



ИСТОРИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Аврил Пайман



А. Пойман (начало 60-х гг., Ленинград)

Аврил Пойман — крупный английский ученый в области истории русской литературы, доктор философии, член Британской Академии. Известна как глубокий специалист в изучении эстетической и философской мысли, а также культуры серебряного века. Ее книги "Двенадцать" Александра Блока", двухтомная биография Александра Блока, "История русского символизма", изданные у нее на родине, в Великобритании, с момента их появления прочно вошли в европейский научный и интеллектуальный обиход, став основательным исследовательским подспорьем для всех, кто интересуется русской культурой, судьбой России XX века.

А. Пойман родилась в 1930 году на северо-востоке Англии в г. Хартлпуле (графство Дарем).

1949—1952 годы — учеба в Кембриджском университете в Школе современных и средневековых языков (русская и немецкая литература, история, культура, языки).

1953—1958 годы — аспирантура при Кембриджском университете (научный руководитель — Н. Е. Андреев). За диссертацию "Д. С. Мережковский и истоки русского "декаданса" (1892—1905)" присуждена степень доктора философии.

1959—1961 годы — стажировка в Ленинградском университете у известного ученого Д. Е. Максимова, работа над книгой об А. Блоке в архивах Пушкинского Дома, ЦГАЛИ, Библиотеки им. Ленина (рукописный отдел), ВТО.

1963—1974 годы — став женой русского художника Кирилла Константиновича Соколова, живет в Москве, занимается исследовательской работой и художественными переводами.

1980—1996 годы — преподает русский язык и литературу в Университете Дарема.

С 1996 года — член Британской Академии.

На русском языке публикуется с 1961 года — в академических изданиях "Русская литература", "Международные связи русской литературы"; в Бло-ковских сборниках (Тартуский университет); в журнале "Вопросы литературы".



УДК 82.09 ББК 83.3(2) П12

Avril Pyman

A history of Russian Symbolism Cambridge University Press, 1994

Авторизованный перевод Перевод с английского В. В. Исакович

Пайман Аврил

П12 История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В. В. Исакович. — М.: Республика, 2000. — 415с.

ISBN 5—250—01809—2

Книга Аврил Пайман впервые была издана в Великобритании Кембриджским университетом и получила широкое признание авторитетных исследователей. Это — первая история русского символизма, охватывающая все аспекты феномена русской культуры — поэзию, прозу, живопись, философию. Автор сумела передать живое ощущение психологической атмосферы того времени, рассказать о сложном и противоречивом периоде ясно, увлекательно, достоверно, сочетая богатейшую информацию с изложением теоретических положений и литературным анализом.

Это изящно описанное путешествие по одной из самых ярких эпох русской культуры заслуживает внимания широкого читательского круга.

ББК 83.3(2)

© Издательство "Республика", 2000 ISBN 5—250—01809—2

© Cambridge University Press, 1994

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работа над этой книгой велась на протяжении двенадцати лет, и за это время рукопись не раз претерпевала изменения. Первоначальной ее основой послужили материалы, собранные автором для докторской диссертации на тему "Д. С. Мережковский и истоки русского "декаданса" (1892—1905)" (Кембридж, 1958). С тех пор моя работа была посвящена в основном русской литературе XX века, и я убедилась, насколько необходима книга по истории русского символизма в целом. Издательство "Кембридж Юниверсити Пресс" заключило со мной договор на такую книгу. Однако после работы над темой о первоистоках сим-

волистского движения у меня сохранился стойкий интерес к оставшимся без ответа вопросам, поставленным мыслителями fin de siècle. Новые публикации произведений, относящихся к этому периоду, а также исследований, ему посвященных, в особенности поток свежих материалов об Андрее Белом и Павле Флоренском, вновь пробудили этот интерес. Они подкрепили также и мое убеждение, что литературное движение, именовавшее себя русским символизмом, не было имитацией символизма французского, первым воспользовавшегося указанным термином и начавшего соответствующие технические эксперименты. Скорее, оно составляло часть более широких европейских попыток выразить мировоззрение конца века и разрешить вопросы, им затронутые. Как говорит Шестов, "самые важные и значительные мысли, откровения являются на свет голыми, без словесной оболочки: найти для них слова — особое, очень трудное дело, целое искусство"¹.

Мыслителям, всем существом чувствовавшим, сколь тонок слой традиций гуманистического Просвещения, казалось необходимым сосредоточить духовные искания вне пределов мира чистого разума, "отворить окна" и двигаться с полной свободой "в безбрежности". Делать это позволяло искусство. Здесь даже "несказанное", идеально рассчитанная пауза могли быть значимыми. Поскольку искусство неизбежно субъективно и часто намеренно избегает определенности, оно позволяло выйти за границы сиюминутной осязаемой достоверности. Слова, краски, звуки и формы можно было использовать не для того, чтобы что-то объяснить, но чтобы подсказать, вызвать отклик, пробудить память, заронить предчувствие. Поначалу солидное большинство, считавшее, что у искусства нет философской задачи, что оно должно ограничиваться лишь полезным

или декоративным, служа развлечением для серьезных людей, занятых "реальной жизнью", дружно высмеивало символистов (как в России, так и в других странах). Убеждение символистов, что для художника мир прозрачен, а искусство способно заглянуть дальше и глубже научно установленной истины, казалось детским, безответственным и явно дестабилизирующим. Сначала отдельные личности, а потом маленькие тесно сплоченные группы медленно и с мучительным трудом выковывали новый язык, в котором само слово было "символичным", равным чему-то большему, нежели себе самому, ощущавшим свои корни и способным к росту, изменению, преображению. Из этих разрозненных групп родилось энергичное литературное движение, которое, набирая силу, подобно реке влилось в море русской литературы, успев образовать могучую дельту, пронизанную сетью многочисленных протоков. Так возникли акмеизм, футуризм в различных его разновидностях, неореализм и орнаментальная проза, ранние образцы русской литературы абсурда...

Это размежевание попросту отделило друг от друга, углубило и усилило различные течения, некогда бок о бок прокладывавшие себе путь в русле общего потока. Акмеизм одомашненный, утонченный, прозрачный подчеркивал ту "тоску по мировой культуре", которая с самого начала давала о себе знать в символистском бунте против утилитаризма и упрощенческой веры в прогресс. Футуризм — романтичный, примитивный и громкоголосый — продолжал исследовать материю языка, корни и магическую силу слова, а также вел поиски новой поэтики, способной выразить дух больших городов, новой науки и техники. Формализм — по сути своей не столько творческое, сколько критическое направление, стремившееся анализировать и определять явления искусства, — делал главный упор на форму и структуру. Неореалисты развивали мысль, что каждый символ имеет в своей основе конкретную деталь, воспринятую свежо и субъективно. Орнаментальная проза, отчасти родственная неореализму, стремилась придать новую энергию языку, прибегая для этого к неологизмам, архаизмам, провинциальному говору и диалектизмам. Абсурдисты довели до логического конца спор символистов со сторонниками строгой причинно-следственной связи явлений, рационализма и догматизма, позволяя себе причудливые ужимки и прыжки, исчезая в пучине, чтобы энергично вынырнуть на поверхность и снова скрыться в глубине... Даже "реалистический символизм" Вячеслава Иванова, горячо поддержанный Белым и переживший на два-три года "кризис символизма", по прошествии времени видится как всего лишь один из многочисленных рукавов дельты, хотя и можно предположить, что этот рукав был главным руслом, позволившим выжить идее "выявления в действительности иной, более действительной действительности", извечно недостижимой и неподвластной искусству цели движения.

Проследившая историю символизма вплоть до 1910 года, когда ему впервые был брошен вызов изнутри, а его вожди стали значительно больше внимания уделять собственному творчеству, нежели движению как таковому, я старалась как бы набросать карту этой реки от ее истока до дельты, нанести на нее протоки. Именно такой эмпирический подход предопределил структуру книги.

Поскольку я обращаюсь в первую очередь не к ученым, а к изучающим русскую литературу читателям, я попыталась один за другим представить портреты главных героев, прежде чем показать, как соотносится их творчество. Хронология, прилагаемая в конце книги, призвана уточнить представление о последовательности событий в русской литературной жизни, связанных с развитием символизма, дать ответ на вопросы, которые могут, естественно, затуманиться благодаря такому методу изложения. Особенно это относится к главам, где речь идет о группе петербургских символистов и их московских коллегах, дебют которых принято считать началом движения. Брюсов опубликовал два первых

сборника "Русских символистов" в 1894 году, тогда как первые стихотворения Гиппиус в "новой манере", написанные раньше, увидели свет лишь в 1895 году. Борьба за символистскую эстетику, начатая в 1892 году в лекциях Мережковского "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" и продолженная затем на страницах "Северного вестника", интенсивно велась в "Мире искусства" еще до того, как Брюсов достиг зрелости и признания как художник, а также прежде чем у него появились достаточные финансовые рычаги, позволившие объединить петербургских и московских символистов вокруг издательства "Скорпион" и на страницах выпускаемого этим издательством альманаха "Северные цветы". "Весы", начавшие выходить в 1904 году — последнем году существования "Мира искусства" и "Нового пути", — хотя и сыграли важнейшую роль, были основаны все-таки после литературного дебюта так называемого второго поколения русского символизма (Вячеслава Иванова и Белого в 1902-м и Блока в 1903 году). Функция этого журнала заключалась прежде всего в том, чтобы оценивать и разъяснять "новое искусство", а не быть его первопроходцем и популяризатором.

Итак, если говорить об общей композиции предлагаемой книги, она определялась подходом автора к предмету, — подходом не столько критика, сколько хроникера. Я видела свою задачу в том, чтобы представить идеи, прозаические сочинения и поэзию как творчество живых людей в определенный период истории, в реальных условиях России того времени.

