. Д. Блок А. А. Кублицкой-Пиоттух от 25 сентября <1907 г.>: «Был Ауслендер, который влюблен, кажется, во всех женщин и в В<алентину> П<етровну>, и в Н<аталью> Н<иколаевну>, и об Нине Петровской говорит очень». (Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 307). Валентина Петровна – Веригина, Наталья Николаевна – Волохова.

²⁰ Галунов Александр – литератор, автор двух книг «Ad lucem». М., 1904 и «Вереницы этюдов». М., 1907.

Письмо от 13 ноября 1907 г. приведено полностью. Цитата из него была опубликована в статье Гречишкина С. С., Лаврова А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 582.

²¹ Вероятно, имеется в виду В. Ф. Комиссаржевская. См.: Брюсов и театр. Вступ. статья и публ. Г. Ю. Бродской // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 174–175; К. Мочульский. Валерий Брюсов. Paris, 1962. С. 128.

²²Сережа – Соколов-Кречетов, муж Петровской, второй его женой была Л. Рындина, о венчании с которой пишет Н. Петровская.

²³Б. Н. – Борис Николаевич Бугаев (Андрей Белый).

²⁴ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр. 20. Л. 4, 8, 10, 25, 32.

Здесь порядок архивной нумерации листов не всегда соответствует предполагаемым датам. Письма от 26 ноября <1909 г.>, 10 января <1906 г.>, <1913 г.> датированы Н. А. Богомолковым.

²⁵Речь идет о жене Брюсова – Иоанне Брюсовой (Рунт).

Письмо от 25 марта 1908 г. написано из Флоренции, полностью приводится в публикации Богомолова Н. А. «Итальянские письма Нины Петровской».

²⁶Брант – должно быть «Бранд», герой одноименной драмы Г. Ибсена (1865), погибающий в лавине в горах. Эта пьеса ставилась на сцене МХАТа, в главной роли был занят В. И. Качалов. О пьесе см.: Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества: 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1989. С. 66–86; Розанов В. В. Ибсен и Пушкин – «Анджело» и «Бранд» // В. В. Розанов. Сочинения. М., 1990. С. 360–366. (Статья впервые была опубликована в «Русской мысли» в 1907 г., № 7).

²⁷«Мальчик» – С. Ауслендер.

²⁸Б. Н. – см. письмо от 13 ноября 1907 г.

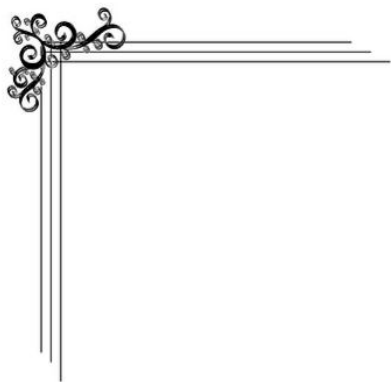
²⁹ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр. 19. Л. 4, 5, 6, 9, 11, 26, 29. Недатированные письма Н. Петровской датируются по содержанию.

³⁰Явное влияние К. Гамсуна обнаруживается в некоторых рассказах Петровской, вошедших в сборник «Sanctus amog», где заимствованы сюжетные коллизии из «Пана» и общий стиль речи (см.: К. Гамсун. Пан. Из записок лейтенанта Томаса Глана. М., 1901).

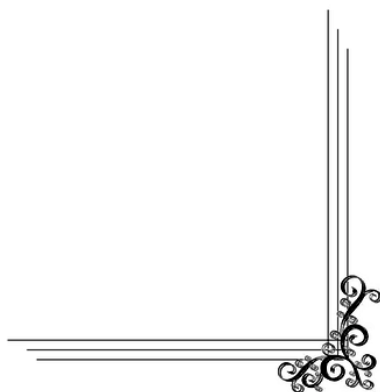
³¹ Цит. по: Переписка с Андреем Белым. 1902–1912. Вступ. статья и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 332.

³² Р. Гуль отмечает, что известие о смерти В. Брюсова повергло Н. Петровскую в состояние растерянности и горя, и выражение ее лица позволило автору воспоминаний «Я унес Россию» увериться в мысли, что Петровская любила Брюсова всю свою жизнь.





***Религиозные поиски:
идеология/эстетика***



Сны и явь героинь «Крестовых сестер»

А. Ремизова

В настоящее время уже не подлежит сомнению, что дуалистическое мировоззрение А. Ремизова во многом опиралось на мифологию богомилов¹. А. Данилевский выяснил, что, согласно концепции писателя, Пришествие в мир Христа через кровь объясняет дуализм добра и зла как неразрывного единства, а зло является промыслом Божиим (богооставленность мира должна смениться Вторым Пришествием)². Земля – это обитель дьявола, а человек – его творение и жертва. Спасение возможно только в отречении от земных страстей, и А. Ремизов выстраивает художественный вариант «народной» веры, где его дуалистическая религиозная доктрина получает «национальную» окраску. Учитывая все это, можно попытаться расшифровать ряд «темных» мест в «Крестовых сестрах». Философия писателя в данном случае становится ключом к разгадке некоторых снов героинь.

История человечества причудливым образом запечатлена в сновидениях Акумовны и Адонии Журавлевой. Для обеих нет четкой грани между сном и бодрствованием: «И днем и ночью живет Акумовна, как живет и Адония Ивойловна» (30)³. Сны Журавлевой связаны с мечтой об истинной вере и невозможностью ее обретения в земной

реальности. Автор рисует картины посещения «старцев и братцев» богомольной героиней в пародийном ключе. Упоминание в одном ряду «старца», который «нечистых духов соитием плоть умерщвляя изгоняет», и «Фомы Окопинского... сжегшегося на костре» (26–27), говорит о том, что современность – лишь искаженное подобие прошлого (сектантство сменяет христианство). Журавлева посещает одного за другим «святых людей», но они ничего не говорят ей, да им и нечего сказать. Непонятое пророчество Парашаи: «Корабли пойдут, много кораблей – далеко!» (27) – намек на то, что будущее принадлежит хлыстам, а истинная вера забыта. Если современность – лишь кошунственное искажение прошлого, то само прошлое в снах Адонии Ивойловны предстает недостижимым «потерянным раем»: «Ей снится ее родина, родные реки – Онега-река, Двина-река, Пинега-река, Мезень-река, Печора-река, и тяжелая парча старорусских нарядов, белый жемчуг и розовый лапландский, киты, тюлени, лопари, самоеды, сказки и старины, долгие зимние ночи и полунощное солнце, Соловки и хороводы» (28).

Тот факт, что Журавлева – поморка и в своих снах «вспоминает» Русский Север (реликт, символ допетровской Руси, а также места, связанные с первой волной поселения старообрядцев), позволяет построить предположение о ремизовском варианте национального «золотого века», к которому нет возврата. В этой связи «скорпии-хамелеоны за иконами и на иконах», также снящиеся Адонии Ивойловне, – знак осквернения незыблемых ценностей.

По сути дела, «сны» Журавлевой означают стремление вернуться в райское существование – без мук. В конце концов героиня отправляется на богомолье, чтобы воплотить сон в реальность: «Адония Ивойловна между тем на богомолье двинулась, – поехала она в Иерусалим, где Демьян-ладон вон не выходит, и горят свечи неугасимые: там омоется она в Иордан-реке, оботрется плакун-травой, и спадет с нее, как еловая кора, все ее горе – горесть вся и слезы, уразумеет она корабли Парашины, и не будет земля уходить и обваливаться на могиле ее мужа на Смоленском» (102). Весь этот фрагмент насквозь «прошит» апокрифическими цитатами: «плакун-травой» в «Голубиной книге» утиралась Богородица⁴, а спадающая с героини еловая кора – заимствование из духовного стиха о Георгии Храбром: «Потом взял своих сестер, привел их к Иордан-реке и велел им умыться и окреститься: камыш-трава с них свалилася и еловая кора опустилася»⁵. «Камыш-трава» в данном контексте символизирует язычество. Поездка Журавлевой в Иерусалим – это попытка возвращения к истокам христианства, только не в официально-церковном, а в «народном» понимании. Но о трагической утопичности этой попытки можно судить, принимая во внимание авторскую иронию (пророчество Парашы). Прошлому не стать настоящим, «распалась связь времен». Таким образом, допетровская Русь в художественном сознании писателя – это рай до первородного греха, и вернуться туда невозможно.

Сны Акумовны поддаются истолкованию, если обратиться к упомянутой уже дуалистической мифологии автора.

Некоторые из них могут быть расшифрованы в свете ветхозаветных сюжетов: «Разные ей снятся сны: и *пожары* она видит... и *разбойников* – бежат, гонят разбойники, и *голового человека* – на берегу голый с мылом моется, и *рябого гада* – кусает ее гад, и *ягоду* – во сне она ест бруснику, большие гроздья с овечьим хвост» (30) (курсив А. Ремизова). «Моющийся человек», скорее всего, связан с богомильским мифом о сотворении человека: «Бог мывся в мовнице (бане) и, вспотився, отерся ветхем (пучком соломы), и верже с небесе на землю, и распреса сотана с богом, кому в немъ створити человека. И створи дьявол человека, а бог душу во нь вложи: темже аще умереть человек, а в землю идет тело, а душа богу»⁶. Поедание брусники наряду с упоминанием «рябого гада» вызывает в памяти ситуацию грехопадения. А. Ремизов воссоздает библейский сюжет в духе апокрифической традиции, с оглядкой на духовный стих «Голубиная книга»⁷. В Библии (Бытие, гл. 2) говорится о запрете съесть плод с дерева познания добра и зла, а в «Голубиной книге» появляется «ягода (винограда)»:

А и жить Адаму во светлом раю.
 Не скушать Адаму с единово древа
 Тово Сладкова плоду винограднова...
 Прелестила змея подколодная.
 Приносила ягоды с едина древа, –
 Одну ягоду воскушал Адам со Евою,
 И узнали промеж себя тяжкий грех...⁸

А. Ремизов еще более русифицировал известный сюжет: «змея» заменяется «рябым гадом»⁹, а «ягоды (вино-

града)» – «брусничкой». Похожий вариант обработки ветхозаветного сюжета встречаем и у Аввакума, столь чтимого писателем: «Она же, послушав змии, приступи ко древу: возьм грезнь (ягоду) и озоба... смоковь красная, ягоды сладкие...»¹⁰. Сон о «разбойниках» можно интерпретировать уже в новозаветном ключе – это Рождество, бегство в Египет, избиение младенцев (мотив Рождества был одним из самых распространенных в творчестве писателя, особенно раннем, по вполне понятным причинам: именно на вифлеемском сюжете строится дуалистическая концепция Ремизова).

Итак, Акумовна «присутствует» при сотворении человека дьяволом, являясь одновременно Евой и Богородицей, так как в ее «снах» переплетены все эти линии библейской истории. Авторское понимание библейских событий далеко от канона. К тому же, если вспомнить биографию этой героини, ее детство и юность, проведенные в непроходимых лесах, населенных нечистой силой, то перед нами предстанет славянка древних времен, живущая в согласии с аграрным циклом увядающей и воскресающей природы, язычница: «Вспоминая Турий Рог и Сосну Гору, Акумовна нет-нет да и заметит и такое турийрогское и сосногорское, что, кажется, и в голову не придет на Бурковом дворе. – Теперь, – скажет, – рожь уж готова, слава богу! – и перекрестится: – Дождь нехорошо» (60).

Одновременно, героиня «божественная» и «юродивая» (30, 31, 61, 105, 121). Акумовна – образ многозначный, являющий собой воплощение народного религиозного сознания. Ее «Хождение по мукам» лишь названием напоминает

«Хождение Богородицы по мукам». А. Рыстенко первым заметил это, указав, что Акумовское «Хождение...» – вариант распространенных «Хождений на тот свет»¹¹. Причащение героини из рук дьявола ассоциируется с мотивом «горькой чаши» из «Хождений на тот свет Феодоры» из «Жития Василия Нового»: «... и посих наливявши чашу... и даст ми испити... толь бе горько, яко в той час, отторже ми душу...»¹². Эпизод, где появляются «три лица на горе, одетые в светлое» – травестированная картина Преображения Господня.

«Подсветка» образа Акумовны апокрифическими мотивами усиливается повторами: «Обвиноватить никого нельзя!» В народной традиции Богородица наделялась чертами заступницы грешников перед Богом¹³. А «юродивость» Акумовны вносит новый аспект в восприятие образа (ее стремление пойти к царю нагой просить защиты и открыть всю правду о несчастной жизни – восходит к средневековым традициям русского юродства)¹⁴.

Пресловутый ремизовский дуализм и здесь дает о себе знать, святость без юродства – это не «русская» святость, а юродивый – порождение «народного христианства». Двойственность русского юродства, с его парадоксальностью мировосприятия и поведения, была близка писателю. В результате перед нами возникает женский персонаж, «божественность» которого не церковного, а фольклорно-апокрифического происхождения («русский вариант» святости по А. Ремизову). Поэтика здесь тесно связана с идеологией: в лице Акумовны писатель «освобождает» человечество от вины за первородный грех.

Итак, эта героиня «видит» во сне фрагменты из библейской истории и ей в ее «Хождении...» открывается страшная картина причащения дьяволом обманутых. S. Aronian пишет: «Akumovna's journey through the house symbolizes her life on earth in all its confrontations both with evil and corruption and with endless suffering»¹⁵. Но «видение» Акумовны – не только результат ее жизненного опыта. Учитывая весь контекст образа, мы можем сказать, что «Хождение...» имеет характер дешифрующей универсалии: если начало истории человечества ознаменовано у Ремизова сотворением человека не Богом, а дьяволом, то современность в «Крестовых сестрах» предстает закатом этой истории в преддверии надвигающегося Апокалипсиса.

Адонии Журавлевой «снится» потерянный рай (допетровская Русь), миф истории у Ремизова глубоко национален. Обеим героиням доступно истинное знание, недостижимое для других. И открывается оно лишь во сне. Явь мутна, хаотична, бессмысленна, а сон – чистое зеркало, где можно увидеть все как есть. Функции сна в «Крестовых сестрах» состоят в безграничном расширении времени и пространства, свободном перемещении в нем, в преодолении бытовой эмпирии, в выходе в сферу мистического, ирреального, где только и можно узреть истину, где совершаются пророчества и откровения. А то, что это знание является женщинам и идея святости предстает у А. Ремизова в женском облике, связано с самим характером русского православия и особенно «народного христианства» – религии Богородицы-утешительницы, а не Христа¹⁶.

Примечания

¹ Минц З. Г. Вступительная статья к переписке А. А. Блока с А. М. Ремизовым // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 63–82.

² Данилевский А. А. О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова // А. М. Ремизов. Избранное. Л., 1991. С. 604.

³ Текст А. М. Ремизова цитируется по изданию: Ремизов А. М. Крестовые сестры. М., 1989.

⁴ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 212.

⁵ Порфирьев И. История русской словесности. Ч. 1. Казань, 1870. С. 232. «Еловая кора» в значении «горя, болезни» встречается и в одном из сказаний о Святогоре: «Призадумался богатырь, поехал в поморское царство и нашел девицу во гноище: тело у ней точно кора еловая. Поднял свой острый меч, ударил в грудь и уехал. Очнулась девица – а еловая кора с нее спала, и сделалась она красавицей невиданной и неслыханной». См.: Афанасьев А. Н. Народ-художник. Миф. Фольклор. Литература. М., 1986. С. 151. Однако упоминание об Иордан-реке и религиозный контекст образа Журавлевой позволяет говорить о заимствовании мотива именно из стиха о Георгии Храбром.

⁶ Цит. по: Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1966. С. 30.

⁷ Древние российские стихотворения... С. 208–209.

⁸ Там же.

⁹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. 1. С. 340.

¹⁰ Цит. по: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 66–67.

¹¹ Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913. С. 45.

¹² Житие Василия Нового. Институт истории СО РАН. 4/80. Л. 19.

¹³ Эта тенденция отчетливо отразилась в духовных стихах («Михайло Архангел»). См.: Озаровская О. Э. Бабушкины старины. Пг., 1916. С. 100–102.

¹⁴ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Указ. соч. С. 92–93.

¹⁵ Aronian S. The Hidden Determinant: Three Novels of Remizov // Russian Literature Triquarterly. Vol. 19. 1986. P. 153.

Пер.: «Передвижение Акумовны по дому символизирует ее жизнь на земле, противостояние злу и разврату и претерпевание бесконечного страдания».

¹⁶ Бердяев Н. Судьба России: опыты по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 10.

Функции культуры старообрядчества в эстетико-философской концепции А. Ремизова (в контексте символизма)

Старообрядчеством в среде художественной интеллигенции начала XX века и, тем более, в символистских и околосимволистских кругах интересовались многие (Д. Мережковский, З. Гиппиус, отчасти А. Блок, В. Розанов, Л. Столица; успешно эксплуатировал этот интерес Н. Клюев)¹.

Причин тому много – рассмотрим основные из них. Народная религиозность привлекала писателей и художников, «погрязших в тенетах» усталости от культуры, своей «естественностью» и «искренностью». Хотя, согласно А. Эткинду, природе надлежит быть лишь объектом пре-

образований культуры в русском модернизме, но известная тяга к «стихийности» в творчестве В. Брюсова, А. Блока и других выдает все нарастающее напряжение между элементами этой оппозиции².

Сосредоточенные поиски собственной веры в среде интеллигенции (постнищенский синдром) только способствовали этому пристальному вниманию как к современной народной религиозной жизни (неразрывно связанной с вековыми традициями), так и к первым векам христианства, еще не подвергнувшемуся «порче и искажениям»³.

Обостренное внимание к вопросам веры объяснялось и всеобщим мироощущением эсхатологизма, которое нередко объединяло обитателей и роскошных гостиных, и бревенчатых изб: «Спутник мой сказал, что, по его разумению, самое важное – это чтобы все люди соединились в одну веру, говорил о церкви истинной... <...> заговорили о конце мира, о втором пришествии. <...> Обо всем, о чем мы думали, читали, печалились – думали и они у себя, в лесу, и может быть глубже и серьезнее, чем мы»⁴.

В культурной среде также никак не могли освободиться от комплекса вины перед народом, «наивным и чистым, как дитя», и от стойкого утопического представления о русском загадочном мужичке, который несет свет истины уже самим фактом своего существования, нужно только этот свет увидеть⁵.

Твердость духа старообрядцев, сторонящихся официальной церкви, придерживающихся неизменных устоев, не

могла не восхищать символистов (так же, впрочем, как и «оргиастичность» сектантов).

Религиозная народная культура и фольклор – вот что могло «просветлить» интеллигентов и соединить их с народом в единое «соборное» целое: такова была общая тенденция умонастроений в среде символизма. Но при этом дело не пошло дальше экскурсий в заповедные места и приглашения старообрядцев для участия в обсуждениях Религиозно-философского общества; культура старообрядчества привлекала внимание известных писателей несколько лет подряд, но их идеология не была ассимилирована религиозными концепциями символистов. Попытаемся выяснить, почему же символисты (в частности, А. Ремизов), интересуясь расколом, не заимствовали из него ничего специфического.

Для официальной церкви и старообрядцы, и сектанты были еретиками и зачастую упоминались в одном ряду; для подавляющего большинства писателей и художников эти социальные группы также не всегда различались⁶. Но было несколько знатоков в среде символизма, которых трудно упрекнуть в незнании материала. Прежде всего, это А. Ремизов и М. Кузмин. Для А. Ремизова, большого ценителя старины, приверженца допетровской Руси, казалось бы, совершенно естественно обратиться к культуре старообрядчества как к идеалу. Почитание Аввакума Ремизовым всем известно, знание этим писателем духовных стихов, легенд, житий, патериковых сюжетов, бытовавших в старообрядческой традиции, несомненно⁷. Кроме того,

традиция раскола не была для Ремизова достоянием давно минувших дней, в Москве конца XIX – начала XX века она была живой, существовало несколько согласий⁸. Ремизов пишет о московских староверах в своих воспоминаниях «Подстриженными глазами» и «Петербургский буерак»⁹.

Здесь нужно учесть, что авторский миф о «Святой Руси» объясняет обращение к различным культурным традициям допетровского времени (и более архаичным) наряду со старообрядчеством.

Быт, идеи, образы, мифы, восходящие к культуре русского раскола, становятся у Ремизова составной частью авторского мифа, представляющего собой утопический конструкт «Золотого века». «Святая Русь» противопоставлена надвигающемуся Апокалипсису современности. Оригинальность и парадоксальность ремизовской трактовки старообрядчества связана с привнесением в него элементов древнерусской смеховой культуры и их обыгрыванием в пространстве современного Петербурга.

Допетровское время в его художественном воплощении автор воспринимает в стилизованном, идеализированном варианте, хотя он не может не знать всего существа дела. «Святая Русь» – невозвратно ушедшее прошлое, которому никогда не стать будущим (в чем Ремизов видит трагедию русской культуры). Черты мифологизированного облика «России-мученицы» складываются из реликтов народного творчества – фольклора, апокрифов, духовных стихов. При этом писатель не просто пересказывает первоисточник, дополняя его собственными словесными украшениями, – он пытается воссоздать «пратекст» в таком виде, который

кажется ему истинно русским. Этим объясняется стремление автора не только осовременить библейские, апокрифические, былинные мотивы, но и предельно русифицировать их (вслед за традицией народных легенд). Примером такой обработки источников может служить повесть «О безумии Иродиадином», где во дворце Ирода пляшут скоморохи, а в «Рождестве Христовом» – вместе с вифлеемскими младенцами солдаты убивают Петьку, персонажа явно не из библейских времен, и т. д. В «Крестовых сестрах» Вера Кликачева поет оригинальную «старину», в которой Богородица плачет над всею Русью-Святорусской и заходит в Неву-реку. Известно, что во время работы над «Крестовыми сестрами» Ремизов читал различные труды по фольклору – А. Григорьева, А. Гильфердинга, Киршу Данилова и т. д. (см. письмо Ремизова И. Рязановскому от 14 июня 1910 г.). «Старина» Кликачевой является осовремененной контаминацией сюжетных линий былин «Батыга и Василий Игнатьевич» и «Туры»¹⁰.

Русский Север – место поселения первой волны старообрядцев, недостижимый и являющийся лишь во снах локус «потерянного рая». Этот локус никогда не наделяется конкретными чертами, он связан с чудесным прошлым или тем будущим, куда так стремятся герои в своих мечтах (сны поморки¹¹ Адонии Ивойловны Журавлевой в «Крестовых сестрах»).

В этой же повести гибнущую «бродячую Святую Русь» символизирует Вера Кликачева, которой суждено умереть на костре (намек на самосожжения раскольников).

В цикле сказок «К морю-океану» путешествие Алалея и Лейлы к Студеному морю представляет собой в инока-зательной форме путь к обретению истинной веры. «Святые места» – это места северно-русские, в «Рождестве Христовом» (цикл «Отреченные повести») со Студеного моря приходят волхвы (!). Писатель в духе народной традиции русифицирует библейский сюжет.

Каким образом Ремизов использует памятники, известные и популярные в среде раскольников?

Один из известных духовных стихов – стих об «Иосафе-царевиче», где упоминается «мати-пустыня», писатель обращается к этому тексту в романе «Пруд» и в сборнике «Весеннее порошье».

В романе «Пруд» детские моления братьев Огорелышевых, пение стиха об «Иосафе-царевиче индейском» противопоставляются «игре в большие священники», пародирующей официальную церковь. Незамутненный образ «мати-пустыни», где «овца ляжет около тигра», станет для Александра Огорелышева светлым воспоминанием ранней юности.