Моя цель состояла в том, чтобы познакомить новое поколение читателей с давними спутниками и друзьями: пусть их голоса, звучащие в контексте того времени, сами говорят за себя.

Пользуясь случаем, автор выражает благодарность издателям английского оригинала "Истории русского символизма" — "Кембридж Университи Пресс" за разрешение выпустить русский вариант этой книги.

ПРОЛОГ

Вырождение или возрождение? Европейский *fin de siècle* и его русские провозвестники

Напрасно так мало обращают внимания на декадентов, это болезнь времени, и она заслуживает серьезного отношения.

Лев Толстой

Чтобы уяснить, каким образом до широкой русской публики в начале девяностых годов прошлого века дошли первые слухи о декадентстве — недомогании европейской культуры, подготовившем почву для символизма, возникновение русского символизма следует рассматривать в тесной связи с современным ему искусством и литературой. И тогда в этом контексте символизм предстанет перед нами полным жизни новым ростком на дереве европейской культуры.

Во второй половине XIX века Европа достигла небывалого прогресса в науке, промышленности, технике. Небольшой сравнительно континент стал оказывать заметное влияние на самые различные сферы жизни всего остального мира, насаждая собственную веру, навязывая собственные законы и распространяя собственную культуру. Однако задолго до катаклизмов XX века уже давало о себе знать в обществе некое гнетущее чувство, росло ощущение тревоги. Достоевский определил это просто: "все подорвано". Его ученик, Василий Розанов, сформулировал схожую мысль так: "Жизнь иссякает в своих источниках". Макс Нордау, один из самых стойких защитников позитивизма

и прогресса, назвал это "легким нравственным подташниванием"¹.

Причина? Среди множества причин, пожалуй, основная — кризис веры. Когда речь идет конкретно о России, следует помнить, что крайний восточный бастион Европы пережил эпоху веры, не был затронут Ренессансом, но зато, в лице образованных высших классов общества, в полной мере испытал на себе влияние Просвещения, что, впрочем, на первых порах почти никак не сказалось на деятельности православной церкви и на народных массах. Подобная аномалия породила своеобразный разлом в культуре, просуществовавший вплоть до революции 1917 года. Русская интеллигенция, возникшая в первой половине XIX века, когда начали заявлять о себе разночинцы, оказалась стоящей по обоим краям этого разлома. В сфере культуры даже выходцы из народа, духовенства или купеческого "темного царства" находились на той же стороне, что и правящие классы. Если же говорить о политике, то даже правящая верхушка была противницей статус-кво и желала — а может, ей только казалось, что желала, — видеть народ сильным, исполненным достоинства. Писатели и художники серебряного века, как представители интеллигенции, по-прежнему зависли над трещиной, которая на

рубеже столетия грозила быстро превратиться в пропасть. Индивидуально каждый из них в полной мере испытывал на себе западноевропейский кризис веры, но, подобно Версилу у Достоевского, они чувствовали, что, поскольку они — русские, у них остается возможность вернуться к народной вере.

Материалисты, конечно, находили желательным воспитывать народ в духе присущего им самим атеизма. Однако либеральным прогрессистам-агностикам материализм казался грубым, они видели в нем угрозу культуре и примыкали к другим философским системам — идеализму или позитивизму. Временно и хаотичность "незнания" и возможность веры аккуратно отодвигались за пределы познания, однако при этом царила твердая убежденность в том, что человечеству не обойтись без "нравственного закона". Для многих эта убежденность покоилась на "категорическом императиве" Канта либо на его позднейших модификациях. Отсюда и еще сохранившееся благоговение перед "звездным небом над головой", думать о котором было незачем, поскольку какая-либо мера точности при подобных размышлениях явно исключалась.

На какое-то время это даже привело к известной самоуверенности: прикладная наука дала человеку такую власть над окружающей средой, о которой раньше не приходилось и мечтать, и власть эта все более и более возрастала. Мало кто сомневался, что человечество сумеет использовать эту власть в интересах большинства. Религия оставила в людских душах начатки нравственности, которая теперь должна была проявиться в разумной заботе о ближних.

"Альтруизм, проповедуемый на все лады новым поколением, — это и есть любовь, провозглашенная

Христом, но в высшей, усовершенствованной форме", — писала Анна Павловна Философова, хозяйка одного из петербургских светских салонов и филантропка радикальных 60-х годов прошлого века².

Между тем в 1898 году именно в доме Анны Павловны разместился центр первого журнала серебряного века "Мир искусства"; а мир Анны Павловны был уже миром Шопенгауэра, Бодлера и "Человека из подполья" Достоевского. "Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить"³,

— восклицает "Человек из подполья". Для современников Достоевского это заявление мнилось знаком нравственной патологии, но поколению, пришедшему ему на смену, оно казалось всего лишь честным. "Человек, — говорил Фридрих Ницше, — есть нечто, что должно превзойти"⁴. С увяданием веры альтруизм перестал быть в почете. Почему, спрашивается, мы должны помогать слабым? Для того лишь, чтобы уютнее себя чувствовать морально? Считалось, что перекалывание бремени с одних плеч на другие по инициативе общества или под его нажимом заглушит инициативу, подавит в человеке веру в себя и приведет к тирании слабых над сильными, а значит, к общему подрыву человеческой жизнеспособности. Тем не менее противоположный вариант — общество, живущее по законам джунглей, — был слишком страшным, чтобы помышлять о нем всерьез. Неудивительно, что столь пугающие альтернативы вызывали резко отрицательную, подчас эскапистскую реакцию.

Ницше писал: "Ты никогда больше (...) не успокоишься уже в бесконечном доверии <(...) нет больше разума в том, что свершается, ни любви в том, что свершится с тобой, — сердцу твоему уже закрыто пристанище, где ему было что находить..."⁵. Потерявшие всякую ориентировку люди начали на ощупь искать кратчайшие пути к утраченным незыблемым ценностям.

Некоторые проявляли очевидную склонность укрыться на Парнасе, сознательно отдавая миру искусства предпочтение перед миром природы. Другие искали выход в возврате к причудливым культам, в спиритизме и столоверчении. Люди с более научным складом ума изучали возможности, заложенные в древних культурах, в религиях Востока и мечтали о возрождении мифа, возникшего в те времена, когда человечество пребывало в большей гармонии с миром природы. Климат культуры был насыщен утонченным атавизмом, менее жизнестойким и потенциально более пагубным, чем призыв романтиков "назад, к природе". Натуры ранимые и наделенные неустойчивой психикой поэкспериментировали с наркотиками, алкоголем, половыми извращениями и всеми иными видами "зла", не подлежащими немедленной и неотвратимой каре закона. За всем этим нередко скрывалось упорное желание доказать

существование Высшего Добра, так сказать, "от противного": "Aimes-tu les damnés, dites, connais-tu l'irremissible?"⁶

10

Такова была негативная реакция на кризис морали и религии. Наука и философия античности указывали другое, более катастрофическое, но и более положительное направление поисков. Поскольку в то время получило распространение мнение, что наша зеленая и густонаселенная планета возникла в результате взрыва на Солнце, то находились люди, с волнением и надеждой вспоминаявшие учение Платона о "бесконечности" материи, которой еще можно придать новые формы, — его доктрину о космосе как порождении хаоса.

Так родился новый вид ностальгии — тоска по далекому будущему, которому суждено возникнуть после некоей грандиозной катастрофы. Это настроение проявлялось в различных формах — апокалипсических предчувствиях, национальном мессианстве всех цветов и оттенков, рождении таких понятий, как "раса господ" и "Сверхчеловек", тяготении к какой-то новой, более жизнеспособной культуре, которую можно будет создать вслед за катастрофой. Упования марксизма на "отмирание государства" в перспективе после победы социалистической революции имели немало схожего с подобными волонтаристскими культурами, хотя он и отрицал их "мистицизм".

Само признание этоса революции предполагало готовность приветствовать диссонанс, пусть лишь как необходимую прелюдию к гармонии, и в первые годы существования русского декадентства призыв Рембо изменить жизнь казался вполне совместимым с призывом марксистов изменить общество, хотя иные поэты и находили формулу Рембо более радикальной. Как то и другое сочеталось в их сознании, можно видеть из рассказа Осипа Мандельштама о предпринятом им после революции 1905 года паломничестве через опустошенные деревни и все еще тлевшие усадьбы прибалтийских баронов на могилу Ивана Коневского, "утренней жертвы русского символизма", который утонул в реке Аа летом 1901 года. Мандельштам, романтически настроенный юноша, любивший поэзию Бальмонта, но носивший в кармане "Эрфуртскую программу", чувствовал, что с политическим трактатом в руках он ближе к своему другу и предшественнику, чем если бы "поэтизировал на манер Жуковского".

"Я весь мир почувствовал хозяйством, человеческим хозяйством... Да, я слышал с живостью настороженного далекой молотилкой в поле слуха, как набухает не ячмень в колосьях, не северное яблоко, а капиталистический мир набухает, чтобы упасть"⁷.

Ну а что будет, если старый мир падет? Что тогда? Победит ли человек смерть, болезнь, личные трагедии, свои собственные недостатки? И можно ли считать даже справедливое и материально преуспевающее общество вершиной человеческих чаяний? Дмитрий Мережковский, один из первых идеологов русского декадентства, символизма или модернизма (эти термины употреблялись последовательно по времени, а часто и как

равнознач-

п
ные для обозначения одного и того же явления), писал, что избавить человека от социальной несправедливости — все равно что избавить чахоточного от зубной боли. Это попросту освободит его сознание и чувства от отвлекающего раздражителя и позволит с большей остротой ощутить муку смертности человека в пустоте никем не сотворенного и лишнего какой-либо цели бытия.