В сборнике «Весеннее порошье» обращение к памятникам старообрядчества становится очевидным уже из авторских комментариев: слово «порошье» взято им из «Жития инока Елифания». Напомним, что Елифаний был сподвижником Аввакума и овеян таким ореолом святости, что повествование о кончине инока заканчивается тем, что он не сгорел, подобно собратьям, а вознесся¹². Однако примечательно, что «порошье» появляется в самом «пикантном»

фрагменте «Жития...», привлекающем внимание Ремизова: «Что же по сих, не возможе бо Дьявол пакости сотворити ми, келии моей сожещи, он же злодей инако покусися: насадил бо ми в келию червей множество много, глаголемых мравии <...> и начаше у мене те черви мураши тайные уды ясти зело горько и больно до слез <...> и аз гнездо их кошницею носил в воду, а они болши тово наносят всяково порошья туды»¹³. Смешение кощунственного и святого – вполне в духе писателя, структура сборника являет собой прихотливую смесь обработок древнерусских памятников, собственных «оригинальных» произведений о жестокости бытия, дополняемых фривольностями (сказка о Додоне в «Оказионе») и снами («Кузовок»). В этом сборнике образ потерянного рая также воплощается в уже привычном варианте – в авторской версии духовного стиха «Прекрасная пустыня»¹⁴. Пустынное житие было для безымянного героя «милостью и правдой», но он вынужден с ним расстаться («теперь ты огню предаешься, <...> ты горишь – в которую страну посылаешь?») Герой изгнан самой жизнью из тихой обители и идет в мир, чтобы стать пророком: «<...> буду о тебе рассказывать, о твоей правде и милости и защите. <...> будут бить меня больно, все претерплю ради правды твоей, прекрасная пустыня, любимая моя мати. <...> и уйду за тобой с легким сердцем <...> в жизнь вековую <...>»¹⁵. Скорее всего, Ремизов использовал вариант, опубликованный В. Варенцовым, который затем перепечатал С. Рождественский:

О прекрасная моя пустыня,
Любимая моя другиня!
Пришли тебя зажигати,
Со мной тебя, мати, разлучати,
Огню ты, мати, предаешься,
Ты со мною ныне растаешися,
Душевное мое спасение.
Плотское мое оскорбление!
За то с тебя почитаю,
и матью называю.
Что ты льстивую мою плоть оскорбляешь.
Души моей грехи очишаешь.
Безмолвная и мати пустыня.
Безмолвная и непразднословная,
Безропотная нестроптивя.
Смиренномудренная, терпелива.
Теперь ты меня покидаешь.
В котору страну посылаешь,
Прекрасная мати пустыня.
Любимая моя другиня?¹⁶

На основе одного из вариантов духовного стиха Ремизов создаст свою версию: только из «пустыни» могут появиться пророки, но они обречены. Хотя понятие нравственного идеала у Ремизова и восходит отчасти к культуре раскола, ясно, что писатель обращается к этой культуре как не столько идеологическому, сколько эстетическому феномену. Сочетание эротической и подвижнической тем – не-

ординарный ход, где культура предстает «игровым полем» экспериментов.

Используя в своей повести «Что есть табак» сюжеты, считающиеся традиционно принадлежащими и к культуре раскола, писатель обращается к сочинению иеромонаха Парфения, который, как писал Барсов, «был скорее плодовитым, нежели даровитым обличителем раскола»¹⁷. Эпизод, где Богородица сама правит службу, является очевидным нарушением канона, а истолкован он может быть двояко: женщина могла выступать в этой роли, если она хлыстовка (иногда такое бывало и в некоторых раскольничьих соглашениях). Но пока Богородица служит, «праведные» жены предаются плотским утехам в бане с Саврасием (то есть с самим дьяволом!).

Одним из самых популярных памятников старообрядцев являются «Страсти Христовы», которые начинаются обычно «Чудом о воскрешении Лазаря», а заканчиваются «Сказанием об Иуде предателе» Иеронима. У Ремизова есть произведение под названием «Страсти Господни», но оно никак не напоминает указанный памятник. Разве что у Ремизова тоже говорится о приходе к Пилату Иосифа Аримафейского и Никодима, которые просили взять тело Христа для погребения. На этом сходство заканчивается, ремизовский текст «Страстей...» является вольной переработкой различных источников, в том числе и фольклорных. А самое главное, что основная идея произведения – авторская. Это вечное противостояние Бога и дьявола в неканонической трактовке: «Стал Сатанаил перед Крестом и смотрел на

Христа. И со Креста, подняв тяжелые веки, смотрел на Сатанаила Христос. Друг против Друга, – как царь и раб, как брат и враг, как царь и царь, как брат и брат, как враг и враг, как спаситель и покинутый, – перекрещивались глаза их»¹⁸.

Живописуя «последние времена» разрушения русской культуры во время революции, писатель также использует устойчивые мотивы раскола: вся страна у него «огненная пустыня», а о наступлении Апокалипсиса говорит появление Антихриста в телесном облике, которого якобы видела героиня одноименного рассказа «Бабушка» в «Взвихренной Руси»: «<...> три ему года, три лета <...> и было знамение при крещении...»¹⁹. Неизвестно, воспользовался ли Ремизов услышанным устным апокрифом или же сам сочинил его. Скорее, можно предположить последнее: на самом деле, у ранних старообрядцев существовало поверье, что Антихрист будет человеком, а не духом, и царство его продлится три с половиной года, после чего должно наступить господство правды – Христа²⁰.

Мифологический топос «мати-пустыни» маркируется однозначно положительно. В «Пруде» образ потерянного рая является сплавом традиционных образов: «пустыни» и Китеж-града. Во «Взвихренной Руси» идеальная, старая Россия видится писателю как «мать-пустыня» и московский Кремль.

Итак, мы видим, что нравственный идеал А. Ремизова ориентирован на положительные ценности раскола, но ими не исчерпывается. Образ «Святой Руси» в его творчестве –

это не только строгий скит в «пустыне», но и верования «народного христианства» (сочетание языческих и христианских элементов наблюдается нередко в одном и том же тексте, см. «Страсти...»). Писатель создаст свой собственный образ истинно русского, смешивая все и вся, выдерживая только один принцип – «что старо, то свято» (принадлежащий, кстати, раскольникам, в чем и заключается своеобразный парадокс художественного мышления Ремизова). В. Розанов в «Психологии русского раскола» писал о «вечных усилиях найти древнее, правильное, целостное христианство»²¹. Ремизов пытался осуществить ту же идею, только своими средствами, и сконструировал миф о «Святой Руси». Стремление сохранить ускользающее прошлое, казалось бы, сближает его с раскольниками, он пользуется знаками их культуры, однако достигает обратного эффекта: он не отсекает, подобно раскольникам, все, что не входит в их систему ценностей, а сочетает, синтезирует знаки различных и порой резко оппозиционных по своему значению и функционированию культур.

Особое положение с точки зрения рассматриваемой проблемы занимает рассказ «Чертик» 1906 г., где писатель целенаправленно обратился к современному ему старообрядчеству²². Проанализируем этот текст с точки зрения идеологической доминанты и адекватного отражения писателем быта и верований раскольников.

Этот текст имеет некоторую автобиографическую основу: кухарка-староверка Степанида в доме Ремизовых (во времена детства писателя) и навещавший ее сообщинник-

тараканомор – персонажи из воспоминаний «Подстриженными глазами»²³.

Вот несколько фрагментов текста, из которых ясно, что Ремизов был неплохо знаком с жизнью современных раскольников. «Дивилины, слава Богу, не щепотники, закон чтят...»²⁴ – это говорят о них соседи. Православный не скажет о своих «щепотники», так говорят только старообрядцы, таким образом, и соседи, по-видимому, члены общины, причем не настроенной враждебно по отношению к той общине, к которой принадлежали Дивилины. «У тараканщика лестовка ременная... у Яги на лестовке лапостки черного бархата...»²⁵. Молятся Дивилины и Федоров с лестовками – старообрядческими четками (обычно они бывают изготовлены из ткани, кожи, бисера, а иногда – в богатых домах – из жемчуга). У Аграфены лестовка жемчужная – белая. Белая лестовка является смертной (для положения в гроб)²⁶.

«Вся земля в плену у нечистого, все проникнуто его сетями, всюду его сатанинские лапы <...> Сядет он на престол, как царь и судия, начнет повелевать и судить от моря до моря рабов своих...»²⁷; Федоров постоянно говорит о царстве Антихриста, живет в экзальтированном ожидании его. Для старообрядцев вполне типичны эсхатологические чаяния, но Ремизов в своем рассказе усиливает эту тенденцию, Федоров жаждет борьбы с самим Сатаной, иступленно вызывая его: «Заклинаю Тебя Богом живым, Святою Троицею, Матерью Божьей, стань тут Сатана, стань! – стань! стань!»²⁸.

«Все от книжки, – говорила Яга <Глафира>, – книжки от Дьявола, и водить в доме погань – только его тешить, и пыль заводится»²⁹. К книгам светского содержания («сгубившим» Бориса) в семье относятся с подозрением, как и положено староверам. Из контекста ясно, что речь идет о книгах именно светских, книгу духовного содержания, не затронутую «никонианской ересью», старообрядец никогда не назовет «книжкой».

Однако в тексте рассказа немало и таких фактов, которые вызывают вопрос о принадлежности к конкретному согласию (тут-то и выясняется, что точно на него ответить нельзя), а иногда и недоумение с точки зрения соответствия старообрядческой традиции в целом. Вот несколько таких примеров: Глафира выходит из монастыря, затем становится женой Бориса, а после служит на молениях в доме Дивилиных за «дьякона». О каком монастыре идет речь? Раскольники, говоря обычно о своих монастырях, не употребляют это слово, у них употребляется «скит» или «обитель». Если монастырь – то никонианский, православный. При этом нигде не сказано о том, чтобы Глафиру перекрестили после выхода из монастыря. Но если Глафира принадлежала к единоверию (сохранение древних обрядов с подчинением Синоду и принятием священства от господствующей церкви), то можно говорить о «монастыре». Однако, сами по себе домашние службы – это обычай беспоповцев (например, федосеевцев или часовенных).

Службы, которые совершаются в доме Дивилиных, носят название «всенощных» и «обеден»³⁰. Но службы, «по

нужде совершаемые мирянами», как выражаются современные беспоповцы, не являются, строго говоря, «всенощными» и тем более «обеднями», так как нет священника, нет святых даров – и, стало быть, нет их преосуществления. Старообрядцы (беспоповцы) так и называют свои службы «службами» или, чаще всего, «молениями». Теоретически, священник из старообрядцев-поповцев может служить на дому, как и его православный «коллега», но тогда он именно священник, непременно рукоположенный епископом. Никто из ремизовских героев рукоположения не имеет. В тексте рассказа упомянуто, что за священника служит Павел Федоров, а за дьякона – Глафира. О функциях «священника» и «дьякона» современные старообрядцы-беспоповцы всех согласий никогда не говорят. Службу ведет, как правило, «наставник» общины, но в принципе это может делать любой общинник (скажем, в случае болезни наставника) с согласия остальных, если хорошо знает устав. О «священнике» можно было бы говорить, если бы речь шла о поповцах; с другой стороны, в XIX – в начале XX века в часовенном согласии нерукоположенных (беспоповцы), но руководящих богослужением членов общины называли «дьяками» или «стариками». Павел Федоров с его особенной нетерпимостью ко всему конфессионально чуждому выглядит скорее представителем часовенного согласия.

У Аграфены хранятся «святыни» – одежда с мощей угодников. Угодников, канонизированных до Никоновской реформы, старообрядцы чтили, но совершать паломничества в «никонианские» святые места избегали. Впрочем, исключение могло составлять так называемое «спасово

согласие», малоначальная ветвь, однако локализация малоначальных спасовцев отмечена, в основном, в Среднем Поволжье. С. Зеньковский также пишет о распространении «нетовцев» (они же спасовцы) на Урале, Юге и в Сибири³¹. Для старообрядцев также нетипично неучастие в общинных молениях (ведь Дивилины и Федоров живут среди «своих», а не «щепотников»).

Здесь следует отметить, что смешение в тексте в одно целое обычаев и реалий различных согласий, скорее всего, происходит отнюдь не по незнанию автором истинной картины истории и быта раскольников, так как главным для Ремизова было создание напряженной атмосферы требовательной и жесткой религиозности, окутанной тайной (как единого образа раскола).

Требование Павла Федорова совершить детское жертвоприношение (удушением «петелькой») может быть истолковано двояко: конечно, у раскольников детских жертвоприношений не было, это, скорее, дань слухам о «зверствах сектантов», удушение петель невозможно для раскольников и по той причине, что это способ самоубийства Иуды³². Но существуют современные данные о так называемой «душиловой вере» в среде раскольников: душили не детей, а взрослых, обычно безнадежно больных, – подушкой с песком³³.

Неизвестно, когда возник этот обычай, и можно только предполагать с большой осторожностью, что нечто подобное могло совершаться и у раскольников начала XX века. Возможно, требование Федорова убить ребенка – самое дорогое,

что есть у них в жизни, – обращенное к Глафире и Аграфене (матери и бабушке Антонины), – отсылка к жертвоприношению Авраама.

«Хлестание лестовками» на молитии – своеобразное флагелланство, совершенно невозможное явление для традиций раскола, где на молитии все должно совершаться «благообразно и по чину». Здесь Ремизов, видимо, вводит сектантские («хлыстовские») реалии, тем самым намеренно искажая истинную картину. По поводу флагелланства у старообрядцев ничего не пишет даже относившийся к ним достаточно неприязненно Мельников-Печерский, довольно много уделивший внимания «разврату» в скитах (подлинному или мнимому)³⁴.

Ремизов намеренно смешивает хлыстовство и старообрядчество. Подобное «соединение несоединимого» совершается по вполне понятной причине – современные раскольники у Ремизова, так же как и большинство его героев, далеки от добра и истины – они сами всецело во власти дьявола. И Павел Федоров, и вся семья Дивилиных отмечены печатью этой власти. Павел Федоров – «собака». Собака в народных представлениях (особенно у старообрядцев) – животное нечистое, четко связываемое с семантическим полем язычества³⁵. Определенные коннотации с языческими представлениями усиливаются также занятием Павла Федорова – морением тараканов, которые в народных представлениях связываются с домовым. «Огненные язычки» отравы, которые Федоров наносит на стену своей палкой, вносят дополнительный акцент в «эсхатологизм» этого

героя, трагически сближая его образ с образом апокалиптического Судии, огнем сжигающего и Антихриста, и ад, и смерть, и обольщенных Антихристом грешников. Ср.: «И схвачен был зверь и с ним лжепророк... Оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою... » (Апокалипсис, 19:20); «И смерть, и ад повержены в озеро огненное <...> И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Апокалипсис, 20, 14:15).

Одержимость плотскими наваждениями выглядит уже совершенно как одержимость бесовской силой («накатывало и влекло») и приравнивается к убийству³⁶. Сцена хлестания-поругания-раздевания иконы – апофеоз кощунства, так как религиозное иступление смешивается с яростью борьбы против «нечистого» и приступом плотского желания. Дом Дивилиных обозначается с самого начала как нечистое место – шутки о том, что попасть в дом можно через окно, имеют под собой прямое указание на связь «этого» мира с «тем»³⁷.

Старик Дивилин – утопленник (живой покойник), Аграфена привораживает будущего мужа (совершая языческий, бесовский обряд)³⁸; возраст ее не меняется, она не стареет, храня загадочное молчание, «точно черт прихлопнул ее»; Глафира – «Яга»; даже дети – Антонина и Дениска – не минуют общего плена зла: Антонина после болезни уже не похожа на себя прежнюю, а Дениска, родившийся уже после смерти отца (дитя дважды «покойника»), безудержно озорничает и кощунствует, прикрепляя чертика к иконе. Сон детей сторожит «он» (как известно, черта

нельзя называть по имени, требуются табуистические эвфемистические замены).

Повествование заканчивается многозначительным финалом: «...топились печи – ради последнего дня, прощенного воскресенья»³⁹. Прощеное воскресенье – последнее перед началом Великого поста. Весь Великий пост – как бы мистерия умирания Ветхого грешного Адама, завершающаяся Пасхой, то есть воскресением Нового Адама, Христа. Итак, мир, по Ремизову, погряз во грехе, но воскресение грядет, грядет очищение от дьявольской скверны. А. Данилевский отметил, что в ремизовской религиозной концепции «богооставленность» мира – предпосылка для пришествия Христа и окончательного посрамления Богом дьявола⁴⁰.

Таким образом, Ремизов не идет по пути искания истины в «старой вере» – для него религиозным идеалом является своеобразный вариант народного христианства (с его уклоном в стихийное язычество)⁴¹. Идеология раскола почти не повлияла на мировоззрение Ремизова, разве что следование принципу «что старо, то свято» парадоксальным образом объединяет его с ревнителями раскола. Ремизов понимал этот принцип иначе, нежели старообрядцы: для него эта культура становится, прежде всего, полем для эстетических экскурсов, он и чтит эту культуру, и играет с ней. И будучи сам человеком начала XX века, не может удержаться от искушения синтеза святого и бесовского.

Сама по себе идеология раскола с ее строгой, консервативной моралью и постоянными ограничениями не может все же стать для писателя отправной точкой его мировоз-

зрения, хотя он и склонен к реставрации и консервированию традиций. Старообрядчество – драгоценное достояние столь любимого им допетровского прошлого России, однако объединить, пусть и под знаком национальной идеи, эта идеология уже не может. Ремизов создает свою религиозно-эстетическую утопию о Святой Руси, где на эстетическом уровне проработана и культура раскола наряду с фольклорно-апокрифической, а на идеологическом уровне писатель отдает предпочтение народному христианству, живущему в недрах народного сознания и находящему отклик и в культурной среде. Хотя Ремизова и считали «модернистским старовером»⁴², он все же больше был модернистом, нежели старовером. «Древнее благочестие» требовало от своих подвижников соблюдения множества ограничений, а Ремизов и символисты в целом не могли отказаться от свободы и игры.

Своеобразным исключением в этом отношении был М. Кузмин, для которого старообрядчество в конце XIX – начале XX века – это не интерес к экзотике и не игра, а вживание в древнюю религиозную традицию, вопрос веры и затем уже – культуры⁴³. Кузмин сложным образом «вплавляет» эту традицию в собственное мировоззрение, далеко не консервативное. Он находит возможным соединить несоединимое: и старообрядцы, и представители «неоплатонизма» (гомозротической культуры) – это гонимые, обреченные Смерти и несущие в себе неугасимое «сокровище» веры и красоты⁴⁴. Для него и те, и другие объединяются на основе маргинальности и приобщенности к тому,

что для других закрыто. Кузмин сумел парадоксальным образом найти точки схождения в полярно противоположных культурах. Но и он был далек от того, чтобы навсегда пожертвовать свободой выбора и безоговорочно примкнуть к старообрядчеству (постепенно Кузмин отходит на эстетические позиции, используя старообрядческие памятники в своем творчестве).

Функция культуры раскола в символизме – это, прежде всего, маркировка прошлого как истинного (наряду с другими народными традициями). Специфика идеологии старообрядчества привлекает с позиции внешнего наблюдателя твердостью идеалов и «эзотерикой» быта, закрытого для непосвященных. Поиски духовных ориентиров весьма типичны для символистов начала 1900-х годов после эпохи русского декаданса, когда все ценности были поколеблены. Специфика этой ситуации заключается в том, что влечение к культуре раскола так и осталось лишь влечением (если и происходило «включение» в традицию символизма и модернизма в целом, то только на уровне эстетическом, без учета особенностей идеологии). Культура раскола служила для символистов своеобразным маяком, звавшим к духовным высотам в «ночи безвременья». Однако реальные старообрядцы отпугивали своим фанатичным догматизмом, и символисты их идеализировали, основываясь на собственных представлениях о «народной вере».

Примечания

¹ Вот перечень наиболее известных в этом отношении произведений: Д. Мережковский. «Петр и Алексей» (1905); о прин-

ципах использования Мережковским старообрядческих памятников см.: Е. М. Юхименко. Старообрядческие источники романа Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» // *De visu*. № 3/4 (15). 1994. С. 47–59; З. Гиппиус. «Святая плоть» (1901); «Светлое озеро». Дневник (1904); «Малинка» (1907); А. Блок. «Царица смотрела заставки...» (1902); В. Розанов. «Психология русского раскола» (часть первая «Старообрядчество» (впервые под заглавием «Психология нашего отношения к расколу», 1896); «Темный лик» (впервые в: «В темных религиозных лучах». СПб., 1910). Л. Столица. «Лебединая родина». Поэма (1916).

О «жизнетворческой» мифологии Н. Клюева в этой связи см.: К. Азадовский. О «народном» поэте и «святой Руси» («Гагарья судьбина» Николая Клюева) // *Новое литературное обозрение*. № 5. 1993. С. 88–103; Николай Клюев. Гагарья судьбина. Публ. и комм. К. Азадовского // Там же. С. 104–121; Вроон Р. Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // *Skupiska staroobrzadowcow w Europie, Azji I Americe: Ich miejsce i tradycje we wspolczesnym swiecie*. Warszawa, 1994. С. 237–247.

²Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996. С. 214–270. Даже у З. Гиппиус, казалось бы, всецело погруженной в урбанистическую культуру, встречаются высказывания, где наблюдается нечто вроде «зависти» к искренней, «естественной» вере народа (после посещения Светлого озера): «<...> Оставляя в стороне всю неожиданную и радостную поучительность, все дело, которое может и должно для всех нас тут выйти – сколько небывалой, невиданной нами эстетики в этих лесных моленьях ночью, на берегу Святого озера (град Китеж), в желтых восковых свечах, пахнущих медом, с которыми богомольцы обходят озеро, в одежде, во всей жизни «ищущих правды»! А мы сидим среди

обломков нашего декадентства и ... киснем, довольно-таки банально и уродливо. <...> (Письмо З. Н. Гиппиус – В. Я. Брюсову от 9.VII.902 // Российский литературоведческий журнал. № 5–6. М., 1994. С. 276–322. С. 294).

О попытках создания «домашней» церкви З. Гиппиус и Д. Мережковским с привлечением Д. Философова см.: З. Гиппиус. О бывшем // Возрождение. Париж. 1970. № 218. С. 52–70; № 219. С. 57–75; № 220. С. 53–75.

³Интерес к первым векам христианства характерен для многих писателей и поэтов начала XX века – Д. Мережковского, А. Ремизова, М. Кузмина, М. Волошина, М. Цветаевой, а еще раньше – для Л. Толстого.

⁴Гиппиус З. Светлое озеро. Дневник // Новый путь. 1904. № 1. С. 176.

⁵Наиболее типичные в этом отношении статьи того времени: Белый А. Луг зеленый. 1905; Блок А. «Религиозные искания» и народ. 1907; Блок А. Культура и стихия. 1908; Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии (раздел: «Мечты о народо-художнике»). 1907; Иванов Вяч. О русской идее. 1909.

⁶По этой причине не различаются они и в некоторых современных работах:

«Помнится в 1905 году я встретился с почтенным, образованным старообрядцем, миллионером и собирателем икон, который объявил мне, что в России есть единственный гениальный поэт – Александр Блок. Его пленяла особенная религиозная атмосфера его стихов того периода» <Белый о Блоке>. Любопытно, что интерес Блока и сектантов друг к другу был взаимным» (В. Н. Топоров. О «блоковском слое» в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Russian Literature. Vol. XL. №. II 1996. С. 183).

⁷ Особый пиетет, который Ремизов питал к Аввакуму, основан, прежде всего, на почитании художественного таланта мятежного протопопа. Аввакум у него тоже идеализирован – для Ремизова он не столько мученик за праведную веру, сколько талантливый писатель, предтеча на пути возрождения лада русской речи. У писателя нет ни слова о нетерпимости, жесткости характера Аввакума, о его нелюбви к «веселым людям» – скоморохам, столь любимым самим Ремизовым. «Памятником» ремизовского признания легендарного борца за «праведную веру» стал труд: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. 1620–1682. Свод трех редакций 1672–1673, сделанный А. Ремизовым. Paris, MCMXXVI (1956).

⁸ В Москве в конце XIX – начале XX века существовало несколько согласий; духовным и административным центром московской старообрядческой общины поповцев было Рогожское кладбище; беспоповцы были представлены довольно многочисленной общиной федосеевцев (Преображенское кладбище). См.: Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря. М., 1996.

⁹ Ремизов А. М. «Подстриженными глазами» // А. М. Ремизов. Неумный бубен. Роман, повести, рассказы, сказки, воспоминания. Кишинев, 1988. С. 503–505; Из книги воспоминаний «Петербургский буерак» // А. М. Ремизов. Избранное. Л., 1991. С. 582.

В связи с тем, что статьи, использованные для данного раздела, публиковались до 2000 г. (в этом году начали выходить тома собрания сочинений А. М. Ремизова, см.: А. М. Ремизов. Собрание сочинений в 10 т. М., 2000–2002), ссылки даются на прижизненные издания писателя и публикации произведений А. М. Ремизова до этого года.

¹⁰ Письмо А. Ремизова И. А. Рязановскому. 14.06.1910 г. ОР РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 9. Варианты былин «Батыга и Василий Игнатьевич» и «Туры» см.: Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. : В 3 т. СПб., 1910. Т. 1. С. 117–118. Т. 3. С. 619–620; Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. М., 1910. Т. 2. С. 410–411; Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. : В 2 т. М. ; Л., 1938. Т. 2. С. 255.

¹¹ Ремизов А. М. Крестовые сестры. М., 1989. С. 28.

¹² Барсков Я. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912. С. 392–393.

¹³ Там же. С. 237–238.

¹⁴ Ремизов А. Весеннее порошье. СПб., 1915. С. 164–165.

¹⁵ Там же. С. 165.

¹⁶ Варенцов В. Сборник русских духовных стихов В. Варенцова. СПб., 1860. С. 192–193.

¹⁷ Цит. по: Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь. СПб.: Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXII а. 1897. С. 909.

¹⁸ Ремизов А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. СПб., 1912. С. 131–132.

¹⁹ Ремизов А. Взвихренная Русь. М., 1990. С. 31.

²⁰ Рождественский С. Памятники старообрядческой поэзии. М., 1910. С. XVI.

²¹ Розанов В. Религия и культура. М., 1990. С. 52.

²² На состоявшемся 2–4 декабря 1906 г. литературно-художественном конкурсе на тему «Дьявол», объявленном редакцией «Золотого руна», рассказу была присуждена первая премия по разделу прозы (вместе с рассказом М. А. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер»).

²³ Ремизов А. М. «Подстриженными глазами» // А. М. Ремизов. Неумемный бубен: роман, повести, рассказы, сказки, воспо-

минания. Кишинев, 1988. С. 503–504. Название иконы («Трех радостей») в «Чертике» также является автобиографическим «сигналом»: «Вынес из киевского пожара Наташу и икону Трех радостей – семейную ремизовскую – эта икона передавалась младшему в семье» (Н. В. Резникова. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 47).

²⁴ Ремизов А. М. Чертик // А. М. Ремизов. Повести и рассказы. М., 1990. С. 124.

²⁵ Там же. С. 125.

²⁶ О лестовке см.: Мельников-Печерский П. И. Отчет 1853 г. // Сборник НГУАК. Т. IX. В память П. И. Мельникова (Андрея Печерского). Ч. 2. 1911. С. 146.

О современных погребальных обрядах старообрядцев с упоминанием белой лестовки см.: Архив нижегородского ИРСК [Институт рукописной и старопечатной книги Поволжья]. Записи от 2.07.91 и 22.07.97 Н. В. Беляевой, О. А. Савельевой и Л. Н. Новиковой.

²⁷ Ремизов А. М. Чертик // А. М. Ремизов. Повести и рассказы. М., 1990. С. 119.

²⁸ Там же. С. 133.

²⁹ Там же. С. 116.

³⁰ Там же. С. 125.

³¹ Зеньковский С. Русское старообрядчество. Духовные движения XVII века. М., 1995. С. 472, 476.

³² В ходе полевой работы в 1995 году в Нижегородской области О. А. Савельевой пришлось услышать замечание, адресованное напарнице, у которой на шее был повязан платок, старообрядкой, принадлежавшей к большеначальному спасу: «Грех удавлению на шее носить! Иуда вот давился...». Представление о смерти Иуды через удушение восходит в каноническому тексту Нового завета (Мф., 27:5; Деяния, 1:8). Есть основания полагать,

что смерть через удушение у старообрядцев четко ассоциируется с Иудой и иудиним грехом, то есть предательством Христа, помимо греха самоубийства. См.: Белова О. В. Иуда // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 217.

³³ Вот несколько свидетельств о «душиловой вере» современных информантов: «Женщина, которая душит, называется у них «богородицей», она «довершает» больного. <...> Философия старообрядческой «душиловой веры» в том, что все грехи останутся на последнем человеке на планете, так как от больных они передаются «богородице», от нее – к другой и т. д.». Архив нижегородского ИРСК [Институт рукописной и старопечатной книги Поволжья]. Запись 15.10.82 М. М. Беляковой, Б. Н. Пудалова, О. Ю. Майоровой.

У С. Зеньковского есть замечание о странниках-бегунах, которые якобы удушали колеблющихся приверженцев своей веры; однако сам ученый отмечает, что точных данных об этом не было и, видимо, эти рассказы основывались на фантазии врагов бегунов. См.: Зеньковский С. Русское старообрядчество. Духовные движения XVII века. М., 1995. С.471.

³⁴ Мельников-Печерский П. И. Отчет 1853 г. // Сборник НГУАК. Т. IX. В память П. И. Мельникова (Андрея Печерского). Ч. 2. 1911. С. 146–150; 274–275.

³⁵ О мифологии собаки см.: Успенский Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б. А. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 53–128. Здесь же перечень дореволюционной научной литературы по этому вопросу. С. 84–109.

³⁶ Плотская страсть у Ремизова всегда – дьявольское наваждение: «Пруд», «Часы», «Неумный бубен», «Крестовые сестры», «Соломония» и т. д. См.: Е. В. Тырышкина. «Крестовые сестры»

А. М. Ремизова (концепция и поэтика). Новосибирск, 1997. С. 68–69.

³⁷ О семантике жилища и его частей, в том числе и окон см.: Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 140–145. Исследователь привлекает значительный этнографический материал, а также дореволюционные исследования по данной теме, среди которых, прежде всего, стоит упомянуть статью А. Н. Афанасьева: Афанасьев А. Н. Религиозно-языческое значение избы славянина // Отечественные записки. 1851. № 6.

³⁸ Максимов С. В. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово, 1991 (репринт: С. В. Максимов. Собрание сочинений. Т. 18. СПб., б. г.). С. 252–255.

³⁹ Ремизов А. М. Чертик // А. М. Ремизов. Повести и рассказы. М., 1990. С. 135.

⁴⁰ Данилевский А. А. О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова // А. М. Ремизов. Избранное. Л., 1991. С. 604–607.

⁴¹ О концепции «народного христианства» у А. М. Ремизова см.: Е. В. Тырышкина. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова (концепция и поэтика). Новосибирск, 1997. С. 63–91.

⁴² Термин Х. Вашкелевич, см. ее монографию: H. Waszkiewicz. Modernistyczny starowiec. Krakow, 1994. 151 с.

⁴³ Богомолов Н. А. Михаил Кузмин. Статьи и материалы. М., 1995. С. 19–21.

⁴⁴ См. публикацию дневника М. Кузмина (записи 1905–1906 гг.): G. Cheron. The Diary of Mixail Kuzmin. 1905–1906 // Wiener Slawistischer Almanach. Band 17. 1986. P. 407.

**«Синайский патерик» в «Крыльях»
М. Кузмина (христианский текст
в нехристианском контексте)**

В творчестве М. Кузмина синтезировано множество культурных традиций, и до сих пор остается нерешенным вопрос, каким образом он соединял несоединимое, достигая эффекта гармонии и избегая внутритекстовых напряжений. Рядом исследователей говорилось о влиянии гностицизма, францисканства с его приятием «сладости мира» и духовной твердостью, религиозным экстазом и эротическим умилением, но сейчас речь пойдет о традиции старообрядчества – той традиции, которая была знакома Кузмину с детства¹. В конце 1890-х годов Кузмин удалялся в олонечские скиты, в юности хотел уйти в монастырь. Эти настроения прошли, но не бесследно. Он писал Ю. Чичерину: «Твердая вера, неизменный обряд, стройность быта и посреди этого живое, земное дело – вот осязательный идеал жизни и счастья»².

М. Волошин сразу после выхода «Крыльев» заметил: «У его Эроса нет трагического лица». У К. Харер сказано³, что «Крылья» – это не апология однополый любви, это апология любви как свободы. Вот несколько характерных цитат: «Штруп... говорил... и люди увидели, что всякая красота, всякая любовь – от богов, и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья»; «Мы эллины: нам чужд нетерпимый монотеизм иудеев <...> их привязанность к плоти, к потомству, к семени...»; «Любовь не имеет другой цели помимо себя самой, природа также лишена всякой тени

идеи финальности... И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являют только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты. Мы – эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни»; «Само тело, материя погибнет, и произведения искусства, Фидий, Моцарт, Шекспир, Доницетти погибнут, но идея, тип красоты, заключенные в них, не могут погибнуть, и это, может быть, единственно ценное в меняющейся и преходящей пестроте жизни»⁴. Общая идея повести строится на неоплатонизме, и упоминание в тексте имен Адриана и Антиноя, Ахилла и Патрокла, Ореста и Пилада лишь упрочивает эту традицию.

Однако в тексте «Крыльев» есть фрагмент, который и идеологически, и эстетически принадлежит другому времени и культуре – это сюжет из «Лимонаря», пользовавшегося большой популярностью у старообрядцев, и этот сюжет М. Кузмин использует, как это ни парадоксально, для подтверждения все той же центральной идеи повести. Вот этот фрагмент: «Засадин, подавши Ване запыленный Лимонарь, поспешно скрылся в дверь, откуда сильнее пахнуло прелым запахом кислых щей. И Ваня, стоя у окна, открыл повесть, гласящую, как некий старец, после случайного посещения женщиной, жившей одиноко в той же пустыне, все возвращался блудною мыслью к той же жене и, не вытерпев, в самый пеклый жар взял посох и пошел, шатаясь, как слепой, от похоти, к тому месту, где думал найти эту женщину, и, как в изступленьи, он увидел: разверзлась земля, и вот в ней – три разложившиеся трупы: женщина,

мужчина и ребенок, и был голос: “вот женщина, вот женщина, вот ребенок, – кто может теперь различить их? Иди и сотвори свою похоть”. Все равны, все равны перед смертью, любовью и красотой, все тела прекрасные равны, и только похоть заставляет мужчину гоняться за женщиной и женщину жаждать мужчины»⁵.

Возникает вопрос, действительно ли автор использует сюжет из «Синайского патерика» или он мистифицирует читателя (как это было типично, например, для его современника А. Ремизова), или же переделывает источник в своих целях?

Первое издание «Лимонаря» (перевод с греческого на старославянский) было осуществлено в Киеве в 1628 г. Затем этот памятник печатался в старообрядческих типографиях и воспроизводился в рукописной традиции. В XIX веке появился перевод этого сочинения Филарета (Гумилевского) на русский язык. Наконец, была осуществлена попытка научного издания части рукописи, хранящейся сейчас в Государственном Историческом музее (Патерик Синайский, XI–XII вв.), Ф. Буслаевым и И. Срезневским⁶.

На какой именно текст опирался Кузмин? Учитывая его интерес к старообрядчеству, можно считать вполне корректным утверждение об обращении к «Лимонарю» именно в этой печатной традиции, основанной на издании 1628 г. Сомнительно, чтобы автор, знающий этот памятник с ранних лет, вдруг обратился к научному изданию. Что касается перевода Филарета, то там есть интересующий

нас сюжет (глава 19-я), но отсутствует упоминание о мертвом ребенке. Вот, для сравнения, два фрагмента из упомянутого издания и издания XVII века.

Вот! Это тело жены, это мужчины. Услаждай похоть твою, как хочешь и сколько хочешь. Но вместе смотри, каких трудов ты должен лишиться из-за такого удовольствия! Вот за какой грех вы хотите сами себя лишить царства небесного! Какого сожаления достойны люди! За час удовольствия они не жалеют всех своих подвигов! Между тем я от сильного зловония упал на землю. Тогда явившийся мне священный муж поднял меня и укротил во мне брань. А я, возблагодарив Бога, возвратился в келью⁷.

<...> сие убо женско есть, а сие детско и сие мужеско есть: насытися убо елико хоцещи похоти своея, елико вождедел еси: убойся убо о человеце! Колико хоцещи труды погубити во един час, виждь и разумей како малого ради вождеделения хоцете сами ся лишити царства небесного. О горе человеческому роду! Единого ради часа всего труда и дел своих мзды хоцете лишены быти, и от Бога отпасти и муце повинни быти. Аз же от многого срама и смрада падох ниц: и пришед явившийся мне в священной одежде воздвиже мя: аз же идох на место свое, благодаря Бога и глаголя: яко аще не Господь помогл бы ми в мале вселилася бы в ад душа моя⁸.

Как мы видим, в позднейшем переводе текст претерпевает некоторое сокращение. У старообрядцев мораль в конце

главы играет большую роль. Парадоксальным в подобной обработке текста является то, что Кузмин, сохранив (!) сюжет, «искажил» общий смысл текста, приписав свою мораль в финале, меняющую общую идею главы кардинальным образом. Но писатель не просто механически присоединил свою «вольную» концовку к благочестивому началу. Дело в том, что, если вырвать «Слово» из контекста христианской традиции, где его должно толковать только как иллюстрацию греховности плотских страстей, то получится, что текст можно трактовать многозначно; многозначность в нем присутствует имплицитно: упоминание о трех трупах – женском, мужском и детском – связывается Кузминым с идеей размножения, опошляющей «истинную» любовь. Как тонкий стилист он почувствовал эту потенциальную двойственность в трактовке текста и использовал ее с нетрадиционных для этого памятника позиций. Для человека, выросшего в семье, по происхождению своему старообрядческой, это случай из ряда вон выходящий, так как здесь имеет место даже не снижение, не кощунство и не отказ от ценностей ортодоксальной культуры, а сплав двух культур, диаметрально противоположных. В контекст неоплатонизма вводится христианский текст и ассимилируется им. Тем более это явление уникальное, так как старообрядчество очень замкнуто и нетерпимо к нарушению своих догматов.

Нужно заметить, что Кузмин создавал и вполне «традиционные» стилизации в русле той же старообрядческой традиции – это цикл «Духовных стихов» 1901–1903 гг.

(«Хождение Богородицы по мукам», «О старце и льве», «О разбойниках», «Стих о пустыне», «Страшный суд»).

Критики, обрушивавшиеся на М. Кузмина за «аморальность», обратили внимание на то, что в свою систему доказательств автор включил и текст из «Лимонаря»⁹, но никто не проверил, на каком основании и как используется источник. Впрочем, авторы критических статей таких задач перед собой и не ставили.

Итак, попробуем подвести итоги данного подраздела. Каким образом обычно воспринимаются и перерабатываются в художественном тексте те источники, которые изначально принадлежат к противоположным культурным традициям?

Если излагать кратко и схематично, то либо строится сложный внутритекстовый диалог, где не отдается предпочтения ни одной точке зрения (текст полифоничен), либо возникает синтез, если возможно найти общий непротиворечивый знаменатель. В каждом из этих случаев традиция воспринимается в своем целостном единстве, то есть как конгломерат эстетического и идеологического (если речь идет о литературных памятниках, освященных религиозной традицией, это всегда принимается во внимание, хотя авторская трактовка при обработке чужих сюжетов может быть достаточно вольной, неканоничной (Н. Лесков «Скоморох Памфалон», Л. Толстой «Отец Сергей» и др.). Следующим логическим шагом на пути освоения традиции становится ее расслоение, утрата идеологического наполнения и использование эстетической формы как инструментария для всяческих

новаций. Оригинальность Кузмина в данном случае состоит в том, что его позиция представляет собой промежуточную ступень между синтезом полярных традиций (где очень важное место занимает религиозная составляющая, но в авторском варианте) и позицией эстетической.

М. Кузмин не столько присоединяется к культурной традиции старообрядчества, сколько присоединяет эту традицию ко множеству других. Он как бы находится одновременно в двух плоскостях – внутри традиции и вне ее. Этот вариант «парадоксальной склейки», использованный им в «Крыльях», знаменует наступление новой морали и нового художественного сознания, где нет никаких запретов и нет ничего невозможного, а культура прошлого превратилась из отдельных рек в огромное море, где исчезли любые границы между культурами. Однако в отдельной художественной системе существует порог перегрузки, и самый сложный синтез невозможно вести бесконечно. Закономерно, что Кузмин в 1920-е годы экспериментирует, обращаясь к поэтике «примитива», подходя вплотную к тому, чем занимались футуристы и обэриуты, иронически рефлексирова по поводу устоявшихся художественных клише и пытаясь начать как бы «с нуля» («Три разговора и один случай», «Печка в бане»).

Примечания

¹ См.: Malmstad J. E. Mixail Kuzmin: A Chronicle of his Life and Times // М. А. Кузмин. Собрание стихов. Т. 3. Munchen, 1977. P. 20, 86.

²Цит. по: Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век» // М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3.

³Харер К. «Крылья» М. А. Кузмина как пример «прекрасной ясности» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 37–38.

⁴Цит. по: Кузмин М. Проза. Berkeley. Т. 1. 1984. С. 204, 218, 219–220, 286–287.

⁵Там же. С. 225.

⁶Круг рассмотренных источников: Лимонарь. Киев. 1628. Отдел Редкой книги ГПБ. 11.5. № 26. Лимонарь. Клинцы. 1784. Отдел Редкой книги ГПБ. X.5. № 12 (глава: «Поведа нам авва Илия...»); Блаженного Иоанна Мосха Луг духовный : в пер. с греч. М., 1853 (глава: «Авва Илия из Восков рассказывал нам о себе самом...»); Буслаев Ф. И. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861. С. 333–342; Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. LXXXII. Патерик Синайский (в Русском списке XI–XII в.) // Сб. ОРЯС. Т. XX. № 4. СПб., 1879. С. 49–110; Синайский патерик. М., 1967. С. 56–58. («Поведа нам авва Илия пастырь...»).

⁷Блаженного Иоанна Блаженного Иоанна Мосха Луг духовный : в пер. с греч. М., 1853. С. 18.

⁸Лимонарь. Клинцы. 1784 (сюжет полностью идентичен киевскому изданию 1628 г.).

⁹Новополин Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909. С. 160; В. Львов. Сатиры и нимфы (Литература за прошлый год) // Образование. 1908. № 1. С. 58, 66.

Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции

В литературе, посвященной «Бедному Рыцарю» (в дальнейшем – БР), отмечалась полигенетичность религиозной концепции Е. Гуро. Исследователи уже писали о влиянии теософии, католицизма, толстовства, нищезанятия¹. Природу религиозности писательницы наиболее подробно изучили З. Минц и М. Цимборска-Лебода². Практически рассмотрены уже все культурно-религиозные традиции, повлиявшие на мировоззрение Е. Гуро, но остается еще одна – не получившая достаточного освещения. Н. А. Нильссон отмечал³, что в БР было бы интересно учесть влияние православия. Заметим, что в данном случае приходится говорить не об ортодоксальном православии, что очень типично для культуры русского модернизма, а скорее, о той традиции, которая носит название народного христианства. Русская народная религиозность, как будет показано в дальнейшем, была не чужда Е. Гуро. Это отразилось как в самой манере обращения с евангельскими текстами, так и в прямом обращении к конкретным памятникам апокрифической традиции.

Е. Гуро достаточно часто обращается к Новому Завету, но сам принцип этих обращений строится не на строгом следовании букве. Отступление и перетолковывание Евангелия ведется с точки зрения решения проблемы теодицеи, и, в связи с этим, гуровская христология идет по пути апокрифической традиции, в которой особое внимание

уделялось психологическим и бытовым деталям в жизни Христа. М. Цимборска-Лебода отметила, что страдательная участь Рыцаря (Журавлиного Барона) соотносится с архетипом Крестной Страды Христа⁴. У Гуро, как и у некоторых ее современников (А. Ремизова, М. Кузмина), не было Бога карающего, а был лишь милостивый и страдающий. Вот ее интерпретация известного евангельского сюжета в БР: «Рассказ о стаде свиней и о бесах – то пыль, приставшая к преданию по неразвитию передававших. Как мог Христос погубить и внести в мир смерть, когда Он пришел уничтожить смерть»⁵.

Основные приметы апокрифического стиля – разработка характера Христа, Богоматери или святых, позволяющая приблизить сакральную фигуру к обычному человеку. Библейские события нередко осовременивались, конкретизировались и русифицировались (у Е. Гуро появлялся время от времени узнаваемый финский пейзаж). Например, эпизод с сорочкой Христа в БР встроен в иной географический контекст, нежели древняя Иудея: «Было холодно, и жестка из искрящего снега сорочка Христа» (174) (очень часто пользовался этим приемом А. Ремизов – волхвы приходят у него со Студеного моря, а во дворце Ирода пляшут скомоорохи и т. д.)⁶.

Женщины, стоящие у креста (Матфей, 27:55–56; Марк, 15:40; Лука, 8:2–3), в БР принимают участие в Тайной Вечере: «И собрались в светлой горнице за вечерний Христов стол, любя друг друга. <...> Он говорил трепетавшим от печали женщинам: «Напрасно вы испугались. Ведь душа

бессмертна. Вы не должны беспокоиться, когда приходит час моего страдания. <...> Пусть приходят и берут меня, потому что я жду их». Рыцарь является к Эльзе «изможденный, больной и в струпьях» (образ Христа контаминируется с нищим Лазарем)⁷.

Там, где Гуро говорит о рыбах, безболезненно лишаемых Христом души (Иоанн, 21:10–13), она живописует это событие подробно и с такими деталями, которые были бы невозможны в Евангелии: «Он брал рыбу руками, и она радовалась. Он вынимал из плоти душу и отпускал ее на свободу. А разве у вас так бывает? Приносят вам рыбу в кадках, и она бьется и задыхается в крови своей – жабры ее полны кровью. Он же мог есть рыбу, не вводя в соблазн <...>»⁸. Христос у Гуро представлен не только как Дух, но и как земное существо, всегда овеванное теплотой материнской любви (запись в ее дневнике: «Кусок ситника и тарелочки с розовым, зеленым бортом (вообще весна.) У Христа могли быть такие. И когда я подумаю, что были у него пальцы, и Он брал ими предметы – я люблю Его и мне больно и счастливо»)⁹. В целом подобное восприятие Христа характерно для народного христианства, а в литературной традиции знакомо нам по творчеству Н. Лескова («Христос за пазушкой»)¹⁰.

Христос у Гуро – не зрелый человек, он – юноша-дитя: «Когда меня спрашивают в темном платье, не искушают ли меня? Я же душой мал и телом робок, как облака весной! Не лучше ли было бы им молиться обо мне? <...> Так как я стал, точно дитя» (157). Но если внеэстетические причины

такого обращения с религиозной традицией понятны (компенсаторный характер литературного творчества Гуро в связи с ее несостоявшимся материнством), то можно говорить и о знакомстве с конкретным текстом, где Христос является ребенком. Этот текст – «Евангелие от Фомы» (в славянской традиции «История Фомы израильтянина» и «Детство Христово»). На знакомство с этим памятником указывает, прежде всего, факт земного сыновства Рыцаря-Христа (сын плотника):

«Сыну плотника... А тебя ждали цари, в дворцах звездно-порфирных. А ты все не шел. Что ты так долго копался с детьми у песка? <...> Твои святые ладони еще не пронзены гвоздями. <...> У тебя руки – просто перепачканы песком» (187).

В данном случае можно говорить уже не о перетолковывании Евангелия (в каноническом тексте сыном плотника Христа называют сомневающиеся в нем, см.: Матфей, 13:55; Марк, 6:3), а об обращении к апокрифическому тексту «Евангелие от Фомы», в котором мальчик Христос прямо назван сыном плотника: «Его отец был плотник и делал в это время орала и ярма»¹¹. При этом в БР настойчиво повторяются лейтмотивы: «Христос-дитя, играющий с детьми у ручья», «его руки, испачканные песком», «любовь к птичкам» и «блуждание по улицам с кувшинчиком». Здесь использованы ключевые моменты сюжета «Евангелия от Фомы»: «Когда мальчику Иисусу было пять лет, Он играл у брода через ручей, и собрал в лужицы протекавшую воду, и сделал ее чистой и управлял ею

одним своим словом. И размягчил глину, и вылепил двенадцать воробьев. <...> Но Иисус ударил в ладоши и закричал воробьям: Летите! и воробьи взлетели, щебеча. <...> Когда ему было шесть лет от роду, Его мать дала ему кувшин и послала Его за водой. Но в толпе он споткнулся, и кувшин разбился. И Иисус развернул одежду, которая была на нем, наполнил ее водой и принес матери»¹². Кувшин у Гуро становится символом красоты и веры в чудо, но происхождение его явно апокрифического плана. Не столь важно для писательницы, что в этом Евангелии маленький Христос представлен как грозное карающее божество. Остаются только те моменты, которые подчеркивают его детскость.