Тех, кто упорствовал в постановке этих вечных, проклятых вопросов ("детских вопросов", как характеризовал их Александр Блок), подобные искания вели к трагедии. Лев Шестов в свое время писал, что в области трагедии даже позитивисты признают возможность следствия без причины. Здесь юридическая вина заменяется иррациональной, но не лишеной смысла концепцией "трагической вины". Трагический герой может быть уничтожен обществом, но судить его вправе только боги. "Безнадежность, — писал Шестов, — торжественнейший и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали — теперь мы предоставлены только себе. До сих пор мы имели дело с людьми и человеческими законами — теперь с вечностью и отсутствием всяких законов"⁸. В конечном итоге этот путь, пролегающий через "отсутствие всяких законов", должен был вновь привести к признанию нравственного императива, то ли в форме трагического мужества, то ли экзистенциального выбора, то ли

приятия Креста Христова со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Такой переход от развенчания старых ценностей к утверждению новой, к тому же для многих "абсурдной" этики требовал времени, и общество, зиждущееся на рационализме и вере в прогресс, расценивало подобный путь как ретроградный. В годы, предшествовавшие рождению символизма, европейская литература сосредоточивала свое внимание на описании жизни и роли человека в обществе. Литература, особенно в России, считалась достойной интереса мыслящего человека лишь при условии, что она преследовала полезные цели, а в формальном отношении придерживалась рамок рационалистической доказательности и реалистического или сатирического описания. На чтение лирической поэзии смотрели как на занятие, простительное кисейным барышням и влюбленным юнцам. Поэтому вряд ли можно удивляться тому, что литературные критики в России, как и повсюду в Европе, противились настроениям *fin de siècle* как таковым и заодно всем формам искусства, долженствующим не только выразить, но и преодолеть подобные настроения.

Пожалуй, наиболее решительно к оказанию противодействия новому направлению в искусстве призывал Макс Нордау, венгерский еврей-полиглот, проживавший в Париже, писавший по-немецки, занимавшийся медициной и сочетавший интерес к криминальной психологии с большой любознательностью по части литературы и живописи. Этот просвещенный "универсальный человек" одним из первых диагностировал и начал борьбу

12

с болезнью "вырождения" — термин, заимствованный им из трудов по судебной психиатрии его друга, Чезаре Ломброзо, профессора Туринского университета.

Нордау определил тему своей книги "Entartung" ("Вырождение", 1892) как патологическое состояние, не противоречащее наличию таланта или даже гениальности. Появление патологии в искусстве второй половины XIX века он считал симптоматичным для социальной болезни, получившей во Франции (а затем и во всех других цивилизованных странах) название психологии "fin de siècle", хотя правильнее было бы назвать ее "fin de race" ("конец расы") или даже "fin de classe" ("конец класса"). Симптомы вырождения, по Нордау, — это нездоровая нервозность, моральный кретинизм, "циклические" состояния депрессии и экзальтации, мистицизм, ребячливость, атавизм, интеллект, ослабленный настолько, что уже не способен мыслить причинно-следственными категориями, крайний субъективизм, порой переходящий в самовлюбленность, сочетающуюся с тенденцией объединения в группы и шайки. Все это, настаивал он, отклонения от нормы, типичные для криминального сознания и хорошо известные судебным психиатрам. Извращенные наклонности дегенерата-художника в отличие от дегенерата-преступника, утверждал Нордау, проявляются не в реальных преступлениях, а в том, что художник заражает здоровый организм общества своими опасными мечтами и стремлениями. Для этого он пользуется техникой и приемами, подсказываемыми его больным сознанием. Это — синестезия, ассоциативное мышление и невнятная музыкальность сумасшедшего, играющего словами ради их звучания, не заботясь о содержании. Все эти приемы напрямую связаны с теорией и практикой символизма.

Нордау обрушился на известное предисловие Теофиля Готье к "Цветам зла" Бодлера и, в частности, на утверждение, что поэзия не может "занять место наряду с наукой или нравственностью, если она не хочет обречь себя на гибель". С наивностью человека дофрейдистской эпохи он настаивал, что на протяжении жизни тысяч сменявших друг друга поколений нравственность превратилась в организованный инстинкт. Обществу грозит опасность, когда уважаемые люди вроде газетных критиков становятся на сторону художников-выродков. Необходимо создать союз "нравственного оздоровления", "членами которого состояли бы руководители и учителя народа, профессора, писатели, депутаты, судьи {...} Такой союз мог бы оценивать всякое художественное и литературное произведение с точки зрения его целомудрия".

Между тем влияние таких выродков, и в частности Бодлера, предостерегал Нордау, стало господствующим не только среди французов, но также и среди части англичан и, пусть в меньшей степени, среди немцев, хотя в Германии художники дольше оставались защищенными, нежели в других цивилизованных странах Запада, благодаря слабому развитию крупной промышленности

13

и отсутствию больших городов в собственном смысле этого слова, в то время как ни Скандинавия, ни Северная Америка, ни Россия (хотя она-то, надо полагать, была еще более отдалена от заразы цивилизации, чем Германия) не могут быть признаны полностью невосприимчивыми к болезни вырождения. Нордау заклеил Ибсена как "нравственного кретина", а в Толстом видел избалованного вельможу, до того глупого, что он завидует не столько здоровому рассудку крестьянина, сколько его простой вере, и задает детские вопросы, на которые нет и не может быть ответа, вроде: "Зачем я живу?", хотя всем здравомыслящим людям давно известно, что жизнь цели не имеет.

Из русских сравнительно здоровым признается Тургенев. Английские прерафаэлиты вызывают у Нордау не меньшее возмущение, чем Оскар Уайльд. Атавизм своих современников Нордау толковал попросту как зверскую жестокость, начиная с "графомана" Вагнера, все особенности искусства которого, по его мнению, указывают путь не вперед, а в далекое прошлое, и кончая Ницше, мечтающем о свободно рыскающем хищном звере. Впрочем, Нордау по-своему был не менее безжалостен, чем Ницше. Если справедливо, как то осмеливаются утверждать некоторые критики, что дегенеративная психопатическая восприимчивость жизненно необходима деятелю искусства, значит, заявлял он, человечество будет продолжать строить общество, основанное на добре, без искусства, хотя это, несомненно, разрушит многие приятные иллюзии.

"Наука, — писал Нордау, — не колеблясь объявила многие верования субъективным заблуждением человека; она, следовательно, еще менее будет колебаться признать искусство болезненным, если факты убедят ее в этом"⁹.

Я так подробно остановилась на Нордау не только потому, что его книга может служить как бы "отрицательным сводом" космополитических истоков русского символизма, а взгляды автора типичны для так называемой "либеральной цензуры" как в России, так и в Западной Европе, но еще и потому, что книга "Entartung" встревожила и непосредственно повлияла на старейшину русской народнической критики Н. К. Михайловского, который поместил рецензию на первое немецкое издание книги Нордау в январском номере журнала "Русское богатство" за 1893 год. Оценку Толстого, данную автором, Михайловский отверг, но он горячо согласился с тем, что простых граждан надлежит защитить от очень незначительного меньшинства, от открыто увлекающихся "новыми течениями"... Убеждения старого радикала находились в полном согласии с идеей Нордау, согласно которой право осуществлять непреклонный бойкот должно принадлежать не полицейским и даже не церкви, а литературным критикам и всем здоровым нравственно людям¹⁰.

Уже в следующем номере журнала Михайловский почувствовал себя обязанным применить право бойкота по отношению к одному русскому автору и сделал это, как он, без сомнения,

14

искренне считал, чтобы оградить здоровую юность своей страны. Его выступление немедленно привлекло широкий интерес к первому серьезному анализу "новых течений" в России. Автором этого анализа был его же бывший ученик, молодой поэт и эссеист Дмитрий Сергеевич Мережковский.

По мнению Михайловского, тот факт, что Мережковский опубликовал за собственный счет две лекции, прочитанные им

7 и 14 декабря 1892 года в Санкт-Петербурге — "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы",

— заслуживает сожаления. Особенно скорбит он потому, что автор лекций, стяжавший себе известность среди народников как критик и поэт, счел возможным опубликовать в том же 1892 году в консервативном издательстве Суворина первый сборник своих стихов и дать ему название "Символы"¹¹.

Трудно было ожидать от Михайловского, только что защищавшего Толстого от Нордау, признания, что существующие в России условия способны стихийно породить литературный декаданс. "Мы еще слишком молоды, чтобы до такой степени извериться в жизни и до такой степени ее бояться, — писал он.

— Во Франции и вообще в Европе не одни символисты возвращаются к мистике. Там есть еще "маги", "необуддисты", "теософы" и другие разные". Художественным выражением этих тенденций служат символизм и импрессионизм. "Но одно дело — Франция,

— подчеркивал Михайловский, — и другое дело — Россия"¹². Хотя поэзия Мережковского символистской была только по наименованию, настроения "конца века" она отражала. Кроме того, название сборника декларировало намерения автора и говорило о его солидарности с французской школой, незадолго до того удостоившейся довольно сочувственного отзыва Зинаиды Венгеровой во влиятельном журнале "Вестник Европы"¹³.

8 своем полемическом ответе на брошюру Мережковского Михайловский отметил эту связь. Он признавал, что в развитых капиталистических странах, таких, как Франция, появление символизма и других симптомов культурного истощения, например крайнего индивидуализма и эстетства, оправдано как выражение "возмущения". Но против чего возмущался г-н Мережковский здесь, в сельской примитивной России?

По сути дела, Мережковский возмущался конечно же людьми, подобными Нордау в Европе и в России, которые считали, что без искусства вполне можно обойтись, определяли веру как субъективную ошибку, а нравственность как предрассудок настолько "полезный", что его следует защищать палками и дубинками. Он протестовал против целой породы людей, которых его будущий союзник Василий Розанов в статье, написанной также в 1892 году, окрестил печальными утилитаристами двух последних веков, безрадостными устроителями человеческого счастья¹⁴. Мережковский возмущался также филантропами, чью любовь к ближним Николай Минский — как и он, народник-отступник — назвал "показной, не жгучей, их самих не сжегшей любовью"¹⁵.

15

Однако, протестуя, Мережковский не выступал в качестве поборника современного искусства, подающего голос из-за границы. "Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм какое-то вчерашнее изобретение парижской моды, — писал он. — Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему"¹⁶.

Другой бывший союзник, Аким Волынский, мгновенно отреагировал на то, что Мережковский употребляет здесь слово "идеализм" не в философском смысле, а с наивностью институтки, в качестве собирательного термина: у Мережковского, возмущается критик, "идеализм" — "погоня за неиспытанным, неуловимым, темным и подсознательным, это любовь к народу, основанная на пламенной и глубокой субъективности, а не на утилитарном политико-экономическом расчете"¹⁷.

Мережковский отстаивал новые технические приемы в искусстве потому, что три главных элемента нового искусства — "мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности" — позволяют выражать не только то, что лежит по эту сторону явлений, не только залитую ярким светом твердую почву науки, но и "глубину священного незнания", ночь, из которой все мы вышли и в которую должны неминуемо вернуться.

Здесь налицо признание кантовской теории познания (вместе с отчаянным желанием уйти от нее), заслуживающее брошенного Волынским упрека в вольном употреблении слова "идеализм". Мережковский считал, что Кант воздвиг циклопическую постройку, — плотину между жизнью, которую мы можем наблюдать и понимать, и *смыслом* жизни. Для людей типа Нордау и Михайловского, немало внимания уделившим вопросу о расширении границ науки и совершенствовании общества, кантовская постройка была защитной ширмой. Однако Мережковскому, как выразителю новых поисков в искусстве, она казалась скорее глухой стеной. По мнению молодого критика, задача современного искусства состояла в исканиях за пределами мира чистого разума, где всегда и неизбежно господствует закон причинности. Если абсолютной истины невозможно достигнуть с помощью дедуктивного процесса, то относительность символов позволяет по крайней мере приблизиться к ней. Иллюстрируя свою мысль, Мережковский упоминал сохранившиеся в Парфеноне следы барельефа, изображающего нагого юношу, который ведет молодого коня и спокойно и радостно мускулистыми руками укрощает его. Ритмические пропорции скульптуры передают идею родства человека с миром природы и его главенствующей роли в нем. Происхождение и назначение человека стихийно и гармонично символизировала красота скульптурной группы. "Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности", — поясняет он. Иными словами, символизм состоит не в том, чтобы объяснять одно известное

явление с помощью другого. "Слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли".

Символизм и импрессионизм, утверждает Мережковский, — это международные движения, необходимые для того, чтобы сделать возможными исследования "по ту сторону стены", а также чтобы внести тот элемент изумления или "чуда", который Эдгар По и Бодлер (а до них Платон) считали важнейшей отправной точкой всякого человеческого достижения, всякого истинного произведения искусства, всякой новой мысли. Остро сознавая зыбкий и даже опасный характер символистских исканий, Мережковский подчеркивал волнующий трепет и восторг освобождения, право искусства на полную автономию, полную свободу от всякой дисциплины, кроме утверждаемой им самим взыскательной дисциплины красоты. Собственно говоря, "упадок", о котором он говорит в своей брошюре, это отнюдь не "вырождение" Нордау или декадентство "конца века". Напротив, речь у него идет об упадке народничества, снижении художественных стандартов, вызванных проповедью "полезного предрассудка" нравственности, преподносимого так, как если бы то была святая истина:

"...Только уродство, только пошлость в искусстве — безнравственны. Никакая порнография, никакие соблазнительные картины пороков не развращают так сердце человеческое, как ложь о добре, как банальные гимны добру, как эти горячие слезы наивных читателей над фальшиво-гуманными чувствами и буржуазной моралью. Кто привык плакать над ложью, тот проходит с холодным сердцем мимо истины, мимо красоты"¹⁸.

Лекции Мережковского услышала и прочла всего лишь горстка людей, но нападки на них Михайловского прокатились эхом по всей читающей России. В основном именно они породили миф, до сих пор кочующий по страницам научных трудов, посвященных данному периоду, будто русский символизм был растением, попросту пересаженным из Франции и не имевшим корней в русском обществе. При этом тот факт, что именно Михайловский заклеил "новые течения" как "дегенеративные" и "декадентские", стал причиной столь же неверного объяснения зарождения символизма в России, будто бы явившегося чисто местной реакцией на утилитаристские ценности народничества¹⁹. Хотя русский символизм был частью более широкого европейского направления, в основном он представлял собой творческое поэтическое движение. Вячеслав Иванов в ретроспективных статьях 1910—1912 годов, посвященных истокам школы, подчеркивает значение тех корней, которые она имела в русской литературе,

— прозе Достоевского и Гоголя и поэзии Владимира Соловьева, Афанасия Фета и в особенности Федора Тютчева. Хотя, как мы видели, космополитическая природа "новых течений" не подлежит сомнению, нельзя не признать поэтической истины, содержащейся в настойчивых утверждениях Иванова, что "истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней"²⁰.

17

Тютчев, которого Иванов называет основоположником метода, основанного не столько на сообщении, сколько на намеке, начал публиковаться еще в пушкинском "Современнике", однако большая часть его стихов, звучных, темпераментных, проникнутых духом немецкой натурфилософии, была написана позже. Для символистов, сравнительно поздно оценивших по заслугам Пушкина, Тютчев олицетворял собой иную традицию. Так, в 1910 году Брюсов писал: "Рядом с Пушкиным, создателем у нас истинно классической поэзии, Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии намеков {...} Только в конце XIX века нашлись у Тютчева истинные последователи, которые восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству им созданных образцов"²¹.

Брюсовских современников, духовных наследников Тютчева, больше всего восхищало осознание им трудности выражения всякой мысли:

Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь...

Последняя строка — "мысль изреченная есть ложь" — стала лозунгом символистов. Однако "истинных последователей" Тютчева прежде всего интересовала техническая сторона его

поэтического творчества, его способность выражать невыразимое, показывать, как можно "понятным сердцу языком твердить о непонятной муке". Музыка его стихов способна была передать звуки стонущего ночного ветра и гармонически соединить самые разноречивые прозрения и желания, как в знаменитой строфе-заклинании из стихотворения "О чем ты воешь, ветер ночной":

О! страшных песен сих не пой, Про древний хаос, про родимый! Как жадно мир души ночной Внимает повести любимой!

Этот человек, смотревший на любовь как на поединок, искавший одиночества, желавший, чтоб душа его была "звездой", горящей не ночью, а днем, в "эфире чистом и незримом", писал о человеке и о природе с волнующим нигилизмом и чувственной силой. Какое страстное желание выражено с помощью звука "у" и гортанных двойных согласных в строке "Угрюмый, тусклый огонь желанья" и как легко ударяет по листьям летний дождь в стихотворении, посвященном смерти его последней возлюбленной:

Лил теплый летний дождь — его струи По листьям весело звучали.

18

Здесь звуковой эффект достигается с помощью серебристого ливня гласных, шипящих и губных согласных. Этот человек, эстетические вкусы которого были так близки русским писателям 1890-х годов, указывал им тот же путь в искусстве, что и их учителя в Западной Европе, — путь музыки и нюанса, парадокса и оксюморона, мечты и символа. В статье о Тютчеве Мережковскому казалось вполне уместным процитировать (в действительности, впрочем, исказить) строки Ницше: "Die Nacht ist tief,/und tiefer/als der Tag gedacht"²².

Сомнения Тютчева опередили мысль его поколения. "Вы должны либо склониться перед безумием креста, либо отвергнуть все", — писал он как-то одному из друзей. Он был, пожалуй, первым русским поэтом бездны:

Но меркнет день — настала ночь; Пришла — и, с мира рокового Ткань благодатную покрова Сорвав, отбрасывает прочь... И бездна нам обнажена.

Другим непосредственным предшественником русского символизма был Афанасий Фет, природный импрессионист. Брюсов писал о нем: "Истинный смысл поэзии Фета — призыв к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к "солнцу мира" — из времени в вечность"²³.

Пожалуй, первым, кто научился у Фета владению музыкой слова, был Константин Бальмонт. Для молодого поколения символистов Фет был кумиром. Андрей Белый в возрасте 17—19 лет восхищался им больше, чем кем-либо из поэтов, принимая его вместе с концепцией музыки, выдвинутой Шопенгауэром (которого Фет в свое время перевел на русский язык), и находя в его поэзии гармоничное соединение мысли и чувства. Разумеется, говорил он, для меня Фет — "символист". Когда невеста Александра Блока робко сказала своему жениху, что он столь же большой поэт, как Фет, они оба взволнованно почувствовали, что это "было громадно", "потому что в это время мы ничего не болтали зря", а "Фет был для нас через каждые два слова". Именно в фетовском понимании назначения поэта Блок почерпнул идею самосожжения, занимающую центральное место в его творчестве, и фетовская строка послужила названием одного из последних сборников "За гранью прошлых дней"²⁴.

Возможно, в знак протеста против всепроникающего утилитаризма эпохи Фет намеренно ограничил свою поэзию сферой прекрасного, за что критики 1860-х годов критиковали его как пустого и поверхностного поэта, а Салтыков-Щедрин в 1870-х назвал его "шипящим змеем" и убежденным мизантропом. Фактически Фет был изгнан из литературы на целых двадцать лет — с 1863 по 1883 год, оказавшись первой жертвой "критической

19

полиции", досимволистским мучеником, и именно за это он пользовался глубоким уважением у последующих поколений.