Заметим также, что Христос как дух, бесплотное существо, встречается в учении альбигойцев: «Светлый Бог просвещал людей и послал им высшего из своих ангелов Христа, который, проникнув в мир через ухо Девы Марии, возвестил истину. Но тело его было эфирным, лишь видимым, он не пил, не ел и не страдал»¹³. Неясно, в какой степени Е. Гуро могла владеть этой традицией, но вполне вероятно, что она была ей известна. Это предположение выглядит вполне корректным, если учесть интерес такого рода в символизме и постсимволизме, с которым она была связана (А. Блок, А. Ремизов, М. Волошин, М. Кузмин). Нужно сказать, что «Евангелие от Фомы» претерпело явное влияние гностиков. Тексты Евангелия в XIX веке были изданы М. Сперанским, А. Поповым, И. Франко¹⁴. И хотя оно

не было особенно распространено в устной традиции, но тем не менее было достаточно известным.

Другая группа памятников народно-христианской традиции, которую предлагается сейчас рассмотреть, была чрезвычайно популярной на Руси (еще сейчас отмечаются случаи живого бытования этих памятников). Речь идет о пассивной повести «Страсти Христовы» и духовных стихах «Сон Богородицы», «Сон Мати-Марии», «О Христовом распятии», «Стих покаянен», известен прозаический апокриф «Сон пресвятыя Богородицы». В БР есть колыбельная, где Христос обращается к Богоматери: «Я не умер, но я ухожу, мама, а ты меня жди и верь» (180). Авторский характер этой колыбельной не вызывает сомнения, это не стилизация. Диалог Христа и Богоматери, где он говорит о своем возвращении (воскресении) и тем самым утешает ее, восходит именно к традиции указанных памятников, в канонических Евангелиях этого диалога нет. Сами тексты духовных стихов были изданы в 1860 году В. Варенцовым¹⁶. Своеобразный вариант «Страстей Христовых» встречаем у А. Ремизова в его сборнике «Лимонарь» в 1907 г. (в дальнейшем этот сборник составил 7-й том его собрания сочинений 1910–1912-х годов). Особая акцентировка страданий и унижений Христа в БР также в большей степени определяется традицией «Страстей Христовых», нежели канонической версией этого сюжета.

Модель авторской репрезентации может быть объяснена исходя из религиозных воззрений Е. Гуро. Ее ощущение себя «матерью всему» и обращение к эфирному юноше-сыну,

судьба которого недвусмысленно коррелирует с крестными муками Христа, позволяет говорить о Богородичном автотифе. (Заметим, что актуализация связи материнства-сыновства как неразрывной муки-радости, характерна не только для Е. Гуро, но и для А. Ремизова в уже упомянутых «Страстях Христовых» и «Рождестве Христовом».) Самоотожествление с Богородицей хотя и не выражено напрямую у Гуро, но просматривается со всей очевидностью в связи с сакральной природой материнства-сыновства в БР: «Матери, берегитесь спрашивать юношей ваших: “Почему на тебе нет сияния?” и “Почему не защищался, когда ругались над тобой?” – чтобы не увидеть вам сияния их на кресте» (167). Подобная автотифология (проживание в пространстве текста, неотделимого от реальности как таковой) своими корнями уходит в автотифологию символизма, но есть одно существенное «но». Автотиф о страдающей матери не был характерен для женского символистского творчества. Демоническая женственность в различных масках (*femme fatale*, иногда объединенная с *femme enfant*, вакханка, менада)¹⁶ периодически уступала место сакрализованной женственности, но все привычные модели женского поведения и предназначения с их основной репродуктивной функцией были заменены моделями чисто креативными (женщина как творческое и мистическое существо).

Иногда писательницы этого круга намеренно использовали мужскую маску, то есть налицо преодоление привычной знаковой природы своего пола¹⁷. Религиозные воззре-

ния Е. Гуро восходят к символизму (точнее его ранней стадии – декадентству), она понимает любовь как небесное чувство, а пафос эстетизированной земной страсти, характерный для позднего символизма, ей чужд. Высшее проявление любви – любовь материнская, жертвенная. В данном случае писательница также идет вслед за А. Ремизовым (вполне вероятно, что сходство чисто типологическое), но ее понимание земной жизни резко расходится с его концепцией. Земное бытие одухотворяется Е. Гуро и отвергается А. Ремизовым, который развивает гностические концепции¹⁸.

Итак, с точки зрения женской автопрезентации Е. Гуро порывает с символизмом, переходя к акмеизму с его приятием вещного мира и акцентированием земной роли женщины. А с точки зрения религиозной концепции Гуро, где в центре – страдающий и искупающий грехи мира Христос, а эстетика неразрывно связана с этикой, писательница остается в традиции символизма, развивая и завершая ее (не порывая в целом с традицией национальной народной религиозности)¹⁹. Последнее произведение Е. Гуро знаменует собой включение в национальный и мировой религиозный контекст в своеобразном ойкуменическом варианте, завершая подобные религиозные искания русского символизма.

Примечания

¹ Nilsson N. A. Introduction // Elena Guro: Selected prose and poetry. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 25. 1988. P. 7, 15;

Эндер З. История рукописи неизданного произведения Елены Гуро «Бедный рыцарь» // *Elena Guro: Selected prose and poetry. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 25.* 1988. P. 129; Цимборска-Лебода М. О поэтике Елены Гуро. Символическое и сакральное в «Бедном рыцаре» // *Europa Orientalis.* 1994. № 1. С. 105–136; Гурьянова Н. Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // *Europa Orientalis.* 1994. № 1. P. 63–76.

² Минц З. Г. Футуризм и неоромантизм // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 822. С. 109–120; Минц З. Г. Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // *Russian Literature.* XXIX. 1991. С. 1–24; Цимборска-Лебода М. Указ. соч.

³ Nilsson N. A. Указ. соч. P. 17–18.

⁴ Цимборска-Лебода М. Указ. соч. С. 117–118.

⁵ Гуро Е. Бедный рыцарь // Е. Гуро. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза. Ростов-на-Дону, 1993. С. 212. Все ссылки на БР в тексте даются на это издание с указанием номера страницы в скобках.

⁶ Ремизов А. М. Рождество Христово // А. М. Ремизов. Собрание сочинений в 8 т. Т. 7. «Сирин», «Шиповник», 1910–1912. С. 154–155; Ремизов А. М. О безумии Иродиадином. Там же. С. 28–29.

⁷ В литературе уже отмечено, что Рыцарь в БР является фигурой контаминированной. Одной из очевидных отсылок к Христу является также его символическое сравнение с оленем, восходящее к известной византийской легенде «Мученичество святого Евстафия и кровных его» (Ср.: «Вот я заклала оленя моей любви и гордости, счастья – вот... уже стоит среди вас восторг утренний, а вы еще не видите и печалитесь» (173); «Ибо на голове увиденного им оленя между обоими рогами его был ярко сверкающий и, как пламя, горящий крест, а между этим изображением страсти господней в воздухе, будто на иконе, начертан был

сам претерпевший во плоти за нас». Цит. по: Византийские легенды. Л., 1972. С. 209).

⁸Guro E. Selected prose and poetry. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 25. 1988. P. 34.

⁹ Там же.

¹⁰ Лесков Н. С. На краю света // Н. С. Лесков. Собрание сочинений. В 11 т. Т. 5. М., 1957. С. 465.

¹¹ Цит. по: Евангелие детства (Евангелие от Фомы) // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 145.

¹² Там же. С. 142, 145. То, что «глина» превращается у Гуро в «песок», неудивительно – евангельский сюжет вписан в контекст финской природы.

¹³ Карсавин Л. П. Катары // Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1. М., 1993. С. 702. См. также: Поснов М. Э. Гностицизм и борьба церкви с ним во XI веке. Киев, 1912; Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви. СПб., 1910; Осокин Н. История альбигойцев. В 2-х т. Казань, 1869–1872; Карсавин Л. П. Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII вв. СПб., 1912.

¹⁴ Сперанский М. Славянские апокрифические евангелия. М., 1895. С. 102–105; Попов А. Н. Описание рукописей и каталог книг церковной печати. М., 1872. Первое прибавление. М., 1875. Л. 320–325. Евангелие Фомы. Публ. И. Франко // Житие и слово. Львов, 1894. № 2. С. 222–233.

¹⁵ Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 50–53, 53–56.

¹⁶ «Жизнетворческие» модели Гиппиус З., Петровской Н., Львовой Н., Зиновьевой-Аннибал Л.

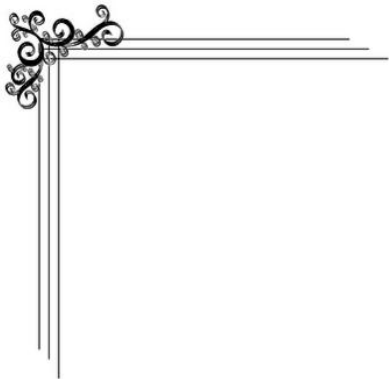
¹⁷ Особенно это было характерно для З. Гиппиус и Н. Петровской. От мужского имени писала и Allegro (П. Соловьева).

¹⁸ О развитии гностицизма в религиозно-философских взглядах А. М. Ремизова см.: Минц З. Г. Вступление к переписке

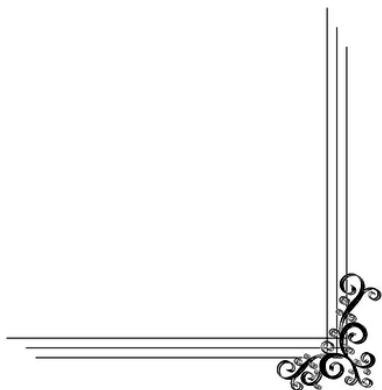
А. М. Ремизова с А. А. Блоком // Лит. наследство. Т. 92. Т. 2. М., 1981. С. 63–82.

¹⁹ Коннотация, обнаруженная Н. А. Нильссоном у Е. Гуро, «романтический поэт – страдающий Христос», – несомненное достояние культуры символизма: N. A. Nilsson. Introduction to: E. Guro. Poetry and Prose Published in Various Miscellanies // Elena Guro: Selected prose and poetry. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 25. 1988. P. 73.





***Россия – Запад – Восток:
диалог культурных традиций***



Сюжет Саломеи-Иродиады в литературной традиции XIX – начала XX века (Германия, Франция, Англия, Россия)

Сюжет о библейской танцовщице, получившей в награду голову Иоанна Крестителя, наряду с сюжетом об Иуде, является одним из наиболее продуктивных в культуре. Евангельская, апокрифическая и литературная традиции по-разному трактуют этическую проблематику известной коллизии. Проанализируем трансформации этого сюжета в связи с задачами и мировоззрением эпохи, связанной, прежде всего, с явлениями декаданса и символизма¹.

Рассмотрим период второй половины XIX – начала XX века, когда в литературе было создано несколько версий известной библейской истории: поэма «Иродиада» С. Малларме (1867), новелла «Иродиада» Г. Флобера (1876–1877), роман Ш.-Ж. Гюисманса «Наоборот» (1884), драма О. Уайльда «Саломея» (1891), первоначально написанная по-французски, а затем переведенная на английский. Именно во французской литературе активно осваивается этот сюжет. О. Уайльд неслучайно присоединяется к этой традиции (в данном случае даже не так важно, сделал ли он это в расчете на Сару Бернар в главной роли или нет).

Карина Добротворская в своей статье «Русские Саломеи»², посвященной эволюции сценических воплощений

«Саломеи» Уайльда на русской сцене, в качестве предшествующих текстов называет и поэму Г. Гейне «Атта Троль» (1842) и совсем не называет текст, написанный А. Ремизовым в 1906 году, – «О безумии Иродиадином».

Что касается живописи, то особую популярность получили картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» и «Видение Саломеи» (всего художником было выполнено 120 рисунков – подготовительных этюдов, 70 изображают фигуру Саломеи (1876)); иллюстрации О. Бердслея к драме Уайльда (1893–1894); картина «Саломея» Луи Коринта (1900), созданная под впечатлением драмы Уайльда и ее музыкальной версии Р. Штрауса.

Сюжет о Саломее и усекновении главы Иоанна Крестителя в XIX веке привлекал также лорда Лейтона «Танец Саломеи» (1863); Пюви де Шаванна «Иродиада» (1857); Анри Реньо «Саломея» (1869); Поля Бодри («Танец Саломеи» – фрагмент оформления купола в большом фойе Оперы). Одноактная музыкальная драма Р. Штрауса «Саломея», с его же либретто (первоначально – по-французски), написана в 1903–1905 годах, впервые исполнена в 1905 году в Дрезденской придворной опере.

Уже по представленному материалу можно судить о возрастающем и пристрастном внимании к библейской танцовщице в культуре этого времени.

Рассмотрим источники.

1. Библейская история: «Иродиада – внучка Ирода Великого и сестра Ирода Агриппы I. Она сперва вышла замуж за своего дядю Ирода Филиппа I, а потом вступила в кро-

восмесительное сожительство с другим своим дядею, Иродом Антипою, несмотря на то, что первый, хотя и незаконный, муж ее был еще жив. Она-то и была главной виновницей мученической кончины Иоанна Крестителя, который открыто обличал это гнусное прелюбодеяние.

Саломия – дочь Иродиады, жены Филиппа, сына Ирода Великого... В Евангелии имя Саломии не значится, но оно встречается у Иосифа Флавия (Древ. кн. XVIII, гл. V, параграф 4). Она известна своим гнусным участием в усекновении Иродом главы Предтечи Господня Иоанна Крестителя»³.

2. Евангельские версии

Евангелие от Луки специально не рассматривается, так как там этот сюжет лишь упомянут, но не развернут. Евангелие от Матфея, гл. 14, 6–9: «Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала пред собранием и угодила Ироду; Посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит; Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь; но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, И послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей»⁴.

В начале гл. 14 сказано, что Ирод посадил Иоанна в темницу, так как пророк осуждал брак Ирода и Иродиады, бывшей прежде женой его брата Филиппа. В евангельских версиях дочь Иродиады является всего лишь послушным орудием мести матери-язычницы святому Иоанну. В отличие

от своей супруги Ирод колеблется: он хочет избавиться от Иоанна как обличителя своих грехов, но боится гнева народа, почитающего святого за пророка. О любви Ирода к падчерице ничего не сказано, его обещание подарка – скорее, царский жест правителя молодой красивой девушке.

В Евангелии от Марка дается почти такая же трактовка, но с некоторыми подробностями: в частности, усилены акценты психологических мотивировок поведения Ирода: «Ибо Ирод боялся Иоанна, зная, что он муж праведный и святой, и берег его...». Узнав об Иисусе, Ирод посчитал, что это Иоанн, убитый по его приказу, воскрес из мертвых. Дочь же Иродиады здесь подчеркнута лишена собственной воли: «И клялся ей, чего ни попросишь у меня, дам тебе, даже до половины моего царства. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя. Царь опечалился...»⁵.

В данном случае более подробно охарактеризовано состояние Ирода и усилено влияние Иоанна на него, но в целом ничего не меняется, казнь святого – это козни Иродиады, а ее дочь исполняет материнскую волю, скорее всего, даже не сознавая тяжести содеянного – текст очень скуп, чтобы можно было что-нибудь к этому добавить.

Лаконичность в обрисовке характеров столь драматического действия дает возможность писателям впоследствии заполнить «психологические лакуны» (что происходило и в апокрифической традиции при создании, например,

Евангелий детства Иисуса и Девы Марии и т. д.). Таких лакун несколько, необходимо раскрыть психологические мотивировки поступков главных персонажей: что представляет собой юная танцовщица, которая, не колеблясь, просит казни святого? Каковы отношения Ирода и его падчерицы, отношения Ирода и Иродиады? Заметим, что в живописи первоначально главенствовал сюжет усекновения главы св. Иоанна Крестителя, Саломея на полотне до определенного времени и не возникала. Важен был лишь сам факт казни святого, который своей смертью утверждал торжество христианства. Но в дальнейшем акценты смещаются.

Между евангельской и литературной традициями существовала традиция «переходная» – апокрифическая. Она-то и оказала значительное влияние на литературу в трактовке образа Саломеи-Иродиады, хотя это влияние осознавалось не всеми авторами указанных текстов.

В апокрифах происходит своеобразная замена: дочь становится сосредоточием греха, мать обычно отсутствует, Ирод – действующее лицо второго ряда. В фольклорно-апокрифической традиции своеобразно сплелись тенденции светские и церковные: несомненно, в народных легендах смерть Иоанна никоим образом не означает победу Зла – напротив, подчеркивается (как раз в духе язычества) справедливость возмездия за его казнь: Иродиада за свое преступление (одна или вместе с Иродом, в легендах он ее отец, а не отчим) обречена вечно носиться в воздухе, отдыхая лишь с наступлением утра. В то же время мотивировка

убийства Иоанна в этих легендах не библейская, – это неразделенная страсть Иродиады к пророку, которая переходит в страсть противоположную – месть за отвергнутую любовь⁶. Иродиада является главной виновницей смерти Иоанна и сполна отвечает за это. Интересно, что в апокрифах жены Ирода нет (известен лишь редкий вариант, использованный Гейне, где мать и дочь сливаются в одно лицо, и преступной страстью к пророку охвачена сама жена Ирода).

Вся тяжесть вины за содеянное переносится на Иродиаду-дочь и Ирода. Именно апокрифическая, а не библейская традиция повлияла на литературную (пусть не всегда напрямую, а опосредованно) в привнесении психологической мотивировки – требовании Иродиадой-Саломеей головы пророка в награду за танец. Появление же имени «Саломея» в литературной традиции можно объяснить хрониками Иосифа Флавия⁷.

В XIX веке образуется целая галерея литературных и живописных Саломей, когда авторы и художники создают своеобразную традицию, вступая друг с другом в культурный диалог. Не сразу, но довольно быстро известный сюжет позволяет развивать тему эстетизирования зла, притягательности порока, торжества плоти над духом, господства роковой случайности, вносящей хаос и смятение в жизненный порядок, амбивалентности морали.

Обратимся к каждому из указанных текстов и рассмотрим авторскую трактовку библейской легенды.

Г. Гейне «Атта Тролль» (1841–1842):

Был то ангел, или дьявол
Я не знаю; где у женщин
Ангел с дьяволом граничат –
Ни за что не отгадаешь. ...
А она и в самом деле
Ведь царица; та царица
Иудеи, что пророка
Повелела обезглавить.
И за этот грех кровавый
Проклята, – и суждено ей
Привидением носиться.
Суждено держать ей вечно
Блюдо с мертвой головою;
И ту голову царица
Лобызает неустанно.
Ведь она его любила...
В книге древней нет об этом,
Но легенда о кровавой,
О любви живет в народе.
Умерла царица, после
Взрывом страсти помешавшись...
Но и страсть не что иное,
Как полнейшее безумье!⁸

Из текста явствует, что Иродиада – царица Иудеи, а не царевна, как следовало бы ожидать (это же указано в примечаниях редактора). Известно, что этот сюжет позаимствован Гейне из «Немецких сказаний» братьев Гримм,

которые, в свою очередь, воспользовались, вероятно, какой-нибудь народной легендой. В полушутливом фрагменте поэмы, где в современность введены исторические герои и мифологические персонажи, очевидны народные источники образа Иродиады, – грешная страсть в данном случае приписывается матери, а не дочери, что само по себе является редкостью, так как в сочинении А. Веселовского «Разыскания в области духовного стиха», посвященном именно этому сюжету, такие варианты не упомянуты. У Гейне именно супруга Ирода Антипы является воплощением всех грехов, виновницей смерти св. Иоанна, прекрасной плясуньей. Ни Ирода, ни ее дочери нет. В этой поэме она лишь проходной персонаж, позволяющий автору – позднему романтику – занять позицию иронической дистанции по отношению к традиционным моральным ценностям.

Этот текст в составе сборника «Стихотворения и поэмы» находился в библиотеке художника Г. Моро. В мае 1886 года в «Gazette des Beaux-Arts» Анри Ренан отметил, что фигура Саломеи на акварели «Видение» вызывает в памяти образ из поэмы Гейне «Атта Трольль»⁹.

Дальнейшее развитие этого сюжета идет по линии «оплотнения» образа Иродиады-Саломеи и связано более всего с предсимволизмом (декадансом) и символизмом в литературе. В незаконченной поэме «Иродиада» С. Малларме, написанной в 1867 году, автор открыто порывает с Евангелием, акценты расставлены весьма прихотливо – это бессюжетное повествование, где в разговоре с кормилицей прекрасная царевна сознает всю власть своей юности

и красоты, а автор подчеркивает притягательность невинности, таящей в себе яд соблазна. Иродиада – здесь она названа так – не любит никого, кроме себя, это Нарцисс в женском образе:

Люблю проклятие быть девственной! Меж грез
Жить ужасом своих распущенных волос!
Как зверь нетронутый, на девичьей постели,
Вновь ведать вечером на бесполезном теле
Твое мерцание, твой бледный, холодный свет,
О ночь, владычица молчанья и планет!¹⁰

Ирод и его жена в этом тексте отсутствуют. Поэма состоит из двух частей – «Разговор с кормилицей» и «Тропарь св. Иоанна». Столь субъективное прочтение известной легенды сразу же делает Иродиаду главной ее героиней. Гибельная власть красоты и ее амбивалентный имморализм у Малларме, а затем Гюисманса и Уайльда, превращается в устойчивый мотив. У Малларме красота героини самодостаточна и самоцельна, и потому лишь смерть – ее единственно возможный любовник. Автор не утруждает себя созданием историко-археологического колорита древней Иудеи. Он вводит вымышленное лицо – кормилицу (подобно кормилице Джульетты у Шекспира). Налицо прием инфантилизации, в сочетании с осознанной властностью и самовлюбленностью, это создает эффектный и противоречивый контраст в характере Иродиады: юность и невинность таят в себе угрозу гибели себе и другим. В данном случае вневременной контекст выводит сюжет за рамки библейских

и исторических реалий, выдвигая на первый план ту, что станет подлинной «богиней декаданса».

«Иродиада» Г. Флобера писалась в течение 1876–1877 годов, была переведена И. Тургеневым и впервые опубликована в «Вестнике Европы» в 1877 году. «Поводом к созданию новеллы “Иродиада”, по свидетельству Максима Дю Кана, послужили скульптурные сцены на боковых порталах Руанского собора»¹¹. В то время как создавалась «Иродиада», в Салоне выставлялись картины Моро. В 1876 года Флобер упоминает об этом в письме к Тургеневу от 2 мая 1876 года¹². В целом же можно заметить, что Флобер, автор более традиционный, нежели Малларме и Моро, попадает под влияние атмосферы декаданса, то есть «опережающего» творческого метода, подобно тому, как уже в XX веке в России М. Кузмин в начале 1920-х годов испытал влияние В. Маяковского, В. Хлебникова и обэриутов.

Флобер придал «Иродиаде» исторический колорит, не слишком отступая от Евангелия от Марка. При разработке характеров писатель придерживался канонической версии, добавляя те детали, которые не разрушали бы общую линию. Ирод озабочен сохранением власти, Иоанна он боится, смутно чувствуя его духовную мощь, и считается с мнением народа, признающего Иоанна (Иоаканама) пророком. Иродиада, его жена, невероятно тщеславна, властолюбива, знает тайные слабости мужа. Любовь их прошла, и Иродиада прибегает к различным хитростям для привлечения Ирода. Она растит дочь от Филиппа в тайне от Антипы в надежде, что Саломея понравится своему отчиму. Это

было нужно Иродиаде, чтобы удержать около себя Антипу, не дать ему развестись с собою – ее устраивала только роль полновластной царицы. Казнь Иоаканама совершается спонтанно. Почувствовав, что Антипа теряет голову при виде пляшущей Саломеи, она делает своей дочери знак: «Кто-то щелкнул пальцами на трибуне. Саломея быстро взбежала туда, появилась снова – и, немного картавя, детским голоском произнесла: – Я хочу, чтобы ты дал мне на блюде голову... голову... – Она позабыла имя – но тотчас же прибавила с улыбкой: – голову Иоаканама. Тетрарх, словно раздавленный, опустился на ложе»¹³. Иродиада уничтожает таким образом святого, так как он принародно порочил ее как язычницу, вышедшую замуж при живом муже, а развод, как уже было сказано, пугал ее потерей положения, которого она добилась неустанными интригами. Итак, Флобер не отступает от существа библейской легенды: противоречивость Ирода Антипы сквозит уже в Евангелии, а флоберовская Иродиада не заслоняет библейскую (подробнее поданы ее отношения с мужем). Однако сам писатель признавался, что не религиозные проблемы волновали его при написании этой повести, а психологическая драма Ирода-властелина. Из письма к госпоже Роже де Женетт 19 июня 1976 года: «История Иродиады так, как я ее понимаю, не имеет никакого отношения к религии. Меня в этой истории прельщает Ирод, его положение правителя (ведь он был настоящим префектом) и хищный образ неукротимой, коварной Иродиады, помеси Клеопатры и Ментенон. Здесь над всем господствует раса»¹⁴.