Достоевский в статье, написанной за два года до отлучения Фета от литературы, в знаменательный год отмены крепостного права, изобразил поэта в роли некоего португальского стихотворца XVIII века, самое известное лирическое стихотворение которого появилось на первой странице местной газеты в день лиссабонского землетрясения:

Шепот, робкое дыханье,
Трепи соловья, Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,

Тени без конца, Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря, И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

"Да еще мало того: тут же, в виде послесловия к поэмке, приложено в прозе всем известное поэтическое правило, что тот не поэт, кто не в состоянии выскочить вниз головой из четвертого этажа<...> Мне кажется, они [лиссабонцы] тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола (...) а потому что им показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни".

Тем не менее, указывал в заключение Достоевский, "через тридцать, через пятьдесят лет [они] поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи вообще, а вместе с тем и за "пурпур розы" в частности"²⁵.

Фет умер в тот год, когда Мережковский прочитал свою лекцию "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы".

Хотя Иванов и упоминает среди предшественников русского символизма Владимира Соловьева, тот повлиял не на форму, а на содержание их поэзии, о чем предстоит особый разговор в главе 8-й. Другие поэты, о которых Иванов не упоминает, такие, как Алексей Апухтин, Аполлон Майков, Яков Полонский и Константин Случевский, были роковым образом скованы, ограничены — психологически и лингвистически — тем, что их творчество относили к категории нордауского "пленительного заблуждения". Они писали для образованного меньшинства, у которого пользовались горячей любовью. От их слов веяло ностальгической затхлой эlegantностью засушенных цветов. На долю символистов, по словам Гумилева (в особенности на долю

20

Бальмонта — ученика Фета и вдохновителя Вячеслава Иванова и Белого), выпало разгадать ту ясную как день, старую как само время, но очень трудно поддающуюся пониманию истину, что в конечном итоге поэзия состоит из слов, точно так же, как живопись — из красок, а музыка — из чередования звуков. Он [Бальмонт] догадался, что слова, произнесенные в первый раз, живут, произнесенные во второй раз — существуют и, наконец, произнесенные в третий раз всего лишь наличествуют²⁶.

Тем не менее поэзия слов, которые всего лишь "существовали" или даже "наличествовали", создававшаяся накануне того дня, когда топор ударил по деревьям Вишневого сада, была поэзией детства и юности символистов: вызывала к жизни тоскливый звон, доносившийся сквозь

Вечерний звон... и в отдаленье, Сквозь гул тревоги городской Ты мне пророчишь вдохновенье Или могилу и покой. Но жизнь и смерти призраки — миру О чем-то вечном говорят, И как ни громко пой ты, — лиру Колокола перезвонят²⁷.

Противопоставление искусства вечности, как оно дается в этом стихотворении Полонского, составляет важнейший подтекст поэзии Александра Блока. Прямые цитаты из этого стихотворения или отзвуки его мы встречаем у Блока так часто, что можно подумать: они всю жизнь звучали где-то в глубине его сознания. Однако грозный гул, который слышал Блок, когда писал о русском народе, отличался от гула "тревоги городской" Полонского. "Тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул"²⁸, — писал он в статье "Народ и интеллигенция". Здесь скорее можно усмотреть связь с гражданской традицией русской поэзии, также составлявшей чрезвычайно важную часть поэтического "коктейля" серебряного века.

Непосредственный предшественник символистов, элегичный Семен Надсон, личный друг Мережковского, кумир 1880-х годов, впоследствии отвергнутый даже бывшими своими поклонниками за сентиментальность и бедность просодии, не может считаться представителем этой гражданской традиции. Она была связана скорее с творчеством более сильного поэта Николая Некрасова, в свое время приютившего Надсона в знаменитом журнале "Отечественные записки". Иванов не называет Некрасова в списке предшественников символизма. Более того, он всеми силами противодействовал его влиянию на Блока и Белого. Мережковский же в своей работе "Две тайны русской поэзии" без колебаний ставит Некрасова на одну доску с Тютчевым: "...в русском барстве, в русском рабстве — Тютчев, как

на ложе из роз, убаюкан

21

смертной негою, а Некрасов измучен смертной мукою, изранен до смерти шипами тех же роз"²⁹.

О Некрасове, которого в зените его творчества превозносили как величайшего поэта России, к тому времени было сказано множество ужасных вещей. Тургенев говорил, что от стихов Некрасова "отзывает тиной, как от леща или карпа"; Толстой приписывал его популярность "фальшивому простонародничанью", которому он "потрафил по вкусу времени". В конце XIX — начале XX века в литературных салонах любили говорить, что Некрасов был в лучшем случае радикальным журналистом, излагавшим свои мысли стихами.

Сам Некрасов писал о себе: "Мне борьба мешала быть по-этом, / Песня мне мешала быть борцом". Он не стремился к отождествлению собственного "я" с болезнями своей эпохи, хотя аморальные индивидуалисты-"декаденты" считали такое отождествление обязательным для лирического поэта, стремящегося говорить от имени других людей, и со временем разработали новую, *свою* концепцию гражданской поэзии.

Он мог воскликнуть:

От ликующих, праздно болтающих, Обагряющих руки в крови, Уведи меня в стан погибающих За великое дело любви!

Василий Розанов писал: "Это стихотворение поистине все омочено в крови". Оглядываясь назад в сравнительно мирном 1911 году, ему казалось, что именно под влиянием этого стихотворения шли на смерть молодые революционеры-террористы. Однако тут же, как бы на одном дыхании, Розанов продолжает: "... У Некрасова есть страниц десять стихов до того народных, как этого не удавалось ни одному из наших поэтов и прозаиков.

Вот эти приблизительно ²/ю его стихотворений суть *вечный вклад* в нашу литературу и *никогда не умрут*"³⁰.

Белый посвятил вторую книгу своих стихов "Пепел" (1909), вдохновенную социальными выступлениями, которые привели к революции 1905 года, Некрасову. Когда Блок писал свои "Двенадцать", в сознании его громыхали и стонали строки из некрасовской баллады "О двух великих грешниках", а не "Вечерний звон" Полонского, рев пробудившейся народной стихии, а не тревожный гул современного города.

В 1915 году Мережковский указывал, что "сейчас, но, может быть, именно только сейчас, Некрасов нам ближе, нужнее, современнее Тютчева"³¹. Модернисты были антиутопистами, но никогда не отличались консерватизмом, и радикальные надежды некрасовского поколения, включая и надежду на революцию, были для них дороги, даже священны. Считающийся реакционером, Розанов так писал об этом: "Итак, идеал 60-х годов был "утилитарный", но в каком-то пророческом, священном смысле. Сообщил ли он колорит всей эпохе, и именно поэтический? Да.

22

Живя теперь в серенькое и нерешительное время, не сотворяющее никаких идей, время не питаемых ни в какую сторону надежд, нельзя с особенною силою не почувствовать красоты 60-х годов, en masse"³².

Тем не менее, прежде чем почувствовать себя в состоянии использовать то лучшее, что заключали в себе творчество Некрасова и радикальная традиция, творцы "нового художественного восприятия" считали необходимым избавиться от того, что, по их мнению, было антиэстетичным и тенденциозным. Но, пожалуй, для первого поколения русских символистов наибольшую трудность представляла борьба против поверхностного гражданского пафоса и слезливой сентиментальности в их собственном творчестве. Чтобы справиться с поставленной задачей, они должны были бросить вызов критикам-утилитаристам 60-х годов и найти печатный орган, готовый отстаивать их идеи и дать выход их творческим свершениям.

Часть I

КЕЛЕЙНОЕ ИСКУССТВО

1. Писатели переходного периода (1892—1898)

Петуха ночное пенье, Холод утра — это мы.

Д. С. Мережковский

Первый холодный свет занимающегося серебряного века начал пробиваться со страниц прежде весьма уважаемого народнического журнала "Северный вестник". Литературный редактор Аким Волынский (настоящее имя — Аким Львович Флексер) был старомодным идеалистом-кантианцем, который не одобрял — как с эстетических, так и с идеологических позиций — многое из того, к чему стремились молодые поэты, чьи произведения он публиковал. Нередко он подвергал их нововведения ядовитой критике¹. Однако у него и у них были общие враги: утилитаризм, материализм и культурное самодовольство корифеев либерализма.

Волынский согласился

стать литературным редактором "Северного вестника" в 1891 году, после того как обязанности издателя и главного редактора этого угасающего журнала взяла на себя Любовь Гуревич в сотрудничестве с М. Н. Альбовым, уцелевшим представителем народнической редколлегии 1880-х годов². Гуревич призывала Волынского использовать свое положение для оказания поддержки "идеализму в искусстве". Он же не считал себя "символистом" или "декадентом", но обладал достаточным мужеством, что-

24

бы эпатировать общественное мнение, публикуя горстку полуотверженных или начинающих авторов, заклеянных именем "декадентов", и благодаря этому на протяжении нескольких лет долгой и продуктивной жизни был активной движущей силой в литературных кругах. При Волынском "Северный вестник", отнюдь не служивший исключительно органом декадентства или символизма, опубликовал оригинальные произведения таких авторов, как Минский, Мережковский, Зинаида Гиппиус, Федор Сологуб и Константин Бальмонт, и ряд переводов из Метерлинка, Верлена и Д'Аннунцио.

Кроме того, в качестве литературного редактора журнала Волынский подготовил почву для нового искусства, бросив вызов прославленному "сонму мучеников", утверждавших традицию радикальной литературной критики, — Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову, Писареву и их последователям в 80-х и 90-х годах. И все это он делал по-донкихотски, пренебрегая собственной литературной репутацией³.