Саломея у Флобера – «орудие мести» матери. Подчеркивается ее красота, умение танцевать и бездумная детскость. Пристрастное и длинное описание внешности и танца Саломеи, при всей его объективности, объясняется задачами автора – раскрыть психологическое состояние Ирода Антипы. В Евангелии она угодила и ему, и всем присутствующим танцем, – здесь показано, что она вызвала вполне определенное чувство у стареющего тетрарха, о котором в Библии, конечно, не сказано. Флобер, сохраняя в общих чертах канву библейской легенды, акцентирует власть телесной прелести. Однако он остается верен библейской трактовке. В дальнейшем греховность красоты, ее дьявольская природа, виновность невинности притягивают к себе писателей все больше и больше.

Роман Ш.-Ж. Гюисманса «Наоборот» вышел в 1884 г. Он способствовал популярности Малларме, так как в нем цитировалась «Иродиада», и «Наоборот» стал отчасти текстом-посредником. В целом книга Гюисманса заслужила славу «Евангелия от Декаданса», была известна и в Европе, и в России. Именно она, врученная лордом Генри юному Дориану Грею, отравила его душу ядом аморализма. О Саломее у Гюисманса сказано дважды – в связи с упоминанием поэмы Малларме и картин Г. Моро: «Фрагмент “Иродиады” зачаровывал иногда, словно заклинание... Эти стихи он любил, как любил все творения поэта, который в эпоху всеобщей подачи голосов, в эпоху алчности жил в стороне от литературного рынка, защищенный своим презрением от окружающей глупости, изыскивая вдали

от мирской суеты удовольствия в видениях своего мозга; совершенствуясь в коварных мыслях, прививая им византийскую изошренность, закрепляя слегка намеченными выводами, едва связанными неуловимой нитью»¹⁵.

Как мы видим, на первый план выдвигается изошренная литературная форма, которая становится делом посвященных/избранных, и способность подобно остальному наслаждаться словом – как изысканным наркотиком.

Но ни св. Матфей, ни св. Марк, ни св. Лука, ни прочие евангелисты не обмолвились о безумном очаровании, острой порочности танцовщицы. Она оказывалась стертой, терялась, загадочно-изнемогающая, в далеком тумане веков, неуловимая для буквалистов и приземленных существ, доступная только душам с безуминкой, утонченным и словно ставшим ясно-видящими благодаря неврозу; неподвластная изобразителям мяса, вроде Рубенса, превратившего ее во фламандскую телку; непостижимая для всех авторов, не способных передать беспокойную экзальтацию плясуньи, рафинированное величие убийцы.

В картине Гюстава Моро, пренебрегающего всеми данными Завета, де Эссент нашел, наконец, сверхъестественную, странную Саломею своих грез. Она не была просто фигляркой, что вырывает у старца крик желания... она становилась своего рода божеством-символом нерушимого Сладострастия, бессмертной Истории, проклятой Красотой, избранной катаlepsией, которая свела ей плоть, сделала жесткими мускулы;

безразличным, равнодушным, бесчувственным Чудовищем, отравляющим, как античная Елена, все, что приближается, все, что ее видит, все, к чему она прикасается¹⁶.

Драма О. Уайльда «Саломея» была написана в 1891 году¹⁷. Знаменитая драма Уайльда – своеобразный пик развития традиции XIX века, писатель изобразил свою героиню неотразимой, чарующей, своевольной красавицей. Принцесса иудейская, как это сказано у Гюисманса о Саломее Моро, становится символом проклятой Красоты, приближаясь к которой, все гибнет.

Но у Уайльда она сама безрассудно движется к собственной смерти, в конце драмы ее убивают по приказу Ирода (чего не было ни в Евангелии, ни в апокрифах). В драме Уайльда царит наэлектризованная атмосфера страсти и смерти: Саломея влюбляется в Иоаканаана – внезапно и фатально; Ирод безответно влюблен в собственную падчерицу, зная, что никогда не будет любим ею; Нарработ (начальник стражи) сгорает от страсти к принцессе Иудейской; Паж Иродиады влюблен в Нарработа и теряет его; Иродиада видит влечение мужа к Саломее и старается помешать этому чувству – все здесь влюблены без надежды, а апофеозом фатальной страсти становится танец Саломеи.

Сила этого чувства такова, что влечение к обладанию объектом любви становится равнозначным влечению к убийству, хотя бы ценой собственной жизни. Обладать – значит убить: «Голос Саломеи. А! Я поцеловала твои уста, Иоаканаан, я поцеловала твои уста. На твоих устах был горький

вкус. Они были соленые от крови? ... Но, быть может, это вкус любви. Говорят, что у любви горький вкус. Но какое это имеет значение? Какое значение! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста»¹⁸.

Святость Иоаканаана не только не заставляет принцессу благоговеть перед ним, она усиливает ее чувство, пробуждает желание обладать недоступным; религиозность чужда Саломее. Ее речи над головой Иоканаана кощунственны. Саломея влюблена в Иоаканаана, в своего двойника, он также красив, девственен и недоступен, как она. В тексте драмы внешность Саломеи и Иоканаана описана одними и теми же красками, где подчеркнуты бледность и стройность («серебро и слоновая кость»). Бердслей, иллюстрируя драму Уайльда, уловил и отразил это двойничество со всей очевидностью, говорящее о зыбкой границе между святостью и пороком. Сама же Саломея у Бердслея на нескольких рисунках облечена в современные наряды («Гулет Саломеи») и таким образом введена в культурный контекст декаданса рубежа веков со всей очевидностью.

Уайльд, хотя и создает видимость исторической стилизации в своей пьесе, намеренно разрушает ее одной деталью – языковым несоответствием эпохе Древней Иудеи слова «паж» («паж Ироидиады»). Таким образом Уайльд, подобно Малларме, приближает Саломею к современному ему читателю.

В финале драмы Саломею убивают по приказу Ирода, который говорит, что она «совершила преступление против неизвестного Бога». А сам Ирод предчувствует собственную

смерть как возмездие за многочисленные грехи, в том числе за убийство брата, бывшего мужа Иродиады, отца Саломеи (у Уайльда виновность Ирода акцентирована куда больше, нежели в Библии). Однако мы не чувствуем торжества христианской идеи в финале. Все разрушающая и гибнущая Красота царит над миром.

Пьеса Уайльда стала определенным завершением темы инфернальной страсти в лице легендарной танцовщицы. Нужно заметить, что автор в своем тексте опирался на предшественников: принцесса ценит свою красоту и девственность, подобно героине Малларме (мотив нарциссизма), ее мать гордится своим происхождением и укоряет незнатностью своего мужа (это было у Флобера). Позаимствовал Уайльд и знаменитую паузу у Флобера в той сцене, где Саломея просит у ничего не подозревающего Ирода голову Иоанна в награду за свой танец. Но Уайльд усилил до невероятного предела притягательность порочной невинности героини, сходясь в этом с Г. Моро.

Наконец, в 1906 году А. Ремизов пишет «О безумии Иродиадином»¹⁹. Нужно сказать, что к этому времени «Саломея» Уайльда была уже переведена и известна в России, автор ее стяжал лавры популярности, то же можно сказать и о посвященных описываемому сюжету картинах Моро и Бердслея. Ремизову, конечно, была известна литературная европейская традиция трактовки образа Саломеи, и свою Иродиаду он создавал в атмосфере ажиотажа вокруг указанных имен. Этот писатель задался целью создать «свою» Иродиаду, используя фольклорно-апокрифические

памятники в духе своей концепции «народного христианства». Автор намеренно встал в оппозицию к уже создавшейся европейской традиции, он вернулся к религиозной идее сюжета и акцентировал эту религиозность как национальное достояние. Источники, послужившие основой ремизовского «О безумии Иродиадином», – вертепное святочное действо «Царь Ирод» и каталонская легенда об Иродиаде, которую он нашел у Веселовского²⁰.

Ремизов в подробных комментариях, которые есть и в отдельном издании, и в собрании сочинений 1910–1912 годов, называет и описывает эти источники. Начнем с конца – с авторских комментариев: «Действующие лица: Царь Ирод и его дочь Иродиада. Царь Ирод известен один... он и младенцев перебил, он и голову Ивану Крестителю посек, его живьем и черви съели. Иродиада не дочь Аристовула, сына Ирода Великого, не племянница Ирода Антипы, а родная дочь царя Ирода. Про Саломию ничего не говорится, наш апокриф такой не знает». Автор декларирует свою приверженность народной традиции. Он русифицирует библейский и апокрифический сюжеты: «при дворе Ирода... все обычаи русские; не русские – иноземные – вводятся для выделения Иродовой поганости – чужеземства... Иродиада – панна: и за свою красоту панна, и за свою поганость <т. е. язычество>. Царевны в святцах поминаются, царевны – русские; пускай же будет панною царевна Иродиада»²¹. Эта нарочитая манифестация национального фольклорного сознания, где все иноземное маркировалось как не-истинное и акцентировка истинности

русской веры (не православия, а народного двоеверия, сконструированного автором из реликтов апокрифов, мифов и обрядности), преследовала, по крайней мере, две цели. Во-первых, чисто ремизовское стремление сделать невозможное – художественными средствами воссоздать облик иллюзорной «Святой Руси». И в этом произведении, как и во многих других, Ремизов доказывал, что «виноватых нет» (и все, в то же время, виновны), так как мир земной создан не Богом, а дьяволом. Иродиада, таким образом, не только орудие дьявола, но и его жертва. Во-вторых, писатель старался отмежеваться от европейской традиции Саломеи – в частности, от уайльдовской (вольно или невольно), «очиститься» от чуждых наслоений, вернуться к истокам народной легенды. Библейская версия тоже не устраивала, так как его собственная религиозность была весьма своеобразной, постоянно уклонялась от канона²².

Что касается самого текста ремизовской «Иродиады», то, хотя источники и принадлежат народной традиции, но форма – в духе того времени: это лирическая ритмизованная проза с музыкальной структурой повторных рефренов, типичное произведение в духе символизма: «Белая тополь – белая лебедь – красная панна. Стелют волной, золотые волнуются волосы – так в грозу колосятся колосья белоярой пшеницы. И стелют волной, золотые поднимаются косы. Сплетаясь вершинами, сходятся, – две высокие ветви высокой яблони. А на ветвях в бело-алых цветах горят светочи. И горят и жгучим оловом слезы капают. А руки ее – реки текут. Из мирра – мирровые, из прозрачных вод – бело-алые.

А сердце ее – криница, полная вина красного и пьяного. А в сердце ее – один – Он один... Он один, он в пустыне оленем рыщет. ... Красна – свеча венчальная – Иродиада над головой Купалы. Она даст Ему последнее в первый раз, первое в последний раз целование. Стучит сердце, колотится. Раскрыты губы горячие к мертвым, любимым устам. Тоска, тоска любви неутоленной, неутолимая. Стучит сердце, колотится. Отвергнутое сердце. И вдруг очервнелись мертвые, зашевелились холодные губы и, отшатнувшись от поцелуя, дыхнули испуганным дыханием пустыни... В вихре вихрем унесло Иродиаду»²³.

Если бы Ремизов пошел вслед за апокрифом, то он создал бы обычную стилизацию, где доминировала бы религиозная идея правомерности возмездия за преступление против христианской морали. Но автор создает своеобразную версию легенды: он контаминирует две сюжетные линии – апокрифическую и линию народного театра (вертеп), тем самым не только русифицируя сюжет, но и наделяя его функцией «вечного повторения»: он включает сюжет Иродиады в контекст Рождества и Пришествия Спасителя. Таким образом, Зло и Благо у Ремизова нераздельно слиты, его религиозная концепция откровенно дуалистична. Сама же Иродиада достойна не только проклятия, но и жалости, недаром хор (*vox populi*) восклицает, комментируя события: «Красная панна, несчастная панна, Иродиада». Ремизов делает смелый сюжетный ход, которого нет ни в одном источнике: чтобы частично оправдать свою героиню, Иродиада приняла крещение в Иордане от самого Предтечи (!).

Ремизов в своем «О безумии Иродиадином» создает версию промежуточную – между европейской литературной традицией и апокрифической. Если литературная традиция трактовки сюжета к этому времени становится подчеркнута антирелигиозной (эстетизация Зла), а апокрифическая религиозна, хотя и содержит «житейские» мотивировки поведения Иродиады, то Ремизов создает свой, третий вариант понимания легенды. Страсть в его понимании – вечное проклятие, козни дьявола, но человек достоин сожаления, так как обречен быть его (дьявольским) творением. И хотя у Ремизова общий пафос произведения остается религиозным, однако религиозность эта своеобразная: народные верования для автора являются уже не столько этической, сколько эстетической категорией.

Дальнейшая судьба сюжета Саломеи в русской литературе отмечена распадом его целостности. Кроме стихотворения 1913 года Вл. Эльснера, написанного под явным влиянием О. Уайльда и О. Бердслея²⁴ (это текст чисто эпигонский), встречаются упоминания Саломеи у А. Блока, В. Маяковского, А. Ахматовой²⁵ и других, но функционирование мотива отрубленной головы или легендарного танца становится иным, чисто авторским, по сравнению с проанализированным корпусом текстов. Исчезает четкая оппозиция двух интерпретаций этого сюжета – либо торжество христианской идеи, либо торжество эстетизированного порока. В дальнейшем этот сюжет или отдельные его мотивы станут вторичным материалом для воссоздания оригинальных авторских сюжетов. Тенденция к усиленному «оплотнению» и функционированию целостного сюжета сменится тен-

денцией к распаду и вторичному использованию его дискретных элементов.

Примечания

¹ Довольно подробно рассматривается функционирование этого сюжета в культуре декаданса Ольгой Матич, ей анализируется совмещение фигур Саломеи и Клеопатры; танец «семи покрывал» трактуется как эмблема символистского принципа «прозрачности»; а в лирике Блока мотив декапитации поэта-пророка Саломеей связывается с освобождением, сублимацией репродуктивной энергии в креативную. См.: Ольга Матич. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов : сб. ст. и материалов / сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 90–121.

Однако последний тезис, высказанный в связи с творчеством А. Блока, выглядит спорным: «Женщина под покрывалом/вуалью <Саломея>, изображенная Блоком, освобождает поэта, удовлетворяя его кастрационную фантазию вопреки фрейдовскому видению этого архетипического мужского страха. Она освобождает его, отрубая ему голову, а не порабощает» (С. 121).

Это утверждение противоречит финальным строкам стихотворения: «Все спит – дворцы, каналы, люди. Лишь призрака скользкий шаг, лишь голова на черной блюде *глядит с тоской* в окрестный мрак» (*курсив авт.* – Е. Т.). Более убедительной, на наш взгляд, является трактовка этого стихотворения у Лены Силард: «... магически преобразующая сила поэта также здесь подвергается сомнению: тоска безмолвия не пробуждает европейской ночи, в которой скользят лишь призраки прошлых миров». См.: Лена Силард. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // *Studia Slavica. Budapest.* 1996. № 41. С. 239.

² Добротворская К. Русские Саломеи // *Театр.* 1993. № 5. С. 134–142.

³ Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. М.: Тип. А. И. Снегиревой, 1891 (репринтное переиздание. М., 1990). С. 298–299; С. 617.

⁴ Евангелие от Матфея. Глава 14, ст. 3–11.

⁵ Евангелие от Марка. Глава 6, ст. 17–29.

⁶ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI–X. Приложение к XLV тому Записок Императорской академии наук № 1. СПб., 1883. С. 221–222.

⁷ Иосиф Флавий. Древности Иудейские: В 3-х частях. СПб., 1818. С. 211.

Обычно, если в художественном тексте фигурируют и мать, и дочь, то первая носит имя – Иродиада, а вторая – Саломея. Если мать отсутствует, дочь названа Иродиадой, именем, уже имплицитно несущим значение греха. И хотя мать в таких текстах не является действующим лицом, ее «тень» накладывается на образ дочери, «оплотняя» его.

⁸ Гейне Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 3. М., 1900. С. 190–192.

⁹ Mathieu P.-L. Gustav Moreau. Sa vie, son oeuvre. Paris, 1976. P. 124, 268.

¹⁰ Французские лирики XIX века в переводах В. Брюсова. СПб., 1904. С. 73.

Известен перевод М. Волошина отрывка из поэмы С. Малларме «О зеркало, холодная вода! ...» См.: М. В. Волошин. Стихотворения 1900–1910 г. М., 1910. С. 59.

¹¹ Флобер Г. Сочинения. М., 1947. С. 638.

¹² Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. Т. 2. М., 1984. С. 173.

¹³ Флобер Г. Иродиада // И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 10. М., 1982. С. 248.

¹⁴ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. Т. 2. М., 1984. С. 175.

¹⁵ Гюисманс Ш.-Ж. Наоборот. Анри де Монтерлан. Девушки. М., 1990. С. 127–128.

¹⁶ Там же. С. 45.

¹⁷ «Саломея» О. Уайльда в России впервые была переведена В. и Л. Андрусон и издана в 1904 г. под редакцией и с предисловием К. Бальмонта. Впоследствии появилось еще 6 переводов. См.: Т. В. Павлова. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 98–100.

¹⁸ Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 335.

¹⁹ Отдельное издание «О безумии Ироидиадином» появилось в 1907 г. Затем – в составе собрания сочинений А. М. Ремизова 1910–1912 гг. Отдельное издание 1922 г., в отличие от предыдущих, уже не содержало комментариев, которые изначально составляли единое целое с художественным текстом и являлись продуктом своего времени.

О возможном влиянии ремизовской Ироидиады на булгаковскую Геллу см.: С. Н. Доценко. Гелла – кто она? // Булгаковский сборник 1. Материалы по истории русской литературы XX века. Таллинн, 1993. С. 16–21.

²⁰ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха...

²¹ Ремизов А. М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М., 1910–1912. С. 194.

²² О своеобразии ремизовской религиозности см.: Данилевский А. А. Функция автобиографизма в 3-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд» // Учен. зап. Тартусс. гос. ун-та. Вып. 822. 1988. С. 147–154; Тырышкина Е. В. Поэтика романа

А. М. Ремизова «Крестовые сестры» (поэтика и концепция). Новосибирск, 1997.

²³ Ремизов А. М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М., 1910–1912. С. 29–30, 33.

²⁴ Эльснер Вл. Прощанье

(Комната царевны)

Вот наконец ты мой. Прозрачней мирры

Твое лицо, а кровь на желтой блюде

Как алмадины. Волосы твои,

Такие длинные, сплету с моими –

И наши губы вровень будут... ты

Любовник мой! Еще не сыты груди,

И запах крови сладострастно мучит.

Ты не хотел смотреть, как я плясала,

Упрямый... ну, гляди, тебе спляшу

Я много лучше, чем царю. Гляди же... (Пляшет.)

Ах, в ласках я была б еще искусней!

Ресницы у тебя как шелк, а зубы

Холодные. (Коварный холод, льющий

Безумие в лобзания.) Каким

Бы ты красноречивым был любовником,

Пророк, поправший красоту земную.

Даривший черни пылкие слова.

Меня ты презирал... Прими во мщенье

И сохрани мой образ навсегда!

(Быстро опускает мертвецу веки

и ладонями крепко прижимает их.)

(Голос раба) – Тебя зовет царица!..

Цит. по: М. Л. Гаспаров. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 32–33.

²⁵ О мотиве декапитации в творчестве А. Ахматовой см.: Р. Д. Тименчик. К описанию поэтической мифологии Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 24–25.

Восприятие А. Белым сборника «Sanctus amor» Н. Петровской (в свете ориентального влияния)

Сборник рассказов Нины Петровской «Sanctus amor» вышел в 1908 г. Тогда же на него написана рецензия А. Белого, которая и будет объектом нашего анализа, направленного на выявление особенностей кросс-культурного взаимодействия.

Название сборника содержало в себе намек на прежние сложные отношения с А. Белым и В. Брюсовым¹. «Sanctus amor» – это надпись на камне, символизирующая вечную любовь, из стихотворения А. Белого, в ответ на которое В. Брюсов пишет свой стихотворный ответ Белому (под тем же названием – «Предание»), где любовь той же сибиллы и жреца заменяет «всепоглощающей эротикой»². Проза Н. Петровской – своеобразный ответ на эту «дуэль», где делается вполне понятная попытка сказать свое «последнее слово» (любовные отношения с А. Белым были исчерпаны в 1904 году, а с В. Брюсовым – перешли в финальную трагическую стадию в 1907–1908 годах), и, с психологической точки зрения, – по-женски компенсировать горечь покинутой, какой она оказалась и в том, и в другом случае. В своем сборнике Петровская повествует от лица мужчины – безымянного героя, вероятно, чтобы снять с себя обвинение в пристрастном отношении к своим бывшим возлюбленным, а также чтобы выразить «объективную» точку зрения на столь возвышенную тему так, чтобы у читателей не было повода заподозрить автора в примешивании сюда личных отношений. Но, конечно, этот литературный

труд являлся попыткой психологической реабилитации. Н. Петровская хотела поставить последнюю точку над «і», показав такую любовь, которой в обычной жизни нет места (читай в подтексте: на которую оказались неспособны или которая была недоступна пониманию А. Белого и В. Брюсова).

В данном случае важно, что Белый судит о сборнике не с позиций личного отношения. Он анализирует его и не в символистском ключе, хотя проза Петровской – это, прежде всего, явление культуры символизма. Белый уже с самых первых строк своей рецензии рассматривает сборник писательницы в свете восточной культуры и дешифрует основные идеи ее произведений с помощью знаков не западной, а китайской и японской философии и эстетики. Таким образом, предстоит выяснить, во-первых, каким образом происходила конвергенция культур в мирозерцании писателя, во-вторых, каков был характер «ориентального» влияния в творчестве Н. Петровской и, в-третьих, насколько адекватна оценка А. Белым сборника «Sanctus amor», когда он акцентирует роль подобного влияния на Н. Петровскую.

Интерес А. Белого к культуре Востока (прежде всего, Китая) возник еще в ранней юности, когда он прочитал Конфуция и Лао-Дзы в «Вопросах философии и психологии» за 1894–1895 годы³. Впоследствии можно отметить всплеск внимания к данной культуре в 1908–1909 годах. В статье «Песнь жизни» (1908) он пишет: «Единое, звучащее, как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия

в причинности, – вот настроение первых символистов XIX столетия... научная методология – стала символикой (наука не потеряла от этого; наоборот: выиграла), религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы, история культуры и история искусств обогатились ценными трудами, но интерес к историческим трудам возрос пропорционально утрате чувства исторической дали; едва для Гонкура запела японская живопись, как Эдуард Мане воскресил ее в своем творчестве: и появились затем труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцам, а Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто»⁴. Белый пишет о чувстве единого в символизме как музыкальной мелодии мира и о потере чувства истории с его линейным членением. Заметим, что это целокупное восприятие мира типологически близко к восточному – даосскому и буддистскому, но это сходство не обязательно объясняется непосредственным влиянием. Нередко Белый ищет и находит явления типологически сходные в западной и восточной культурах и интерпретирует их с точки зрения своих мировоззренческих установок.

Для культурного сознания начала века японцы предстают как нация художников, эстетов⁵. Символистов привлекал в этой культуре «синтез» быта и искусства, гармоническое единение человека и природы, отстраненный, новый, свежий, «детский» взгляд на мир (с точки зрения европейца⁶), живое воплощение идеала жизни и творчества, далекое от мучительного дуализма «плоти и духа», «цивилизации и культуры», «земного и небесного» и т. д. Европа и Россия

обрела для себя на некоторое время образ сбывшейся мечты⁷. В предисловии к своей работе «A Japanese collection» М. Tomkinson пишет о японцах, что это нация «which has been more nearly a nation of artists than any the world has ever seen, if we except the Greeks»⁸.