Волынский вступил на этот путь не ради поддержки какого-либо современного течения, а скорее (подобно Мережковскому) ради "защиты вечных ценностей литературы в его понимании". Русская литература, утверждал он, отличается простотой, строгостью и серьезностью, в то время как радикальные критики постоянно преуменьшали ее значение, упрекая в отсутствии гражданских добродетелей⁴. "Русское искусство в лице его талантливейших представителей шло всегда вразрез с утилитарными стремлениями журнальных рецензентов", — писал он⁵.

Волынский начал печатать на страницах "Северного вестника" выдержанную в этом духе полемическую историю литературной критики XIX века. О Белинском, чьи статьи о русской литературе все еще пользовались громадным влиянием (Ф. Сологуб, например, утверждал, что к четырнадцати годам прочитал Полное собрание его сочинений), Волынский старался писать в более мягких тонах, утверждая, что, в то время когда критик впервые требовал, чтобы литература заключала в себе гражданскую мораль, он не мог знать, к чему это приведет⁶.

Более отчетливо утилитаристские требования, по утверждению Волынского, сформулировал Чернышевский, проявивший при этом меньшее понимание литературной формы. Волынский решительно оспорил мнение Чернышевского, будто "содержание, заслуживающее внимания мыслящего человека", — это политическое или социальное содержание. "Скажите мне, во имя чего вы желаете людям добра, и я скажу вам, могу ли я быть вашим товарищем, — заявлял он. — В мире нет ничего выше отвлеченной истины"⁷. Преемники Чернышевского Добролюбов и Писарев с их категорическими утилитарными требованиями хотя и считаются "поколением фантастических борцов", определялись Волынским как авторы, указавшие ложный путь. В свою очередь, эпигоны, пришедшие им на смену, разменивали "идеи реалистического утилитаризма на мелкую монету", и Волынский оцени-

25

вал их как "людей без оригинального ума и таланта, с тощим запасом затверженных фраз из ходкого реалистического лексикона, людей, не способных ни на какую самостоятельную

культурную работу"⁸.

Ретроспективный анализ, в ходе которого Волынский стремился подорвать авторитет шестидесятников — по крайней мере в сфере искусства, — был предпринят для того, чтобы "как можно яснее показать, что критика должна быть выведена на совсем иную дорогу, должна опираться на идеи философского, а не утилитарно-политического характера"⁹. Пора, считал Волынский, отказаться от распространения ложных взглядов под тем предлогом, будто они подходят для России.

Как и следовало ожидать, такая позиция привела к обвинению Волынского в пренебрежении действительными проблемами современной жизни "многострадальной России". Однако нет никаких оснований сомневаться в искренности его убеждения, что истина и жизнь непосредственно связаны между собой. "Мы думаем, — возражал он одному из своих оппонентов, — что люди тем глубже проникают в жизнь, чем полнее и смелее они отдаются тому, что считают абсолютной истиной^...) Жизнь должна подчиняться истине, а не истина жизни"¹⁰.

Еще одним наследием 60-х годов, вызывавшим особенный гнев Волынского и других авторов, желавших изменить отношение общества к искусству, были, по их мнению, бесцеремонность, невоспитанность, которые они считали обычным явлением в русской литературной журналистике. "Склонность к дикому, злорадному гоготанью", по мнению Волынского, была привнесена Добролюбовым и породила "у щепетильно-порядочных людей какую-то особенную пугливость по отношению ко всякой литературной полемике"¹¹.

Мережковский в своей лекции "О причинах упадка..." приписывал "сжатый, несколько надменный, как речи Базарова, стиль", модный в литературной критике народнического толка, не Добролюбову, а Писареву, после которого этот стиль деградировал. "Подражатели превратили силу в грубость, иронию — в оскорбительную фамильярность с читателем, простоту — в презрение к самым необходимым приличиям"¹².

Волынский выражался гораздо более откровенно и эмоционально: "Нет ничего позорнее русской журнальной полемики с ее циническим лганьем, с ее неуважением к человеческой личности, с ее лакейским угодничеством перед умственной чернью, с ее бескультурным разгулом в самых низменных словах и выражениях<...> Нет, это не либерализм. Это выдыхающееся резонерство людей, бессильных остановить истинно прогрессивный поток времени и в ослеплении узкоэгоистическими интересами готовых с яростью клеймить всякое проявление откровенной мысли"¹³.

Из этого пассажа видно, что имела в виду Гиппиус, когда писала о своем отвращении к "уродливым статьям Флексера".

26

Однако Флексер-Волынский считал, что имеет достаточные основания для несколько бессвязно выражаемого им возмущения. Его стойкая, но непопулярная позиция вызвала нападки со всех сторон. Так, "Новое время", например, будучи последовательно лояльным по отношению к правительству изданием, должно было бы, по крайней мере теоретически, благосклонно отнестись к резкому выпадку против радикальной критики. Но вместо этого нововременский автор В. П. Буренин посвятил первым статьям Волынского о Белинском две разгромные рецензии. Во второй из них он с явным удовольствием цитировал письмо читателя, одобрявшего его за то, что "вы не побрезговали и высекли, наконец, этого еврейчика из "Северного вестника" за его выходки против Белинского и Тургенева". С другой стороны, либеральные правящие круги осуждали Волынского не за семитское происхождение, а за идеи, а народник А. М. Скабичевский подверг его личному унижению, не допустив на юбилейный обед"¹⁴.

Гиппиус, испытывавшая трудности с публикацией своих собственных произведений, равно как и произведений Мережковского, сравнивала радикалов с ветхозаветными пророками, одержимыми стремлением к отлучению еретиков. "Закон либералов, — писала она в 1904 году, — называется свободой, но от этого он нисколько не меньше закон"¹⁵.

В сущности, давняя борьба против властей опутала интеллигенцию своего рода школярской солидарностью, понуждавшей ее неумолимо отлучать всех тех, кто нарушал установленные правила. Мережковский, хотя и не был по-настоящему "изгнан" из литературы, но также вряд ли мог надеяться на регулярное печатание своих сочинений в престижных журналах. Он пред-

лагал их таким изданиям, как "Мир Божий" ("литературный и научно-популярный журнал для самообразования"), "Журнал для всех" (иллюстрированный ежемесячник с мутноватыми фотокопиями известных картин), "Нива" (журнал, почти не отличимый от "Журнала для всех") и "Труд" (издание, не пользовавшееся большой популярностью). Гиппиус с характерным для нее ироническим безразличием следовала примеру мужа.

Для четы Мережковских Волынский и "Северный вестник" были находкой. Литературный редактор не боялся "новой" поэтической манеры Гиппиус, не только нигде больше не признававшейся, но и вызвавшей серьезные недоразумения между ним и его коллегами — редакторами журнала. Он согласился также, начиная с января 1895 года, печатать в виде серии, с продолжением, первый исторический роман Мережковского "Отверженный", хотя и подверг его бесцеремонному сокращению. Его отношениям с автором отнюдь не способствовал тот факт, что он, как лукаво отметил впоследствии Алексей Ремизов, "писал всегда на одну тему с Мережковским"¹⁶. В 1901 и 1906 годах вышли две книги Волынского, посвященные главным образом Достоевскому. Обе представляли собой компиляции ранее опубликованных

27

статей и стали неотъемлемой частью происходившей в те годы переоценки творчества писателя¹⁷. Появление этих книг совпало с выходом труда Мережковского о Толстом и Достоевском.

Однако скалой, о которую разбился непрочный союз, оказался не Достоевский, бывший, так сказать, общим достоянием¹⁸, а Леонардо да Винчи. Гиппиус в биографии своего мужа дает очень живое описание путешествия в Италию, совершенного втроем (Дмитрий Сергеевич, она и Волынский) в 1896 году. Мережковский намеревался продолжить роман "Отверженный" (о Юлиане Отступнике) повествованием о Леонардо и, будучи поглощен исследованиями на эту тему, экспансивно делился соображениями и планами со своими спутниками. Он считал, что Волынский мог бы заняться тематически близким предметом, например фигурой Макиавелли, которым остро интересовались декаденты западноевропейских стран. Однако Волынский вскоре отделился от группы, сочтя Мережковского слишком медлительным спутником, поскольку тому захотелось посетить какую-то затерянную в горах деревушку, где родился Леонардо, и проследить каждый его шаг в Италии и Франции. Двумя годами позже Волынский отказался печатать в "Северном вестнике" новый роман Мережковского. Возмущенный автор вынужден был обратиться к услугам одного малоизвестного журнала, "Начало", чтобы добиться удовлетворительного в финансовом отношении договора на публикацию своего произведения. По словам Гиппиус, они с мужем были сильно удивлены, когда Волынский опубликовал в 1900 году собственную роскошно иллюстрированную биографию Леонардо. Это произошло за год до того, как обширная работа Мережковского была, наконец, издана в виде книги¹⁹. Такое совпадение, однако, задело их меньше, чем можно было бы подумать. Звезда Волынского явно закатывалась, тогда как звезда Мережковского разгоралась все ярче. "Северный вестник" в 1898 году закрылся, Мережковские за год до этого прекратили свое сотрудничество с ним, уведя с собой Минского и Сологуба. Гиппиус хотела бы уверить нас в том, что это произошло из-за ее непреодолимого отвращения к литературному стилю Волынского²⁰, однако подлинные причины были, вероятно, иные. Во-первых, "Северный вестник" никогда не служил модернистам сколько-нибудь надежным плацдармом. Политический раздел журнала оставался чисто народническим, и его штатные сотрудники все еще вспоминали добрые старые времена, когда это был печатный орган великого Михайловского. Сам Волынский видел в этом убедительное свидетельство того, что новое "идеальное" искусство стоит действительно "над" политикой и ни в коей мере не может считаться "реакционным" или даже консервативным. Тем не менее на практике он разрывался между верностью коллегам-редакторам и своим непредсказуемым авторам. Чтобы напечатать сенсационное стихотворение Гиппиус "Посвящение", ему пришлось ждать, пока Гуревич уедет отдыхать, и она

28

отнюдь не пришла в восторг от разгоревшегося скандала. Альбов же в связи с этой публикацией и вовсе ушел в отставку.

Волынский сам далеко не безоговорочно поддерживал новых авторов. В 1895 году, когда он

поместил в "Северном вестнике" не только роман Мережковского "Отверженный", но и стихотворения Гиппиус "Песня" и "Посвящение", а также первый роман Ф. Сологуба "Тяжелые сны". Волынский писал, что в современной русской литературе, несмотря на наличие в ней ряда художественных талантов, можно обнаружить все признаки эстетического упадка и нравственного вырождения. "Декадентские" произведения, не публиковавшиеся в журнале, такие, например, как первые два выпуска "Русских символистов" Брюсова и "Natura naturans. Natura naturata" молодого петербургского символиста Александра Добролюбова, он осудил как блеклые и слабые пробы пера, а стихи Бальмонта хотя и напечатал, но первые две книжки этого поэта сурово осудил за недостаток в них глубины и простоты. Одновременно он обидел Минского и Мережковского, отметив большую талантливость Бальмонта. К тому же Волынский осудил Сологуба за моральную скверну и иронически отозвался о нищезанемском духе, сквозящем в романе Мережковского и в его стихотворном сборнике 1896 года "Новые стихотворения"²¹.

Хотя Волынскому и не импонировал "материализм" народников, он разделял их оптимистический взгляд на человеческую природу и их веру в прогресс. "Человечество, — писал он, — постоянно развивается, и рост идей нравственных и научно-философских совершается непрерывно по неизменному и вечному закону духовного совершенствования". В своей рецензии на книгу П. П. Перцова "Философские течения в русской поэзии" (1896), которая вместе с Перцовым же составленной антологией "Молодая поэзия" (1895) явилась важной вехой в переоценке русскими модернистами их собственной литературы, Волынский сокрушался по поводу "декадентского" притяжения хаоса как основы бытия, ибо, по его мнению, это превращало все нравственные воззрения в пустые химеры. Что действительно требуется, утверждал он, так это "последовательная философия, организованная с методической стройностью, философия, которая не торопится вперед никакими произвольными скачками"²². Символисты, как мы видим сегодня из мемуаров Флоренского и новых публикаций о Белом, не были чужды научному предчувствию и инстинктивно верили в "произвольные скачки". Не очень им нравилось и то, что их сравнивали с уродливыми летучими мышами и хилыми ночными бабочками, "которые исчезнут с глаз при первых лучах восходящего солнца"²³. Волынский и "Северный вестник" во всех отношениях были еще слишком близки к "отцам" народничества, для того чтобы предложить надежное убежище бунтующим "детям", прокладывая им дорогу символизму.

29

Тем не менее, когда в 1904 году Михайловский умер, Гиппиус с почти дочерней почтительностью заявила: "Не отрекись от него его питомцы, а просто пережили его, и пошли дальше... Всякий истинно русский современный человек должен пройти через полосу увлечения Михайловским..."²⁴

Само по себе это говорило о том, сколь постепенным был происшедший сдвиг и насколько успешной оказалась кампания за улучшение нравов в критике. В своих собственных журналах — "Мир искусства", "Новый путь" и "Весы" — "декаденты" осуществили на практике желательные для них принципы, впервые изложенные в литературном разделе "Северного вестника", заменив сарказм иронией и отделяя предмет спора от личности оппонента. В России никогда не было недостатка в великих художниках, но именно здесь, в журнале "Северный вестник", были сделаны первые шаги по пути культивирования того, что Мережковский называл "литературой", — цивилизованного обмена эстетическими идеями. Николай Максимович Виленкин (более известный под литературным псевдонимом Н. Минский), самый старый из поэтов, стремившихся к обновлению, начал печататься в 1876 году. Его эпическая поэма "Последняя исповедь" появилась в первом номере нелегальной народнической газеты "Народная воля" в 1879 году и вдохновила Илью Репина на знаменитую картину "Отказ от исповеди". Тесная и безоговорочная связь Минского с радикальным движением достигла кульминационной точки в 1883 году, когда цензор распорядился пустить под нож весь тираж его первого сборника стихов. В следующем году увидела свет статья "Старинный спор", свидетельствующая об изменении позиций автора. Минский начал сомневаться в том, что лирическая поэзия способна трактовать гражданские темы, лежащие вне опыта поэта. Теперь он считал, что поэт должен ставить вопрос не о том, "полезна ли моя истина", но — "истинна ли она?". К своему стыду, он убедился, что для него, презирающего

"стадо", утверждение, будто он "любит народ", далеко от истины. "Разве, любя людей, я мог бы прожить день, час, минуту?"²⁵ — вопрошал он.

Лирическому поэту следует писать о себе самом, и Минский все более приходил к выводу, что, посеяв семена либертарианского бунта, он не испытывает ни малейшего желания пожинать бурю социальной революции. "Мне снится мрачный дух — я сам к нему воззвал — / Дух мести и грозы". Он видит себя скорее в образе птицы-наседки, безразличной к тому факту, что буря, грозящая уничтожить ее гнездо, принесет избавление истомившейся от жажды родине: "Что край родной, / Когда не стало навсегда / Гнезда, родимого гнезда?"²⁶ Точка зрения, высказанная здесь Минским, в известной степени связана с той поляризацией, которая произошла в обществе после убийства в 1881 году Александра II и казни убийц. Ужесточение политического режима, последовавшее за этими событиями, не могло остановить распространение марксистских идей,

30

глубоко враждебных той индивидуалистической самоотверженной любви к крестьянству — смеси чувства вины, восхищения и ностальгии по стародавним временам, — которая была движущей силой народничества. Концепция классово-борьбы и неизбежности исторического процесса указывала на то, что лозунги братства и справедливости используются каждым восходящим классом попросту для того, чтобы расчистить себе место за столом жизни, место, которое в случае необходимости он готов захватить силой. "Жизненная цель социалиста-рабочего и капиталистического дэнди — одна и та же", — решил Минский²⁷, и хотя он продолжал признавать справедливость требований труженика, по его мнению, социальная справедливость — это теперь чисто практическая вещь, требующая внимания экономиста, а не тема, способная вдохновить поэта.

В чем же в таком случае цель поэзии? В каком-то смысле все еще в том, чтобы служить народу, однако не через поиски правды-справедливости, а через поиски истины. Поэт должен иметь что-то, что он может предложить людям, какую-то веру, которая должна вести через пустыню пессимизма, подобно огненному столбу. В трактате, озаглавленном "При свете совести" (1890), Минский изложил собственное кредо, которое он назвал "легендой меонизма". Бог, утверждал он, не просто непознаваем. Немыслимо, чтобы Он, совершенный и вечный, сосуществовал с несовершенным и преходящим миром. Бог умер: Он принес себя в жертву ради того, чтобы сотворить мир и дать человеческим существам жизнь и свободу. Чтобы воскресить Его, человечество должно принести ответную жертву. Наше убеждение в том, что это так, проистекает из мистического сознания "ме-онов" (от греческого слова, означающего "то, что не существует"). Мы осознаем меоны в моменты "экстаза", чаще всего порождаемого искусством²⁸.

Такой переход с пользовавшихся довольно широким признанием позиций агностицизма к своеобразному эстетическому мистицизму требовал немалого мужества. Ведь первое, что было тут необходимо, — отречься от согревающей душу веры в полезность искусства. "Для меня бесплодность утилитаризма не уможнение, а пережитое страдание", — писал Минский. Тем не менее он призывал "примириться с сумерками противоречий, для которых, очевидно, нет рассвета... таков последний удел нелицемерной совести. Изберем же этот удел..."²⁹. На него обрушился шквал насмешек. Михайловский пространно и ядовито писал о "совести г-на Минского". Лев Толстой записал в своем "Дневнике" 31 декабря 1889 года: "Чтение книги Минского. Замечательно самое начало, отрицание, но положительное ужасно. Это даже не бред, а сумасшествие. Нужно найти смысл жизни и вдруг вместо этого неопределенный экстаз перед меонами".

Владимир Соловьев, христианский философ и друг Достоевского, который, по утверждению родных, был "большим воином",

31

сражавшимся за истину, в подробной рецензии, напечатанной в "Вестнике Европы", разбил Минского наголову³⁰.

Однако правильнее рассматривать "меонизм" не как философскую или религиозную теорию, а как эстетическое кредо. Речь здесь идет не столько о смысле жизни, сколько о смысле искусства. Вот, например, как автор описывает свою тоску по недостижимому божеству:

Мгновенных образов бесследное мельканье

Твердит мне о Твоей таинственной судьбе.
Причастный смерти, я причастен и Тебе,
О жертва, чей алтарь — все мирозданье.
Даруют мне восторг, томящий, как печаль,
Все проявленья смерти и разлуки,
Люблю я замирающие звуки;
Неясных черт исполненную даль,
Но высшей радостью душа моя объята
Пред зрелищем небес в прощальный час заката...³¹

По сравнению с Фетом стихотворение тяжеловесно, по сравнению с Тютчевым оно абстрактно и риторически логично, по сравнению с Некрасовым в нем можно усмотреть известную дряблость, однако есть в нем две строки, звучащие безусловно по-новому, — своеобразная музыкальная каденция, где звуковая сторона соответствует содержанию: "Люблю я замирающие звуки, / Неясных черт исполненную даль..." Уловил ли Минский эти звуки, характерные для "конца века", в поэзии французских символистов, которых, как указывает Зинаида Гиппиус, он читал в 1880-х годах, когда еще мало кто из русских, по ее мнению, о них слышал?³² Или же эти немногие "живые" слова пришли к нему, когда нащупывал способ выразить невыразимое, "экстаз несуществующего", что и составляло суть символических исканий?