Имя Лао-Дзы и упоминание о даосизме встречается несколько раз в статьях А. Белого, правда, упоминания эти весьма лаконичны. Сопоставим несколько цитат из ряда статей, чтобы получить хотя бы общее представление о восприятии писателем учения даосов и знаменитого трактата Лао-Дзы «Дао-дэ-дзин»: «... тут предлагает Ницше свою реальную телеологию; она состоит из ряда практических, последовательно расположенных советов, напоминающих по форме изречения Лао-Дзы, Будды, Христа, Магомета; советы эти обращены к внутреннему опыту учеников; внешний же опыт – биология, наука, философия – все это для Ницше средства подачи сигналов... Вот почему говорит он не столько логикой, сколько образом» («Фридрих Ницше», 1908)⁹. Афоризм и притча вместо логизирования, апелляция к мыслеобразу, практика интуитивного познания – вот что сближает, по мнению Белого, названные имена. По сути дела, опыт Ницше замыкает цепь истории, отталкиваясь от научного познания, он оказывается провозвестником новой религиозной доктрины. «... своеобразная прелесть гамсуновского пантеизма есть в сущности перенесение некоторых черт таосизма в реалистическое мирозерцание.... Преодоление тайны – в деятельном пути; на пути просвечивает завеса тайны семицветным светом.

И потому-то близки нам древние слова мудрости: “Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге... Достигнуть пути нельзя одной только праведностью, или одним религиозным созерцанием, или горячим стремлением вперед... Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности...” Мы ищем в этих системах деятельного эзотеризма... О символической действительности можно сказать, что она есть “нечто”; в нашем смысле это нечто есть Тао Лао-Дзы» («Эмблематика смысла», 1909)¹⁰. Здесь заметим, что сближение, уравнивание пантеизма (в данном случае – его утопической модификации начала XX века) с даосизмом и правомерно, и ошибочно, что естественно для восприятия европейца, тем более, не специалиста-синолога. Слияние с природой как частью Космоса – не единственная доминанта известного даосского памятника. Но откуда Белый заимствует идею Пути? Можно было бы полагать, что в том же «Дао-дэ-дзине», однако, цитата, начинающаяся словами «Ищи путь...» взята не из древнего китайского памятника и не из сочинений Е. Блаватской, также цитируемых в статье «Эмблематика смысла». Как удалось установить, это цитата из памятника древней индуистской традиции «Свет на пути» (VII век до н. э.)¹¹. Использование этого текста Белым можно объяснить влиянием на писателя востоковеда и теософа П. Батюшкова¹². Таким образом, Белый использует идею Пути с точки зрения внутреннего роста личности в целях постижения Единого. Символическая

действительность у Белого становится «нечто» – Тао, то есть одновременно проявленной и непроявленной сущностью, единством мгновенного и вечного. Личность приобщается к Тао путем переживания: «... пределом переживания становится предел соединения с Ликом; в “я” личном переживается “я” вечное: «Будете, как Боги, – говорит книга Бытия»¹³. Приведем еще одну цитату из поздней работы Белого, касающуюся его восприятия культуры Китая (одно из наиболее полных высказываний на эту тему): «Если бы отыскать образ, живописующий культуру Китая, то этот образ сжимается в одно слово, в Тао; впоследствии, в оформлении Лао-Дзы, это Тао становится: всем и ничем, единством и множеством; оно – везде и нигде; это определение Тао есть прекрасная картина состояния сознания пра-китайца, у которого нет еще не только личного “Я”, но и родового “Я”; как то, так и другое еще не обособилось в теле; его тело – внутри космического мирового “Я” мира; и это “Я” функционирует в глухом подсознании тела; китаец блаженно спит в своем теле; и это состояние блаженного сна в более позднем периоде отпечатывается в философских оформлениях Лао-Дзы» («Пути культуры», 1920)¹⁴.

Блаженный сон дородового, доличностного сознания – вот квинтэссенция понимания Белым трактата Лао-Дзы. Если, по мнению писателя, пра-китаец владел Единым, так как не отделялся от него и не осознавал этого выделения, то современное сознание постигает бытие путем личностного приобщения. Белый пишет о доличностном состоянии древнего китайца, не замечая идеи совершенствования,

уже заложенной в «Дао-дэ-дзине». В данном случае он придерживается, скорее, взглядов М. Мюллера¹⁵, трактующего Дао отчасти как *fatum*¹⁶. Писатель использует идею Пути, заимствуя ее из другого памятника, сочетая таким образом две восточные традиции.

В целом, стремление Белого ассимилировать ряд идей даосизма в теорию символизма объясняется состоянием европейской культуры, зашедшей в тупик религиозного кризиса рубежа XIX–XX веков, выход из которого виделся в такой модели человека и мира, где личность приобщалась бы к полноте мира индивидуальным путем переживания его моментов как вечных. Нужно было вернуться к целостности Космоса, не обезличившись в нем.

Теперь обратимся к прозе Н. Петровской и попробуем выяснить, насколько значимо было для нее «ориентальное» влияние. Сам А. Белый в своих воспоминаниях отмечает, что в 1903–1904 годах развивал перед Н. Петровской те мысли, которые через несколько лет оформились в статью «Песнь жизни» – прежде всего, это касается идеи об «изведении Эвридики из ада»: «... души наши – невоскресшие Эвридики...»¹⁷, идеи, понятой Н. Петровской слишком буквально. А, кроме того, в своем дневнике в октябре 1903 года А. Белый пишет: «... моя дружба, крепнущая, с Н. И. Петровской, которой внушаю мысли о пути и эзотерике»¹⁸.

Но действительно ли в сборнике Петровской «мысль о пути и эзотерике» настолько очевидна? Попробуем взглянуть на дело с позиции читателя, которому ничего не известно о дневниковых записях Белого. Все рассказы

Н. Петровской о любви. Это лирическое повествование с ослабленным сюжетостроением, рассказы объединяются в единый цикл системой персонажей (один и тот же герой, однотипные героини). Герой этот – одинокая, тонко чувствующая натура с чертами неврастеника, фатально переживающая свое одиночество, ложь жизни, убийственность быта, узы законного брака, общепринятой морали. Герой (впрочем, как и героини) безымянен, он занят только одной мыслью и стремится только к одному – к невыразимой и высокой любви, которую не вмещает обыденность. Если эта любовь и приходит, то на краткие мгновения. Сознание героя определяет картину мира как единственную, он ищет путей приобщения к истинному через любовь. Но той любви, которой он жаждет, нет места в этой жизни, – только в ином, лучшем мире: «Она придет! Она придет, – говорю я, прижимая к груди холодные руки. И плачу. Ночь с извечной печалью прильнула к земле и шепчет черными губами: придет! ... после смерти»¹⁹; «... встанет старый лесной Бог, протянет дряхлую, нежную руку и скажет: “Благословенны и смерть, и любовь”»²⁰.

Героини, что приходят к ожидающему «чуда», делятся на три типа: «маленькая», неразумная, как дитя – и неведающая о том зле, которое творит (чаще всего она – «жена»); *femme fatale*, холодная, жестокая, «пленительный зверь»; и – единственная – дарящая мгновения любви, чтобы вскоре исчезнуть, чтобы время и быт не разрушили мечту, которая тает, воплощаясь в земную реальность. Отношения также либо обыденно-механистичны и бессмыс-

ленны («Я кукла...»), герой превращается в ходячего мертвеца, призрак, либо развиваются по схеме опасного поединка любви-ненависти, с мотивами вампиризма, либо характеризуются безотчетным томительным ожиданием невозможного и безмолвным пониманием двух любящих в краткие мгновения ускользающего счастья. Героев, в точном смысле этого слова, нет, есть «он» и «она» – в описанных ситуациях. Мотивы поступков намеренно сняты, акцентирована невозможность понимания происходящего, знания о мире, проникновения в его тайны. Свобода героя – лишь в ощущении себя покинутым, выключенным из порочного круга каждодневной рутины и сознании собственной непонятости. В остальном он подобен соломинке, брошенной в поток. То, что еще отделяет его от других – это чувство природы как гармонического целого, приобщиться к которому также не дано при жизни.

Как можно заключить, проза Н. Петровской является довольно типичным явлением в культуре декаданса и символизма – налицо тиражирование известной проблематики, уже «отработанной» А. Блоком, Ф. Сологубом, А. Ремизовым и др. Посмотрим, наконец, на рецензию А. Белого на сборник Н. Петровской, и попытаемся выяснить, насколько адекватно Белый воспринял этот текст: «“Разве так бывает?” – восклицаешь, прочтя книжечку Нины Петровской. – “Это японский рисунок, а не святая любовь”. Не будь здесь сознательного упущения в стиле японцев, мы восклицали бы: “Amor, inutilis amor!”... Все герои рассказов носят одно лицо; и героини тоже. Личность их испаряется...»²¹. Безличие

героев Петровской, безмотивность их поступков, ходульность образов – все верно, но что наталкивает Белого на утверждение о «сознательном упрощении в стиле японцев»? (Кстати, упрощение это проскальзывает и в синтаксисе, и в повторах: «Все было просто...».) Но у Петровской нет прямых отсылок к восточной культуре, есть единственная фраза, которая позволяет говорить о знакомстве писательницы с японской живописью: «...Это красивый японский рисунок, а не городская весенняя ночь...»²². Белый же, исходя из этой фразы, которую он тоже цитирует в своей рецензии, делает вывод о глобальной стилизации под восточную бесстрастность, недеяние, безличность – как ее мог понимать европеец. А. Белый помнит о своих беседах с Петровской 4–5-летней давности, и, хотя и можно говорить о каком-либо опосредованном «восточном влиянии» (беседы с Петровской А. Белого и П. Батюшкова)²³, но не «восточный колорит» становится доминирующим в этом сборнике.

Белый пишет далее: «Так живут куклы или буддийские мудрецы, так жили дикари, так будет жить в этом старом мире состарившееся человечество... Такие куклы изображаются на картинках модных журналов. Там тоже стилизация человечества»²⁴. Кукла, марионетка, маска в культуре символизма становится знаком порочности эмпирии или знаком дьявольской театрализации всей земной жизни. В поэтике и эстетике прозы Петровской отчетливо просвечивает эта мифологема. Но Белый этих нюансов не замечает, он видит лишь стилизацию. Его подход уже содержит определенную методику анализа. Если он и видит художественные удачи писательницы, то, опять же, с точки зрения китайской фило-

софии: «Это – простота постижения сквозь призму какого-нибудь Лао-Дзы, китайского мудреца, простота непостижимого Тао, а не простота картинок из модного журнала... Это весенняя ночь, когда открывается великое «Тао». «Забыться ... не помнить, не думать, не знать ничего... Нет, это не пошлость: это мудрость простоты. Зачем же так редко приподымает покров Нина Петровская? Слишком она загромождает заревой и глубокий фон своих рассказов котлетами, куклами и постелями»²⁵. Что наталкивает Белого на возможность говорить о «постижении великого Тао»? В рассказах Петровской постоянно проводится мысль о невозможности выразить истину словом и о возможности интуитивного познания, о слиянии с Единым, пусть на мгновение: «Нет ни тебя, ни меня. Нет воли ни твоей, ни моей. Мы одна струна, поющая о любви»²⁶. Это цитата из рассказа «Любовь», но фразы, упоминаемой Белым, – «забыться... не помнить, не думать, не знать ничего...» – там нет. Он добавляет ее для усиления своей мысли. Если и можно говорить о «намеренной стилизации в духе японцев» в прозе Н. Петровской, то довольно осторожно, и подобное влияние могло быть навеяно не только А. Белым, но общей атмосферой увлечения восточной культурой, типичной для периода 1900–1910 годов. Более определенно можно говорить о влиянии на писательницу творчества К. Гамсуна, исходя из настойчивых аллюзий в тексте Петровской: фиорды, северная природа, «лесной Бог», отдельные сюжетные ходы, а также С. Пшибышевского с его немотивированными психологическими состояниями.

В создании определенного хода мыслей при написании рецензии Белого сыграло, вероятно, общее умонастроение писателя в то время, с его «ориентальными» тенденциями. Кстати, в оформлении некоторых положений статьи 1908 года «Песнь жизни» могла сыграть определенную роль публикация Г. Рачинского «Японская поэзия» в том же году²⁷. К тому же период 1908–1909 годов для Белого становится периодом напряженного обдумывания теории символизма с поисками типологических схождений в культурах Запада и Востока. Также он поступает и с прозой Н. Петровской – находит знаки типологического сближения культуры символизма (интуитивное приобщение к «музыке мира», невыразимость проявления истинного словом, природа как гармоничное бытие и так далее) с культурой Китая и Японии (для него это одно целое), а все, что не попадает в очерченный круг его внимания, не интерпретируется. Таким образом, можно сделать вывод, что Белый скорее идет не от текста Петровской при написании своей критической заметки, а от собственных теоретических построений. Для нас же важны именно те моменты в различных культурах, пророчески подмеченные А. Белым, которые позволяют говорить о конвергенции как о знаменательном явлении будущего XX века.

Примечания

¹ Библиографию по данной теме см. в: Письма Андрея Белого к Н. И. Петровской. Публикация А. В. Лаврова // Минувшее. Исторический альманах. 13. М. – СПб., 1993. С. 198. А также

см.: «Переписка с Андреем Белым. 1902–1912». Вступительная статья и публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Валерий Брюсов. Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 334–340.

²Переписка с Андреем Белым. 1902–1912». Вступительная статья и публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Валерий Брюсов. Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 335.

³«Средина и постоянство». Священная книга последователей Конфуция. Перевод с китайского с примечаниями Д. П. Конисси // Вопросы философии и психологии. 1895. Кн. 29 (4). С. 382–403.

«Тао-те-кинг» Лаоси. Перевод с китайского Д. П. Конисси // Вопросы философии и психологии. 1894. Кн. 23 (3). С. 380–408 (ссылки сделаны по книге: А. Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 523).

⁴Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 172. Статья впервые опубликована в «Арабесках». М., 1911, а написана в 1908 г. Белый выступал 6 ноября 1908 г. на открытии «Дома песни» с лекцией, которая легла в основу статьи. Наиболее известные труды зарубежных авторов по японскому искусству, которые упоминает Белый: de Goncourt E. Outamaro le peintre des maisons vertes. Paris, 1891. de Goncourt E. Hokousai. Paris, 1896. Gonse L. L'art Japonais. Т. 1–2. Paris, 1883. Tomkinson M. A Japanese collection. In 2 Vol. London, MDCCCXCVIII. Revon M. Etude sur Hoksai. Paris, 1896.

⁵Азадовский К. М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. М., 1991. С. 48–51.

⁶Это отношение европейцев к японцам заметил еще Kakuzo Okakuro: The Book of Tea by Kakuzo Okakuro. Tokyo, 1906 (цит. по: Т. П. Григорьева. Дао и Логос. М., 1992. С. 8).

⁷Грабарь И. Японская цветная гравюра на дереве. СПб., 1903. С. 5–8, 24. Н. Пунин. Японская гравюра. Пг., 1915. С. 1–3.

⁸ Tomkinson M. A Japanese collection. Vol. 1. P. IX.

Пер.: В предисловии к своей работе «A Japanese collection» М. Tomkinson пишет о японцах, что это нация, «которая в большей степени была нацией художников, когда-либо существовавшей в мире, если мы только исключим греков».

⁹ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 181.

¹⁰ Там же. С. 25, 39, 41, 60.

¹¹ Свет на пути. Киев, 1991 (репринт с издания: М., 1905). Пер. с англ. Е. Ф. Писаревой. Перевод с санскрита на английский осуществлен М. Collinz. См.: Батюшков П. Н. Путь духовного познания // Вестник теософии. 1913. № 5–6. С. 1–5.

¹² Об этом Белый пишет в своих воспоминаниях «Начало века». М., 1990. С. 65–71.

¹³ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 61.

¹⁴ Там же. С. 309.

¹⁵ Знакомство А. Белого с трудами М. Мюллера, а также других востоковедов обнаруживается в комментариях к его книге: Символизм. М., 1910. С. 461. (здесь впервые была опубликована статья «Эмблематика смысла»).

¹⁶ Мюллер М. Религии Китая. СПб., 1901. С. 52.

¹⁷ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 311.

¹⁸ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 631.

¹⁹ Петровская Н. Sanctus amor. Рассказы. М., 1908. С. 18.

²⁰ Там же. С. 123.

²¹ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 346–347. Впервые рецензия А. Белого была опубликована в «Весах» за 1908 г. № 3. С. 90–92.

²² Петровская Н. Sanctus amor. Рассказы. М., 1908. С. 116.

²³ Сама Н. Петровская пишет о визитах к ней П. Н. Батюшкова в своих воспоминаниях. См.: Жизнь и смерть Нины Пет-

ровской. Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. 8. Paris, 1989. С. 45. Что касается увлечения восточной, в частности, японской культурой в это время Петровская отмечает событие в театральной жизни – постановку «Мадам Баттерфляй» в Большом театре в декорациях, вывезенных из Японии: «Это было сенсационно, и вся Москва сбежалась слушать и смотреть. Мы тоже пошли», то есть Н. Петровская с В. Брюсовым (здесь же, с. 70).

Первая выставка японского искусства состоялась в Петербурге в 1896 г. – экспонировалась коллекция любителя Китаева. См.: Указатель выставки японской живописи в Императорском обществе поощрения художеств. СПб., 1896. В 1905 г. Китаев устраивает в Петербурге новую выставку. См.: Г. Ю. Стернин. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 119–120, 232–233; С. Маковский. Страницы художественной критики. Кн. 1. СПб., 1909. С. 103–106. В России в это время еще не существовало самостоятельных исследований по японской живописи (И. Грабарь также во многом пользуется западно-европейскими источниками). Наиболее известные труды даны выше в ссылке 4. В это время появляется интересное переводное издание: Гартман С. Японское искусство. СПб., 1908., где в одной из глав дается анализ взаимовлияния европейского и японского искусства. Но наиболее продуктивная попытка анализа этого явления была сделана Н. Пуниным (см. выше ссылку 7).

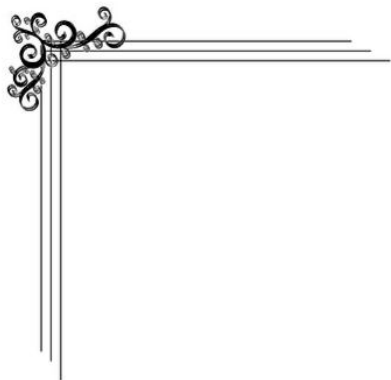
²⁴ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 347, 348.

²⁵ Там же. С. 348.

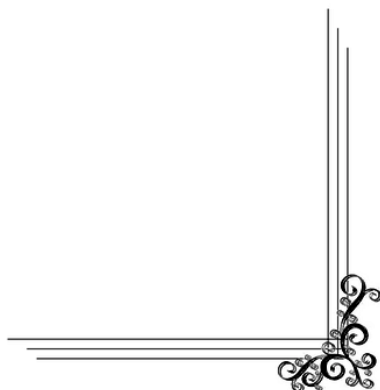
²⁶ Петровская Н. Sanctus amor. Рассказы. М., 1908. С. 116–117. «Одна струна, поющая о любви» явно навеяна терминологией Белого. В целом соотношение любви и искусства заслуживает у Н. Петровской отдельного изучения.

²⁷Рачинский Г. А. Японская поэзия // Северное сияние. 1908. № 1. С. 81–96. В 1914 г. эта статья в расширенном варианте вышла отдельным изданием в виде брошюры. Она представляла собой компиляцию работ по японскому искусству западноевропейских авторов. Заметим, в доказательство предположения об определенном влиянии на Белого этой статьи, что она вышла в свет в начале 1908 г., а доклад Белого, на основе которого была написана в дальнейшем статья «Песнь жизни», был прочитан в ноябре этого года. Вот несколько фрагментов из начала статьи Г. А. Рачинского, где он цитирует Цураюки: «Японская песня вырастает из семени человеческого сердца, распускающегося в бесконечную полноту словесных листков. Многообразны деятельности человека в этом мире, и зовется поэзией, когда он то, что думает внутри себя, выражает путем связи с видимым и слышимым. ... нет ни одного живого существа, которое не проявляло бы себя в песне. ...» С. 81. Примечательно, что свою статью Рачинский начинает именно этой цитатой – о «музыкальности» культуры (вслед за Ф. Ницше), то есть ищет и находит, так же как и А. Белый, некий «общий знаменатель» западной и восточной культур. Однако такая аналогия представляется слишком смелой, куда более основательным выглядит мнение С. Маковского о живописном, зрелищном начале японской культуры в противовес музыкальному началу культуры западно-европейской (см.: С. Маковский. Страницы художественной критики... С. 104).





На «сломе» модернизма



Истинное бытие как модернистский сценарий: «Гюи де Мопассан» И. Бабеля

Рассказ «Гюи де Мопассан» интересен как своей включенностью в модернистский контекст (он был написан в течение 1920–1922 годов, опубликован в 1932 году), так и своеобразным преломлением модернистской традиции. Именно с этой точки зрения будет рассматриваться проблема бытия как истинной реальности.

Большая часть персонажей этого рассказа ограничена пределами бытовой действительности, другим дано существовать в фантазматических мирах, но можно ли сказать, что прорыв в трансцензус сам по себе ведет к переживанию опыта истинного бытия?

Главный герой – переводчик, приютивший его учитель словесности Казанцев и их окружение находятся в маргинальной позиции *«вышибленных из правильной жизни»* (здесь и далее курсив автора – *Е. Т.*)¹ и, по сути, ведут безбытное нищенское существование – быт предполагает не столько минимум материальных благ, сколько устоявшийся порядок, чего не может быть у людей, не знающих, что их ожидает завтра: *«Мы жили впроголодь. Изредка бульварные листки печатали мелким шрифтом наши заметки о происшествиях. По утрам я околачивался в моргах и полицейских участках»*. В дальнейшем за счет заработков переводами

Мопассана главный герой создает некое подобие уюта, призрак полуголодного существования отступает: «В нашей мансарде завелась новая печка, селедка, шоколад» (229), правда, ненадолго, так как работа эта временная.

Богатая чета Бендерских обитает в гранитном доме. Здесь отлажен комфортный порядок существования. Описания интерьера и даже персонажей, в них обитающих, перегружены деталями и характеризуются метафорами статуарности, застывания, тяжести.

Они жили на углу Невского и Мойки, в доме, выстроенном *из финляндского гранита* и обложенном *розовыми колонками, бойницами, каменными гербами*. Банкиры без роду и племени, выкресты, разжившиеся на поставках, настроили в Петербурге перед войной множество *пошлых, фальшиво величавых этих замков*.

По лестнице пролегал красный ковер. На площадках, поднявшись на дыбы, стояли *плюшевые медведи*.

В их разверстых пастях горели хрустальные колпаки.

Бендерские жили в третьем этаже. Дверь открыла горничная в наколке, с высокой грудью. Она ввела меня в гостиную, отделанную *в древнеславянском стиле*. На стенах висели синие картины Рериха – *доисторические камни и чудовища*. По углам – на поставках – расставлены были *иконы древнего письма*. Горничная с высокой грудью торжественно двигалась по комнате. Она была стройна, близорука, над-

менна. В серых раскрытых ее глазах *окаменело* распутство (226–227).

Несмотря на то, что одни персонажи существуют в состоянии неукорененности, а другие в хорошо обустроенном быте, существование и тех, и других иллюзорно. Первые живут *на Песках*, где само название улицы говорит о зыбкости существования, вторые – в *фальшивом замке*, представляющем собой театральную декорацию (характерно то, что Раиса появляется перед рассказчиком из-за «парчового полога», то есть выходит на сцену из-за занавеса). Истинное бытие недоступно ни тем, ни другим (исключение составляет лишь главный герой – рассказчик – и, с некоторыми оговорками, Раиса Бендерская).

Сам по себе прорыв в инобытие не обеспечивает подобного опыта: и Казанцев, и Бендерский живут в сотворенных, фантазматических мирах. Казалось бы, они антиподы: один нищ и витает в эмпиреях, созданных его памятью и воображением (у него есть «родина» – Испания, где он никогда не был, но прекрасно знает ее историю, географию и литературу), а другой очень богат.

Я познакомился с мужем Раисы – *желтолицым* евреем с голой головой и плоским сильным телом, *косо устремившимся к полету*. Ходили слухи о его близости к Распутину. Барыши, получаемые им на военных поставках, придали ему вид *одержимого*. Глаза его блуждали, *ткань действительности порвалась для него* (229–230).

Очевидно, что Казанцев – человек творческий, но материальная, природная прелесть мира ему недоступна. Бендерский также живет вдали от реальности, в искусственном пространстве, созданном в результате махинаций, в мире фальшивой роскоши, мертвых вещей. Бендерский – преступник, наживающийся на чужих жизнях, Казанцев – ребенок-мечтатель, однако, в тексте есть явные маркеры их двойничества, – это указание на устремленность к небу, полету и символика желтого цвета. Казанцев живет на «желтой» улице, на самом верху дома – в мансарде, пух на его голове «желтый», Бендерский – «желтолиц» и готов «взлететь».

Мансарда – это и жилье маргиналов, не вписавшихся в установленный миропорядок, и «птичья клетка» («канареечный романтизм» Казанцева)². Но этот отрыв от земной реальности – знак не только иллюзорности такого существования, но и фанатизма и безумия. Очевидно традиционное значение желтого цвета как болезненного, ущербного.

Итак, есть мир литературы и искусства, пространство чудесной иллюзии, где обитает Казанцев, есть поддельный мир воплотившихся абсурдных фантазий (Бендерский) и, наконец, мир низкой и нищей действительности, где утоление чувства голода ничего по существу не меняет (окружение Казанцева). Самое главное, все эти пространства не пересекаются, и персонажи, их населяющие, не в состоянии перейти границы топосов, где они обитают. Все, за исключением главного героя-переводчика, который курсирует между мансардой и домом Бендерских, и Раисы, усилием

его творческой воли ненадолго меняется, переходя от «статуарности» к «текучести»:

Раиса не лгала, когда говорила о своей страсти к Мопассану. Она сидела неподвижно во время чтения, сцепив руки: *атласные эти руки текли к земле, лоб ее бледнел, кружевце между отдавленными грудями отклонялось и трепетало* (228).

Творчество (здесь показан труд переводчика) сопрягает миры – мир природы, физиологии и культуры, властно вторгаясь в установленный миропорядок – это и есть путь к переживанию опыта истинного бытия. Цветы искусства растут из сора, это – почва, над ней нужно взлететь, но без нее творчество невозможно. Для Бабеля истина и смысл существования художника открывается на пересечении границ, в динамической форме.

Преображение низкой, фальшивой, призрачной реальности быта в творческом акте совершается за счет *деформации* привычного ритма жизни. Ложь, аморальные поступки – необходимые предварительные условия для того, чтобы взломать застывшую в своих границах обыденность (главный герой волей случая оказывается в богатом доме, где не только с блеском выполнит свою работу переводчика, но и соблазнит хозяйку, респектабельную замужнюю даму старше него). Агрессия творца играет немаловажную роль – процесс перевода описывается с помощью инструментальных, «военных», «оружейных» метафор, в «замке» Бендерских рассказчик «завоюет» и Раису.

Я унес рукопись к себе и дома в мансарде Казанцева – среди спящих – всю ночь *прорубал просеки в чужом переводе*. Работа эта не так дурна, как кажется. Фраза рождается на свет хорошей и дурной в одно и то же время. Тайна заключается в повороте, едва ощутимом. *Рычаг должен лежать в руке и обогреться. Повернуть его надо один раз, а не два. <...>*

Тогда я заговорил о стиле, об *армии слов, об армии, в которой движутся все роды оружия*. Никакое *железо* не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя (227–228).

Все персонажи играют роли в определенных сценариях: Раиса и рассказчик перевоплощаются в Селесту и Полита, Казанцев – пародийный Дон-Кихот, Бендерский педалирует свое славянство и неистовое православие, являясь чистокровным евреем, сестры Раисы предстают девами-воительницами из оперы «Юдифь», их мужья – безымянными статистами в сцене их одевания. Статистами являются и прачка Катя («без лица»), и горничная – они безмолвны, как и маргинальное окружение Казанцева. Все, кроме главных героев, в той или иной степени ущербны (случай Раисы более сложный, о чем будет сказано ниже) и замкнуты в своих ролевых границах.

И только один персонаж – рассказчик, переводчик, двойник Мопассана – способен менять маски и роли, переходить из одного пространства в другое, проигрывать разные сценарии. Это идеальная фигура для трансформаций – у него нет имени, он появляется неизвестно откуда, его со-

циальный статус неясен, биография и семейное происхождение неизвестны (рассказ о «тяжелом детстве» оказывается выдуманным), он готов к любым свершениям и преобразованиям: «Зимой шестнадцатого года я очутился в Петербурге с фальшивым паспортом и без гроша денег»; «На следующий день, облачившись в чужой пиджак, я отправился к Бендерским».

Фальшивый паспорт главного фигуранта перекликается с фальшью «замка» Бендерских – стремление героев играть чужие роли эксплицировано в тексте. Но если Бендерский из поддельных декораций своего дома устремлен в губительные высоты фанатизма и одержимости, то герой – переводчик Мопассана – способен на творческие трансформации: Бабель вольно или невольно следует идеалу Т. Готье, для которого подвижность личностной границы персонажа была самым важным принципом идеального героя (способность менять роли и маски, переходить границы и жить в разных мирах)³. Этот принцип восходит к раннеромантической иронии. В русском модернизме конца XIX – начала XX века концепция метаморфозы/трансцендирования субъекта получит вторую жизнь (от В. Брюсова до Н. Гумилева, а в футуризме типичной «протеической» фигурой был А. Крученых – идеальный Игрок).

Для того чтобы ощутить миг озарения, попадания «в поток», нужно подключиться к литературной традиции прошлого, а сакральная энергия искусства должна соединиться с энергией природы. В «Гюи де Мопассане» весьма частотен мотив солнца – «стеклянное» петербургское

солнце перекликается с щедрым солнцем Франции из новелл Мопассана.

Стеклянное петербургское солнце ложилось на блеклый неровный ковер. Двадцать девять книг Мопассана стояли над столом на полочке. *Солнце* тающими пальцами трогало сафьяновые корешки книг – прекрасную могилу человеческого сердца <...> Итак, «Признание». *Солнце – герой этого рассказа, le soleil de France... Расплавленные капли солнца*, упав на рыжую Селесту, превратились в веснушки. *Солнце отполировало отвесными своими лучами*, вином и яблочным сидром рожу кучера Полита <...> *Веселое солнце Франции* окружило рыдван, закрытый от мира порыжевшим козырьком (228).

Искусство как источник вдохновения в данном случае представляет продукт «возгонки» буйства природы и человеческих страстей. Творчество Мопассана – самый яркий образчик искусства такого рода. Герой рассказа Бабея не только создает свой собственный жизненный сценарий в духе авантюрного романа, но и проигрывает сценарий мопассановского рассказа, «оживляя» его персонажей. Рассказчик и Раиса становятся двойниками героев «Признания». Чтобы ощутить миг истинного бытия, нужно пройти путь от жизни с ее бурным кипением страстей, воплотить эти переживания в искусстве, а затем (инверсивный ход) – «оживить» искусство прошлых эпох, транспонировать его в жизнь, проиграть сюжетный сценарий заново, по образцам великих мастеров, поддерживая таинственную связь

между сырым жизненным материалом и эстетической формой.

Литература бесплотна сама по себе, если она не оживляется энергией плоти, которая не только прекрасна, но и тленна. Истинное бытие вспыхивает на границах искусства и реальности – волей, властью, энергией того, кто одарен и талантом, и витальной силой. Характерно, что в рассказе Бабея ущербность ментальных фантазий, оторванных от реальности, маркирована желтым цветом, природного бытия – розовым (цветение и бренность), а красный цвет (вина и крови) – цвет мистерии, знак перехода в мир, созданный здесь и сейчас счастливым и обреченным (как мы увидим в дальнейшем) творцом.

Символика розового цвета связана как с иллюзорностью, фальшью, так и с прелестью природного бытия, приговоренного к увяданию и смерти: розовые колонки «замка» Бендерских, розовый жирок, розовые глаза Раисы, цветущие розы в рассказе «Идиллия», розовые от старости губы белой лошади, везущей возок с Селестой и Политом.

Путь к вершине – превращению героев рассказа Бабея в героев рассказа Мопассана – лежит через первичное «приращение» материальной прелестью мира (еда, напитки, тепло, любование природой и женской красотой). Хлеб насущный, питающий тела героев, амбивалентен в своих значениях: тело обречено на преходящее земное существование, но цветение мира и плоти – необходимая почва для взращивания цветов искусства, это один из катализаторов вдохновения.

Этапы перехода-за-грань, путь к «восхождению» героев маркированы тремя формульными символическими метками, обозначающими движение к мученичеству, хотя и в сочетании с символикой страсти и цветения. Троекратное повторение *синего* цвета в тексте неслучайно: *синие* картины Рериха в интерьере замка Бендерских, кофе в *синих* чашечках, который подает горничная (она также появляется три раза, и глаза ее «окаменевшие») и, наконец, кресло *синего* цвета, куда отправляет Раиса рассказчика непосредственно перед сюжетной кульминацией. Очевидно, что синий цвет коррелирует с застыванием, твердостью, неподвижностью (камень, керамическая/фарфоровая чашка, деревянное кресло). Но, кроме того, существует традиция, отразившаяся и в обычаях, и в иконографии, согласно которой синий цвет также обозначает смерть и мученичество⁴. Совершенно закономерно, что Бабель в этом рассказе «одевает» Селесту в красные чулки, а не в синие, как это было в оригинале у самого Мопассана⁵ – Селеста остается в идеальном пространстве страсти/искусства, в том время как Раиса должна пройти тернистый путь посвящения.

Кульминационной финальной сцене «преображения» героев предшествует распитие «заветного» муската⁶, – очевидно ритуальное значение вина, сочетающего в данном случае как языческие, дионисийские, так и христианские мотивы. Опыянение главного героя, «ведущее в переулки, где бушует оранжевое пламя и слышится музыка», оргиастично, а превращение Раисы в «распятого бога», сакральную

жертву во имя бытийного преображения неслучайно предварено символическим «вкушением крови Господней».

Раиса протянула мне бокал. Это был пятый.

– Mon vieux, за Мопассана...

– А не позабавиться ли нам сегодня, ma belle.

Я потянулся к Раисе и поцеловал ее в губы. Они задрожали и вспухли.

– Вы забавный, – сквозь зубы пробормотала Раиса и отшатнулась.

Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки. На руках и на плечах у нее зажглись пятна. *Из всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный* (233).

За этим символическим «распятием» последует метафорически завуалированная эротическая сцена, представляющая собой кульминационную точку рассказа – здесь любовное объятие героев Бабеля воссоединяет разные времена, разные миры, жизнь и литературу (окончательное «превращение» в Селесту и Полита), но это не просто проигрывание уже известного сценария в другом времени, некий миг «реинкарнации». Творчество и жизнь плоти неразделимы для автора, одно без другого невозможно. Но парадоксом является то, что это мгновение творческой и мужской победы рассказчика оборачивается как триумфом, так и поражением, погружением в хаос:

Ночь подложила под голодную мою юность бутылку муската 83 года и двадцать девять книг, двадцать

девять петард, начиненных жалостью, гением, страстью... Я вскочил, опрокинул стул, задел полку. *Двадцать девять томов обрушились на ковер, страницы их разлетелись, они стали боком... и белая кляча моей судьбы пошла шагом.*

– Вы забавный, – прорычала Раиса (233).

Прорыв в инобытие, где главный герой своей творческой и мужской силой создает некий новый мир, мир истинного бытия, ознаменован падением на пол собрания сочинений Мопассана: волюнтаристский проект «преображения» сводится к одномоментному прозрению-триумфу, после которого герой вынужден заново конструировать себя, мир, язык, так как прежнее бытие уже распалось: «Я был трезв и мог ступать по одной доске, но много лучше было шататься, и я раскачивался из стороны в сторону, *распевая на только что выдуманном мною языке*» (233–234). Творческий субъект вторгся в косный мир и пережил миг озарения, талантливый перевод прозы Мопассана, спроецированный на обыденность, рождает эффект сопряжения времен, «оживления знака», переживание бессмертия. Но за этот акт творения, когда герой узурпирует божественную власть, он расплатится падением с сотворенной вершины – символической казнью и откатом в хаос, на некую нулевую точку распада миропорядка: «В *туннелях* улиц, обведенных цепью фонарей, валами ходили *пары тумана*. *Чудовища* ревели за *кипящими* стенами. Мостовые *отсекали* ноги идущим по ним» (234).

От застывшего «камня» косной обыденности к текущей плоти/слову (союз творчества и страсти) и опять – к стихии хаоса, кипению камня – такова логика творческого видения и творческого преобразования мира и его распада после мига озарения. Трансформация действительности начинается с нарушения морали (обман, соблазнение), а заканчивается неминуемой расплатой за роль «теурга».

Женские персонажи в рассказе Бабеля так или иначе кодируются метафорами камня и воды, то есть метафорами неизменности, косности и – хаотической безликой стихии. На одном полюсе будет находиться горничная: «В серых ее глазах *окаменело* распутство» (227); «Горничная, уводя в сторону *окаменевшие* распутные глаза, внесла на подносе завтрак» (228). На другом – прачка Катя: «По утрам мы брали у нее *кипяток* <...> Меня встретила увядшая, перекрещенная шалью женщина, с распутившимися *пепельно-седыми* завитками и *отсыревшими* руками» (229) (вода здесь соседствует с пеплом, символом распыления, обращения в ничто). Сестры Раисы на этой шкале ближе к горничной – подчеркнута их статуарность и отчасти «окаменение»: «Из столовой вышли сестры *с усиками*, такие же полногрудые и рослые, как Раиса. Груды их были выставлены вперед, черные волосы развевались. Обе были замужем за своими собственными Бендерскими. <...> Мужья закутали сестер в котиковые манто, в оренбургские платки, *заковали* их в черные ботики, под снежным *забралом* платков остались только нарумяненные плавающие щеки, *мраморные* носы и глаза с семитическим *близоруким* блеском. Пошумев, они уехали в театр, где давали «Юдифь» с Шаляпиным» (230–231).

Сестры также являют собой воплощенную агрессию, мотив декапитации из «Юдифи» осуществляется как покорение, подчинение мужчин девами-воительницами, присвоение ими мужского начала («усики», метафоры «одевания в доспехи»).

Раиса появляется перед читателем в интерьере фальши и окаменения, при этом ее «розовый жирок» – разжиженная твердая субстанция металлических денег, и все же она объединяет оба полюса, камня и воды, так как плоть ее «текуча» под воздействием слова, творческого вмешательства извне.

Мотив слепоты/слабого зрения характерен для всех женских персонажей: Катя безлика, соответственно, безглаза, у горничной – глаза окаменевшие, сестры Раисы близоруки, сама она однажды предстает одетой в кротовую шапочку, – «призрак слепоты» Мопассана в конце рассказа связывает воедино все эти детали, маркируя отсутствие способности к творчеству, истинному видению.

В целом, женское начало лишено собственной творческой потенции и способно лишь в отдельных случаях преобразаться под влиянием мужской власти. Однако женщина необходима художнику как катализатор вдохновения, новая Галатея, которая будет принесена в жертву как расплата за переход в трансцензус.

Мужское начало означает возможность динамики, изменений, трансформаций, это колебание между творчеством и безумием (рассказчик, Казанцев, Бендерский, наконец, Мопассан).

Судьба Мопассана с его «превращением в животное» в финале рассказа – грозное прозрение героя о возможной цене «дерзновения», переходе за грань «стихии чуждой, запредельной», при том, что перед погружением в «бестивальность» предшествует сцена попытки самоубийства, которую можно интерпретировать как добровольную сакральную жертву с учетом указанного христианского контекста: «Достигнув славы, он перерезал себе на сороковом году жизни горло, истек кровью, но остался жив» (234).

После триумфа ждет расплата, регресс, переход на низший уровень (монструозность/животность). Однако – животность это не только *наказание* за узурпацию божественного дара, но и *обратный трансцензус* – погружение вглубь, возвращение на стадию плоти-материи, растворение в чисто природном бытии, лишенном зрения и языка, переход в первичное состояние всего живого, в некую пластическую магму. Животность все же выше предметности, мертвых вещей.

В финале главный герой попадает из пространства олитературенной действительности (биография Мопассана, которую он «проживает» и читает в конце рассказа), в затуманенную вселенную – некую загадочную пустоту: «Я дочитал книгу до конца и встал с постели. *Туман подошел к окну и скрыл вселенную*. Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня» (235). Героя выбрасывает на неведомую землю, чтобы он мог начать новую жизнь. Раиса же не только возвращается на исходную точку своего «фальшивого» существования, но падает еще ниже, ее

«рычание» в финале объединяет с «ревущими чудовищами». Миф о Прекрасной Даме претерпевает изменения – героиня предстает не в сияющих одеждах Вечной Женственности, она – сугубо земное создание, но «причащение» ее плотью – необходимое условие творческого акта, в процессе которого ненадолго преобразится и она сама. Значение мужского начала возрастает, что характерно уже для авангардной эстетики, однако виталистический восторг сменяется в финале провиденциальной тоской – расплатой за властное вторжение художника в жизнь, что совсем нетипично для авангарда.

Итак, модернистский проект преображения мира в его классическом утопическом варианте претерпевает существенные изменения в интерпретации Бабеля. Никаких иллюзий по поводу особых возможностей художника изменить мир он не питает, «жизнь как искусство» – это только миг. Подлинная реальность – это сплав жизни и искусства (плоть, становящаяся словом, и слово – плотью) как некая динамическая форма, которая может существовать недолго, как мгновение чуда, когда сопряжены и размыты границы реального/условного. Для того чтобы получить творческую власть над миром, художник властно вторгается в жизнь, преобразуя эту сырую глину повседневности в соответствии со своей творческой волей, которая не знает никаких моральных и эстетических ограничений.

С одной стороны, автор продолжает традицию акмеизма с его «тоской по мировой культуре», правда, знаковой фигурой является в большей степени Мопассан, нежели

французские поэты-парнасцы или русские классики XIX века (А. Пушкин), а с другой – футуризма, с его концепцией материального «энергийного становления». В ситуации распада модернистской утопии 1920-х годов Бабель и сохраняет верность традиции, и отказывается от эйфорического «финализма» (термин А. Житенева)⁷.

Неомодернистские черты проявляются в отказе от идеи безграничной власти художника: «всякое плавление жизни» возможно только здесь и сейчас⁸, а модернистская традиция сказывается в трактовке роли художника как сакральной жертвы, – демиургическая позиция наказуема откатом в «обратный трансцензус», растворением в безликой плоти.

Примечания

¹ Текст рассказа И. Бабеля цитируется по изданию: И. Бабель. Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 1. М., 2006. С. 225–235.

² Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. «Бабель/Babel». М., 1994. С. 191. Все ссылки в разделе даются на это издание с указанием номера страницы в скобках.

³ Зенкин С. «Театр и актерская игра в художественной прозе Теофиля Готье» // С. Зенкин. «Работы по французской литературе». Екатеринбург, 1999. С. 200–211.

Очевидна авантюрная природа главного героя, однако, он не является «чистой функцией приключений и походов», по выражению М. Бахтина (см.: Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. М., 1972. С. 20), так как меняется в процессе повествования.

⁴ Райнер Г. «Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского» // «Экфрасис

в русской литературе». Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 115.

⁵М. Ямпольский этот факт (смена цвета чулок Селесты) констатирует, но не объясняет. См.: А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский. Указ. соч. С. 237.

⁶Подробные христианские коннотации см.: А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский. Указ. соч. С. 76–81.

⁷Житенев А. А. «Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х – 2000-х гг.» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2012. С. 5.

⁸Там же. С. 6.

«Лиомпа» Ю. Олеси: слова и вещи

Основной ценностный конфликт этого рассказа, где творчество – это смысл бытия, а потеря смысла ознаменована разрывом между словами и вещами, уже был описан Л. Фуксоном: «Резиновому мальчику принадлежат безымянные вещи, Пономареву – невещественные имена. Налицо две половинки распада цельности мира. В этом состоит близость этих в остальном противоположных персонажей. <...> Общее у персонажей – разрыв жизни и смерти, вещи и имени. Такой разрыв в рассказе означает потерю смысла. <...> Яблоко в его жизненно-смысловой полноте <и библейской, и ньютоновской> одинаково недоступно и Пономареву, и резиновому мальчику. Если резиновый мальчик и Пономарев оказываются на разных полюсах распада цельности мира на вещь и имя, то мальчик

Александр создает новую вещь “в полном согласии с наукой”, то есть, основываясь на знании законов природы, “как может действовать только некоторое количество взрослых”. Поэтому у него такое имя: он еще мальчик, но не Саша, а Александр (победитель). Творчество в его лице побеждает бессмысленность жизни¹.

Относительно ценностной расстановки «сил» спорить не приходится, но вызывает сомнение тезис о том, что «творчество в его лице (*мальчика Александра* – прим. авт.) побеждает бессмысленность жизни». Конечно, этот герой является центральным, с ним связаны все положительные (идиллические, сакральные) ценностные установки. Но финал рассказа выстроен на другом пуанте – самая последняя фраза принадлежит «резиновому мальчику», и это первые слова, которые он произносит в тексте: «Дедушка! Дедушка! – закричал он, – тебе гроб принесли»². Вряд ли здесь можно говорить о торжествующей мажорной ноте.

В данном случае предлагается отчасти пересмотреть, отчасти уточнить с учетом мировоззрения и эстетических взглядов Ю. Олеси конца 1920-х годов концепцию, предложенную Л. Фуксоном. «Лиомпа» написана в 1928 году, а годом раньше появилась «Зависть», – ко времени ее создания Олеша никаких иллюзий по поводу целей и идеалов социалистического общества уже не питал. Будущее в «Зависти» принадлежит человеку-машине (Володя) и человеку, делающему машины для производства еды (Андрей Бабичев). Кавалеров способен лишь на творческое видение действительности, но не на ее преобразование. Как справедливо

замечает Г. Жиличева, «...чтобы противостоять материальной реальности, нужно слово. Кавалеров же так и не напишет стихов»³. Финал этого романа (Кавалеров попадает в кровать Анечки) исследовательница интерпретирует не только как возвращение в детство, но и как символическую смерть⁴.

В «Зависти» складывается модель идеального/реального, творческого/косного, которая будет функционировать в том или ином варианте в творчестве писателя конца 1920-х годов. Идеальное, с точки зрения Кавалерова (и здесь точки зрения Олеси и его героя смыкаются), предстает в этом романе недостижимым в принципе, субъективным фантазмом. Оно должно быть воплощено в материи, вот почему еще одним существующим, но недоступным для Кавалерова символом идеала становится самолет и все воздухоплавающие аппараты, парящие в недостижимой высоте.

Очевидно, что новому обществу нео-романтики не нужны, его реальность насквозь прагматична, творчество «новых людей» – это «сотворение» пищи, которая здесь же исчезает, и механизмов – мертвых вещей. «Герои-победители» наделены свойствами автоматов. Все, что представляется идеальным Андрею Бабичеву и Володе, является косным и бессмысленным для Кавалерова и для автора-повествователя (все, что застыло в своей форме – мертво, а «машина – идеал завершенности»)⁵. Для Олеси традиционная романтико-символистская дихотомия духа и материи трансформировалась/редуцировалась в модель скорее

авангардистского толка: трансцендентное воплощено в материи, в ее динамике⁶.

Слово по природе своей также должно соотноситься с предметностью, являться неким плотным материальным отпечатком и быть действенным. Здесь следует учесть не только связь с акмеизмом и футуризмом, но и литературный контекст конца 1920-х годов – деятельность ОБЭРИУ: «По его мнению (*Я. Друскина* – прим. авт.), бессмыслица Введенского служит созданию поэтической системы, основанной не на “подобосущности”, а на “единосущности”, то есть на таком соответствии текста контексту, знака означаемому, при котором сохраняется их тождество, а значит, истинность сказанного...»⁷. На самом деле, художники авангарда (и Ю. Олеша в их числе) на новом этапе решают проблему «потери доверия к знаку», описанную М. Фуко: «...начиная с XIX века язык замыкается на самом себе, приобретает собственную плотность...»⁸.

М. Ямпольский, развивая эту тему, отмечает, что «порядок имен и порядок репрезентации, в конечном счете, укоренены в порядке бытия, который восходит непосредственно к Богу. Как заметил Деррида: “Знак и божество родились в одном и том же месте и в одно и то же время. Эпоха знака по сути своей теологична”. Фуко показал, что на пороге современности эта непроблематичная связь между знаками, репрезентацией и порядком бытия нарушается. В первую очередь, исчезновение уверенности в адекватности репрезентации проявляется в проблематизации самого понятия отсутствия, на котором строится репрезентационный

механизм. Если раньше отсутствие репрезентируемого объекта было само собой разумеющимся основанием репрезентации, то теперь это отсутствие становится значимым»⁹.

В связи с кризисом репрезентации в литературе XIX века нарастает тенденция к живописанию словом, достигшая своего апогея в футуризме, когда знак-символ стал стремиться к иконическому знаку: «... в живописи сам иконизм знаков, их физическое сходство с репрезентируемыми объектами изначально делают кризис репрезентации менее драматичным, чем в словесности»¹⁰. При этом параллельно проявляется тенденция к «оплотнению», к опредмечиванию знака (в акмеизме и в футуризме)¹¹. В модернистской эстетике конца 1910 – начала 1920-х годов знак как отсутствие однозначно указывает на бессмысленность, омертвление жизни – он должен быть «укреплен» соотносением с предметом, вещью: «На деле же в опыте человека дается тело – его собственное тело, частица того двойственного пространства, собственная и несводимая пространственность которого сочленяется, однако, с пространством вещей: в этом самом опыте дается и желание как некое первичное влечение, на основе которого все вещи приобретают свою, пусть относительную ценность...»¹².

В «Лиомпе» сохраняется и развивается основной идейный комплекс «Зависти» и усиливается тенденция к соответствию слова и вещи. Здесь уже фигурирует «идеальный» герой, однако последнее слово, в буквальном и переносном смысле, останется не за ним. А разрыв между

воображением/особым видением и реальностью, знаком и референтом становится в этом рассказе сюжетообразующим фактором.

Фигура мальчика Александра символически «подсвечена» знаками сакральности, имеющими различные мифологические корни: «Мальчик Александр строгал на кухне планки. Порезы на пальцах у него покрывались *золотистыми съедобными* корками» (270) (здесь и далее курсив авт. – Е. Т.). Только этот герой появляется в пространстве, отмеченным солнечным светом (сцена ужина перед наступающими сумерками в начале рассказа и сцена рассвета – в финале). Все, что связано с солнцем/сиянием, восходит к древнегреческой мифологии (Гелиос-Аполлон). Порезы на пальцах в результате создания летательной модели («сорил стружками, *истекал кровью*»), непонимание взрослых («получал подзатыльники» – смягченный вариант «гонений») восходят к мифологии христианской, хотя здесь появляется и отчетливый авангардистский контекст (восхищение техникой, в корне меняющей возможности человека). «Съедобные корки» – аллюзия на обряд евхаристии. И очевидно, что фигура мальчика Александра освещена не только «божественным» светом, но и ореолом жертвенности, одиночества, непонятости.

В «Лиомпе» символика съедобности подсвечена христианским контекстом, речь не идет о пище как таковой, сцена приготовления ужина – это некий праздник природно-предметного единства, где смерти нет, и то, что будет съедено (что нигде не показано, поедаются лишь подсол-

нухи – причащение энергией солнца) лишено объектности, антропоморфно: «В кухне жарили мелко нарезанную картошку. Зажигали примус. *Жизнь примуса* начиналась пышно: факелом до потолка. *Умирал он кротким синим огоньком*. В кипятке *прыгали яйца*. Один жилец варил раков. Живого рака брал он двумя пальцами за *талию*. Раки были зеленоватого, *водопроводного* цвета. Из крана вылетали вдруг сами по себе две-три капельки. *Кран тихо сморкался*. Потом *наверху заговаривали несколькими голосами трубы*. Тогда сразу определялись сумерки. Один лишь стакан продолжал сиять на подоконнике. Он получал сквозь калитку последние лучи солнца. *Кран разговаривал*. Вокруг плиты начиналось разнохарактерное шевеление и потрескивание. Сумерки были прекрасны. *Люди ели подсолнухи*, раздавалось пение, комнатный желтый свет падал на тротуар, ярко озарялась *съестная лавка*» (270).

Это единение живого и неживого, предметного, телесного, долговечного и эфемерного образует некий поток, динамическую форму. На этой чудесной «вечере», совершающейся на кухне, нет места ни Пономареву, ни резиновому мальчику. И именно на кухне – в сердцевине дома, мальчик Александр создает свою модель.

Тема еды для Олеши довольно значимая и частотная: в «Трех толстяках» олицетворением мира прошлого, мира косности, являются обжоры, поглотители еды, стремящиеся превратить наследника Тутти в механическую куклу; в «Зависти» изготовление еды – процесс машинный, вынесенный за рамки семейного и природного единства, еда-

таинство и еда – знак родовой принадлежности – вытесняется, чтобы стать едой – и только. Она может даже фетишизироваться («колбаса-невеста» в «Зависти»), но тем очевиднее авторская ирония.

У Олеши отношение к еде двояко: если ее изготовление и поглощение выведено из семейно-природно-сакрального контекста, поставлено на поток («Четвертак» А. Бабичева), превращается в некую самоцель (гедонизм трех толстяков), то в этом случае Олеша близок Маяковскому в его неприятии еды как низкой материи (см.: «Гимн обеде» (1915); «Кое-что по поводу дирижера» (1915), «Облако в штанах» (1914–1915); «Война и мир» (1915–1916) и др., у Маяковского всегда разведены жующий *рот* и целующие *губы*).

Но у Олеши появляются и новые смысловые нюансы, которые у Маяковского не акцентированы, – включенность едоков в поток экзистенции трансформирует любую, самую скромную трапезу в праздничную, в ритуал «причащения», повседневность становится поэзией.

В эстетике раннего авангарда обыденные, окружающие человека вещи (еда занимает в этом ряду, пожалуй, самое последнее место) бренны и служат удовлетворению его сиюминутных потребностей, и «...напротив, вещь, вписанная в бытийный поток, от него неотделима, заряжена энергией; противостоит миру практических отношений и в этом смысле “своевольна” – неподвластна человеку. Не будучи чем-то конечным, она не может быть уничтожена, сломана, испорчена. Футуристов интересуют вещи, в которых

“говорит” именно такая, “неукрошенная” предметность, и искусство, в понимании авангарда, должно за оформленностью вещей опознавать именно ее – открывать за практическим предназначением вещей их онтологическую сущность»¹³.

В рассказе «Лиомпа» автор, в целом, следует этой логике, действительно, высшую ценность для него представляет бытийный поток, но специфичным является то, что в него могут быть втянуты и «пошлые вещи», если они служат «энергийному становлению» мира (термин Р. Дуганова). Еще одна особенность концепции Олеси состоит в том, что не только слова мертвы, если они превратились в штампы, пустотные знаки, «отслоились» от материальной основы (это магистральная концепция для авангарда), но и вещи мертвы, если они не названы, при том, что они могут двигаться: «С тоской смотрел Пономарев на ребенка. Тот ходил. Вещи неслись ему навстречу. Он улыбался им, не зная ни одного имени. Он уходил, и пышный шлейф вещей бился за ним» (273). Плоть мира оживает лишь для того, кто способен ее назвать, познать ее законы и с нею слиться. Ее символ у Олеси – яблоко (в рассказе «Любовь» 1928 г. – абрикос, в рассказе «Вишневая косточка» 1929 г. – вишня).

В рассказе «Лиомпа» идеальная модель мира – это триединство природных явлений, где живое и неживое не разграничены (человек, животные, растения, камни) с явлениями социальными (вещи, механизмы, нормированные отношения между людьми) и языковыми, при этом вы-

страивается динамическая модель бытия, где природные явления, люди и вещи отражены в языковой реальности как ее плотный «отпечаток» – плоть мира и плоть слова сливаются воедино. В мире, где все границы сняты и слиты, а слово «воплощено», смерти нет. Если же эти границы появляются, смысл из жизни уходит. В разряд «вещей» в этом тексте попадает «свет, запах, взгляды знакомых» и т. д. Категория абстрактного, нематериального, бестелесного заменяется категорией изначальной материальности.

Мальчик Александр образует некое магическое пространство, он является центром, вокруг которого стягиваются вещи и природные явления: «Вокруг мальчика *располагались* резиновые жгуты, проволока, планки, *шелк*, легкая чайная ткань *шелка*, *запах клея*. Сверкало небо. Насекомые ходили по камню. *В камне окаменела* ракушка» (272). Обращает на себя внимание тавтологическая избыточность (*шелк*, легкая чайная ткань *шелка*, *в камне окаменела* ракушка) эти повторы уплотняют текст, как некую предметную реальность (в этот предметный ряд попадает и «запах клея»). «Сверкание неба» в сочетании с движущимися насекомыми и окаменевшей ракушкой – сопряжение статики и динамики, где время не указано, создает особый топос «творения мира». Именно этот герой наделен творческим воображением и творческой волей, лишь он способен перейти от знака/чертежа, основанного на знании природных законов, к созданию вещи, которая будет подобна явлению природы – птице.

Все три героя этого рассказа по-разному моделируют пространство: мальчик Александр является сакральным центром, создавая «новое существо», соединяющее в себе признаки живой и неживой материи, вещи и природные явления «стягиваются» к этому центру. Вокруг Пономарева уплотняется пустота по мере того, как от него удаляются и мир вещей, и мир природы. «Резиновый мальчик», будучи еще безмянным, является центром притяжения вещей, но из природной целостности он изъят, то, что доступно его взгляду (игра света, паук) воспринимается как загадочный казус.

Значимым является не только определение «резиновый» по отношению к этому персонажу, но и упоминание синего цвета («в синих трусах»). Очевидны ассоциации с резиновой куклой, пупсом. Резина – материал технический, она формуется, штампуются, принимает заданную форму. Синий цвет у Олеши характеризуется как «глухой химический» (в «Зависти»), не-природный (несъедобность «синих груш» в рассказе «Любовь»). Еще одно из значений синего цвета связано с древнерусской традицией – это цвет мученичества и смерти¹⁴. В «Лиомпе» синий цвет упомянут не только в связи с резиновым мальчиком, но и в связи с «жизнью примуса»: «умирал он кротким синим огоньком». Синий цвет – цвет границы, прихода из небытия и ухода в него. Но примечательно, что этот цвет у Олеши относится к вещам и приравненным к ним существам (маленький ребенок, вступающий в мир), а не к природным или со-природным явлениям. Даже гроб, пока находится

в пространстве жизни, в кухне, – голубой (то есть цвета неба), и с желтыми украшениями (цвет солнца, подсолнухов), но становится черным, когда проникает в коридор и назван уже «ящиком» – то есть вместилищем вещей, неодушевленных предметов.

Самый загадочный момент рассказа – выдумывание Пономаревым имени для крысы. Крыса появляется в тексте два раза – в начале рассказа, в идиллической сцене вечернего «пиршества», когда она роется в мусорном баке (таким образом находясь на своем, маргинальном месте, не пересекая положенной границы), и в конце, когда Пономарев слышит, как она проникает на кухню, то есть как существо зловещее, хтоническое, вторгается в пространство жизни, в ее сердцевину. Почему поиск имени для крысы становится столь важным, опасным и фатальным действием? Пономарев в данном случае предстает «новым Адамом», дающим имя животному (Ср.: «Затем Бог привел к человеку всех сотворенных животных и птиц, чтобы тот дал им названия» Бытие, 2:19).

Адам, называя животных, дает им возможность существования. Пономарев дает возможность существования хтоническому существу, нарушившему границу, дает возможность вторгнуться в пространство жизни, и самим актом «наречения» крысы, «вызывает» собственную смерть – страшное имя соединилось со своей «плотью» (само имя «Лиомпа» – метатеза названия опухоли «липома»). Пономарев совершает действие, обратное действию главного героя, акт анти-творения, в то время как Александр идет

от имени (названия, чертежа) – к созиданию «модели-птицы».

Финал, на первый взгляд, вносит структурную и концептуальную гармонию: встречаются/собираются все три персонажа, и маленький мальчик в самом конце рассказа произносит свои первые слова, то есть вступает в фазу взросления и заменяет собой умершего Пономарева (о котором нигде прямо не сказано, что он умер). Ход, казалось бы, традиционный – ребенок в конце произведения как символ продолжения жизни, мировой целокупности. Однако маленький мальчик также назван «резиновым» в самом конце рассказа, хотя он и произносит свои первые слова, то есть, казалось бы, переходит в стадию «оживления» от стадии «вещественности». Но он «оживает», начинает говорить, чтобы обратиться к тому, кого уже нет (пустое имя, фиктивный диалог) и возвестить о появлении новой вещи, название которой ему известно, а назначение – нет. Связь между знаками, телами и вещами распалась.

Л. Фуксон пишет: «Пономарев на жизнь смотрит с точки зрения смерти и бессмысленности (отсюда – “тоска”), резиновый мальчик, наоборот, на смерть смотрит как момент самой жизни, как на появление новой вещи в мире, где идет прибывание вещей...»¹⁵. Но это «прибывание вещей» вовсе не является отрицанием смерти, скорее – наоборот: Пономарев «заменяется» гробом – ящиком, а ребенок так и не порывает связи с миром вещей, оставаясь «резиновым», «отшампованным» существом. Разрозненные, застывшие знаки и вещи как знамение новой эпохи, где нет места творчеству, – таков итог «Лиомпы».

Примечания

¹ Фуксон Л. Чтение. Кемерово, 2007. С. 186, 188.

² Олеша Ю. Избранные сочинения. Ю. Олеша. М., 1956. С. 274. Рассказ цитируется по этому изданию.

³ Жиличева Г. Русский комический роман XX века. Учебное пособие. Новосибирск, 2004. С. 88.

⁴ Там же. С. 81.

⁵ Там же. С. 83.

⁶ Тырышкина Е. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов. От декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. С. 59–62.

⁷ Цит. по: Васильев И. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000. С. 147–148.

⁸ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 320.

⁹ Ямпольский М. Ткач и визионер. М., 2007. С. 369.

¹⁰ Там же. С. 372.

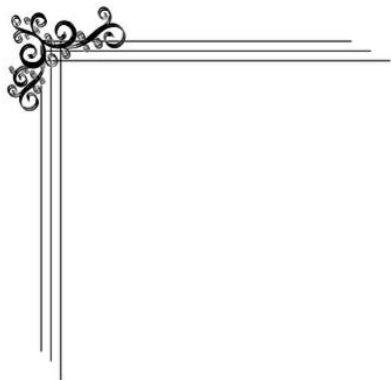
¹¹ Тырышкина Е. Указ. соч. С. 44–46, 61–62.

¹² Фуко М. Указ. соч. С. 336.

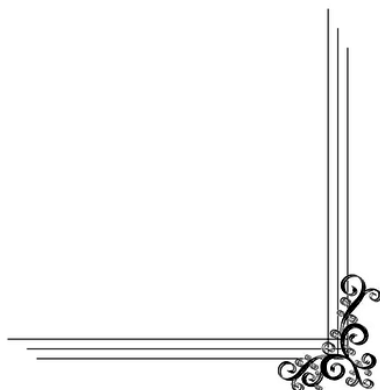
¹³ Казарина Т. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004. С. 94–95.

¹⁴ Успенский Б. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина) // Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 256; Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 115.

¹⁵ Фуксон Л. Указ. соч. С. 186.



Приложение



Библиография Н. Петровской

Источники: художественные произведения Н. Петровской (1900-е – 1910-е годы)

Из цикла «Песни любви» // Альманах «Кристалл». Харьков, 1908. С.115–116.

Она // Альманах «Гриф». М., 1903. С. 17–22.

Последняя ночь. За гранью. Цветок Ивановой ночи // Альманах «Гриф». М., 1904. С. 51–63. «Последняя ночь» перепечатан в: Юлия, или Встречи под Новодевичьим. Московская романтическая повесть конца XIX – начала XX века. М., 1990. С. 218–221.

Раб // Перевал. 1906. № 2. С. 48–50.

Sanctus amor. М., Гриф, 1908.

В альманахе «Гриф» за 1914 г. анонсировался второй сборник ее рассказов «Разбитое зеркало», но он так и не появился. В письме к А. С. Яценко Петровская упоминает эту книгу, говоря о том, что рукопись осталась в Москве после отъезда в Италию.

Смерть Артура Линдау // Альманах «Гриф». М., 1914. С. 124–128.

Переводы (1910-е – 1920-е годы) Н. Петровской

Деларю-Мардрюс Л. Иступленная. Роман. Пер. с франц. Н. Петровской. М., 1912.

Коллоди К. Приключения Пиноккио. Пер. Н. Петровской, обработал А. Толстой. Берлин, 1924.

Маргерит Виктор. Моника Лербье (La garsonne). Пер. с франц. Нины Петровской. 2 изд-е. М., 1924.

Воспоминания Н. Петровской

Жизнь и смерть Нины Петровской. Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. 8. Париж, 1989. С. 7–133.

Петровская Н. Из «Воспоминаний». Публ. Ю. А. Красовского // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С.773–789.

Петровская Н. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М., 2014. 958 с.

Переписка Н. Петровской

Из переписки Н. И. Петровской. Публ. Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой // Минувшее. Исторический альманах. Т. 14. М. – СПб., 1993. С. 367–396 (письма Н. И. Петровской к В. Ф. Ходасевичу и от него; письмо Н. И. Петровской к Е. В. Выставкиной-Галлоп).

Из писем Брюсова к Петровской // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 789–798.

Богомолов Н. Итальянские письма Нины Петровской // Русско-итальянский архив. Trento, 1997. С. 115–155. Здесь публикуются письма к В. Я. Брюсову и Е. Л. Янтареву.

Письма Андрея Белого к Н. И. Петровской. Публ. А. В. Лаврова // Минувшее. Исторический альманах. Т. 13. М. ; СПб., 1993. С. 198–214.

Письма Н. Петровской к О. И. Ресневич-Синьорелли и Ю. Айхенвальду. Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. 8. Париж, 1989. С. 133–138.

Письмо Н. И. Петровской к А. С. Яценко // Русский Берлин. 1921–1923. Paris, 1983. С. 230–231.

Валерий Брюсов, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913. Вступ. статьи, подгот. текста и комментарии Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М., 2004. 776 с.

Литература о Н. Петровской

Статьи, рецензии

Белый А. Sanctus amor (рец.) // Весы. 1908. № 3. С. 90–92; (перепеч. в: А. Белый. Арабески. М., 1911. С. 346–347).

Гречишкин С. С., Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd.1. S. 79–107; Bd. 2. S. 73–96.

Гречишкин С. С., Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 530–589.

Гречишкин С. С., Лавров А. В. О работе Брюсова над романом «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 121–137.

Лавров А. В. Мифотворчество аргонавтов // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 167–168.

Минц З. Г. Граф Генрих фон Оттергейм и «московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 215–240.

Мирза-Авакян М. Л. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 223–234.

Михайлова М. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века // Преображение. 1996. № 4. С. 150–158.

Мочульский К. Валерий Брюсов. Paris, 1962. С. 102–103; 115–117; 136–138.

Переписка с Андреем Белым. 1902–1912. Публ. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова // Валерий Брюсов. Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 334–340.

Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 230–232.

Тырышкина Е. В. Восприятие «Sanctus amor» Нины Петровской Андреем Белым (в свете ориентального влияния) // *Literatura rosyjska w powuch interpretacjach*. Katowice, 1995. С. 30–40.

Тырышкина Е. В. Эстетика творчества Н. Петровской // Проблемы литературных жанров. Материалы VIII научной межвузовской конференции 17–19 октября 1995 г. В 2 ч. Ч. 2. Томск, 1996. С.10–12.

Grossman J. D. *Creating Life // Creating Life: The Aesthetic utopia of Russian Modernism*. Eds. I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994.

Klimowicz T. *Nawiedzone (Bazskircewa – Piotrowska – Lwowa) // Studia rossica posnaniensia*. 1993. Z. 24. S. 83–97.

Воспоминания о Н. Петровской

Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 304–316 (глава «Орфей, изводящий из ада»).

Гуль Р. Я унес Россию // Новый журнал. New Review. N.Y., 1979. Кн. 137. С. 79–85 (глава «Рената из “Огненного ангела”»).

Локс К. Повесть об одном десятилетии (1907–1917). Публ. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова // Минувшее. Исторический альманах. Т. 15. М. – СПб., 1994. С. 40–41.

Офросимов Ю. Джеттатура // Новое русское слово. 1954. 17 января.

Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 31–32.

Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Некрополь. М., 1991. С. 7–19.

Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 284–285, 300.

Выборочный обзор материалов Н. Петровской в газете «Накануне»

Переводы

Буцци Паоло. Пиготтона. Пер. с итал. Н. Петровской // Накануне. № 11 (528). 1924. (Приложение «Литературная неделя»).

Бернаскони Уго. Убийца. Пер. с итал. Н. Петровской // Накануне. № 466. 1923.

Очерки, рассказы, фельетоны

Астры доцветают (очерк). № 482. 1923.

Блудные сыновья. Очерк. № 34 (551). 1924.

Валерий Брюсов (очерк). № 507. 1923 (Приложение «Литературная неделя», выпуск посвящен юбилею Брюсова).

Литературный Берлин (Итоги). № 50 (587). 1924.

Маленький фельетон. Ersatz. № 23 (540). 1924.

Ночка (рассказ). № 485. 1923.

Ткукра (Маленький фельетон). № 62 (579). 1924.

Рецензии, обзоры

Рецензии Петровской появлялись практически в каждом выпуске «Накануне». Книги она рецензировала самые разнообразные – детские, искусствоведческие, художественные и др.

Искусство и наука.

Виченца. Дворцы, старые дома и улицы 1550–1970 гг. 1923 // Накануне. № 17 (534). 1924. (Приложение «Литературная неделя»).

Книжный угол.

М. Алданов. Святая Елена – маленький остров. Берлин, изд-во «Нева», 1923// Накануне. № 3 (520). 1924.

Отзывы о книгах

«Беседа». Журнал литературы и науки. №. 1, 2, 3. Берлин, изд-во «Эпоха», 1923 // Накануне. № 1. 1924. (Приложение «Литературная неделя»).

«Проказники», «Шалун», «Золотое детство», «Веселый год», «Вокруг света», «Железная дорога», и др. Текст Кальми. Берлин, изд-во «Новая книга», 1924 // Накануне. № 5. 1924 (Приложение «Литературная неделя»).

Рафаэль Кальцини. Георгий Лукомский. Милан, изд-во «Botega di Poesia», 1923 // Накануне. № 22 (539). 1924 (Приложение «Литературная неделя»).

Содержание

От автора	3
Жизнетворческие стратегии: утопия и ее воплощение	9
В поисках собственного образа: Л. Вилькина в своем дневнике и переписке (1890-е – 1900-е гг.).....	11
Жизнь в пространстве декаданса: Н. Петровская	32
Религиозные поиски: идеология/эстетика	53
Сны и явь героинь «Крестовых сестер» А. Ремизова ...	55
Функции культуры старообрядчества в эстетико- философской концепции А. Ремизова (в контексте символизма).....	63
«Синайский патерик» в «Крыльях» М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте).....	90
Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции	98
Россия – Запад – Восток: диалог культурных традиций.....	109
Сюжет Саломеи-Иродиады в литературной традиции XIX – начала XX века (Германия, Франция, Англия, Россия).....	111
Восприятие А. Белым сборника «Sanctus amor» Н. Петровской (в свете ориентального влияния)	135
На «сломе» модернизма.....	151
Истинное бытие как модернистский сценарий: «Гюи де Мопассан» И. Бабеля.....	153
«Лиомпа» Ю. Олеси: слова и вещи.....	170
Приложение. Библиография Н. Петровской	187

Научное издание

ТЫРЬШКИНА Елена Викторовна

ПРОЗА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
(1890–1920-е гг.)

Редактор, корректор *Е. В. Тараканова*

Верстальщик *Н. А. Айгарова*

Оформление обложки *Е. В. Тараканова*

*В оформлении обложки использована репродукция
Г. Моро «Видение (Саломея с головой Иоанна Крестителя)»*

Подписано в печать 25.05.2016. Формат бумаги 60 × 84/16.

Печать цифровая. Уч.-изд. л. 6,5. Усл. п. л. 11,3.

Тираж 500 экз. Заказ № 26.

ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный
педагогический университет»,
630126, г. Новосибирск, ул. Вилюйская, 28
Тел.: 8 (383) 244-06-62, www.gio.nspu.ru

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «НГПУ»