Как бы то ни было, эта переходная фигура, чьи лучшие стихотворения сегодня едва ли кто-нибудь помнит, поэт, написавший за свою жизнь более чем достаточно плохих стихов, рассматривался ровесниками как один из отцов-основателей русского символизма³³. Говорят, что Брюсов, первый организатор русского символического движения, часто цитировал как своего рода лозунг строчки Минского:

Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном —
Тоска неясная о чем-то неземном,
Куда-то смутные стремления,
Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет,
И жажда жгучая святынь, которых нет, —
Одно лишь это чуждо тления³⁴.

Стихотворение наверняка привлекло Брюсова в первую очередь своим парадоксальным содержанием, однако стоит отметить, что, несмотря на сознательное стремление автора выдержать минорную тональность, сквозь нее упорно прорывается

32

оптимистическая жизненная энергия. Всем негативным и туманным выражениям — "о чем-то", "куда-то", "неясная", "неземные", "смутные", "робкий" — противостоят и явно их перевешивают энергичные "вражда", "жажда жгучая" и содержащееся в последней строке победоносное утверждение, что все же существует нечто, что "чуждо тления". С самого начала энергия юной страны, по Михайловскому делавшая декадентство ненужным в России, заявляет о себе в полный голос.

Дмитрий Сергеевич Мережковский, начавший печататься в 1881 году, проделал во многом сходный путь. В 1890 году народнический критик Скабичевский счел возможным включить Мережковского вместе с Минским в свою "Историю новейшей русской литературы" как поэтов, "тесно связанных с эпохой, в которую мы живем, созданных ею и ее выражающих". Особенно сильное впечатление произвела на Скабичевского поэма Мережковского "Вера" — "произведение такое же живое, как сама жизнь (...) точно как будто вы сами пережили ту драму (...) изображается юноша, замученный и озлобленный классическим воспитанием. И впавший в мрачный пессимизм и скептицизм, совершенно не соответствующие его молодым годам и горячей крови, струящейся в его жилах. Из этого нравственного и умственного маразма его избавляет любовь, хотя дорого стоило ему это возрождение: он успел погубить своим напускным холодом девушку, которую полюбил всею душою, и лишь дорогая память о ней возбудила силы его и направила на спасительный путь общественного блага и пользы"³⁵. Поэма, опубликованная всего двумя годами раньше сборника "Символы", была встречена в народническом лагере всеобщим одобрением.

"Мы не можем относиться иначе как с чувством глубокого уважения и сочувствия к поэту, посылающему свой привет "всем желающим блага отчизне", всем работающим на ее пользу и страдающим за нее"³⁶, — писал будущий издатель самых "мистических" произведений Мережковского Перцов, работавший в то время в народническом "Русском богатстве".

Однако к тому времени, когда "Вера" появилась в печати (это произошло в 1890 году), поэт был уже не так твердо уверен в своей миссии:

И что я дам теперь народу? Он полон верою святой, А я... ни в Бога, ни в свободу Не верю скорбною душой...³⁷

Тем не менее Мережковский всегда лелеял мечту о служении народу и даже оставался по-своему верен этой мечте. "В "народничестве" моем много было ребяческого, легкомысленного, но все же искреннего, и я рад, что оно *было* в моей жизни и не прошло для меня бесследно"³⁸.

Маленький бесцветный человечек с сильным низким голосом питал непреодолимую страсть к абстрактным идеям. Его отец,

2 А. Пайман

33

действительный тайный советник, занимавший высокий пост в Министерстве внутренних дел, но ушедший в отставку после убийства Александра II, по-видимому, чем-то напоминал толстовского Каренина — холодный, неприступный, после смерти жены с головой ушедший в спиритизм. Физически Дмитрий Сергеевич напоминал его. Седьмой сын в семье, у него было три брата и три сестры, и воспоминания о детстве совпадают по своей тональности с его же строчками: "Навстречу ранним пасмурным лучам / Был слышен звук однообразных гамм"³⁹. Дети росли "как в тени древесной / семья грибов" под присмотром нянек и гувернанток.

Родители нередко находились в отъезде, в тщетных попытках поправить хрупкое здоровье матери. Даже впоследствии, как вспоминала Зинаида Гиппиус, уже будучи взрослым, ее муж не имел ни одного друга. "Он в сущности был *совершенно одинок*, и вся сила любви его сосредоточилась, с детства, в одной точке: мать"⁴⁰. Женитьба Мережковского на Зинаиде Николаевне Гиппиус в 1889 году породила необыкновенно тесный союз, и З. Гиппиус усматривала знак судьбы в том, что они обвенчались в год смерти его матери... "Я не могла заменить ему мать

— этого не может никто, мать у человека одна, — но, по крайней мере, он не остался в полном одиночестве"⁴². На протяжении пятидесяти двух лет они не расставались ни на один день. Розанов, восхищавшийся Мережковским и высоко ценивший не только его идеи, но и чисто человеческие качества, писал: "Он — из немногих людей, которых я необъяснимо почему не мог любить. В нем есть много грусти, но поразительно, что самая грусть его — *холодная*". Сходную мысль высказал Блок: "Он более одинок, чем кто-либо"⁴¹.

Неудивительно поэтому, что суть поэзии Мережковского, несомненно, составляют пессимизм и отчуждение. "И хочу, но не в силах любить я людей..."; "Но ближних не люблю, как не люблю себя"; "Я людям чужд и мало верю / Я добродетели земной"; "Я не люблю родных моих, друзья / Мне чужды, брак

— тяжелая обуза" и, пожалуй, самые щемящие строки:

Чужое сердце — мир чужой, И нет к нему пути! В него и любящей душой Не можем мы войти⁴³.

Мережковский считал, что его сверстники — наследники обанкротившейся традиции, о чем и написал в стихотворении, звучащем слабым эхом обличительной "Думы" Лермонтова:

Отцы и дети, в играх шумных Все истожили вы до дна, Не берегли в пирах безумных Вы драгоценного вина!⁴⁴

Здесь сама скудность формы и изобретательности подчеркивает искренность автора. Он все еще следует по стопам своего

34

обожяемого знакомого, Надсона, все поэтическое искусство которого, по словам Брюсова, выражалось в строчках: "Лишь бы хоть как-нибудь было излить, / Чем многозвучное сердце полно"⁴⁵.

Мережковский считал себя пророком культуры, которая придет на смену отмирающей традиции, но при этом не слишком рассчитывал приобщиться к ней сам:

Дерзновенны наши речи, Но на смерть осуждены Слишком ранние предтечи Слишком медленной весны. (...)

Мы — над бездною ступени, Дети мрака, солнца ждем, Свет увидим и, как тени, Мы в лучах его умрем.

Все его поколение представлялось ему переходным: "...Цветы, лишённые корней, / Цветы, опущенные в воду", "Богов покинутых жрецы". Их место займет великий деятель нового Возрождения: "И отдадим мы нашу лиру / Тебе, божественный поэт... / Тебя приветствуя, умрем"⁴⁶.

Дело было, однако, не только в принадлежности к переходному поколению. Человек, наделенный вкусом и проницательностью, наверняка сомневался (и не без оснований!) в своей способности передать в стихах боль и восторг собственных эстетических и духовных исканий.

"В самом деле — трагедия: иметь секрет мага, но не быть магом"⁴⁷, — писал о нем Розанов. По-настоящему на высоте Мережковский оказался в роли литературного критика. Поэзия же его, хотя и более звучная, более отточенная и уверенная, чем творчество Минского, все же вяла. Одно из лучших его стихотворений — это "Молитва о крыльях".

Мережковский знал, что символы — не мертвые аллегии, но естественно рождаются из реальности, однако в его сознании они так не возникали. Для него мир не был прозрачен. Это видно в стихах о природе, которую он любил, но описывал банальным языком, не подсказывающим каких-либо "соответствий". Поэт говорит о "сумраке ночи", "сырой земле", "холодной синей дали", "цвете яркой радуги", "ночной тиши", об "отдаленнейшей звезде", "голубом небе и бледном месяце"... Он любил жену, и стихи, обращенные к ней, относятся к числу наиболее оригинальных и трогательных его произведений, но не оставляют места "несказанному".

Не утешай, оставь мою печаль Нетронутой, великой и безгласной. Обоим нам порой свободы жаль, Но цепь любви порвать хотим напрасно.

Но я еще сильнее тебя люблю, И бесконечно я тебя жалею, —

35

До ужаса сливаю жизнь мою, Сливаю душу я с душой твоею.

И без тебя я не умею жить, Мы отдали друг другу слишком много, И я прошу, как милости, у Бога, Чтоб научил Он сердце не любить⁴⁹.

Даже когда Мережковский пытается передать чувство нерешительное, робкое, сопряженное с признанием в любви, он выражается с предельной ясностью: любовь представляется ему "слишком страшную божественную тайной {...} чтоб говорить о ней" и "чувства лучшие стыдливы и безмолвны".

Мережковский искал веры, религиозного опыта, но создавал, что в молитве ему не хватает той же самой "силы", что и в поэзии. По сути дела, он был так же прочно отгорожен от потустороннего мира старой кантианской теорией познания, как Минский — "меонизмом", а Волынский — трансцендентальным идеализмом.

И Минский, и Мережковский писали о "двух путях" к Богу, играя на своей "дезориентированности". Все равно, утверждали они, по какому пути идти. Мережковский писал:

И зло, и благо, — тайна гроба, И тайна жизни — два пути — Ведут к единой жизни оба, И все равно, куда идти.

Ты сам — свой Бог, ты сам свой ближний, О будь же собственным Творцом, Будь бездной верхней, бездной нижней, Своим началом и концом⁵⁰.

Комментируя защиту Мережковским "декадентского" аморализма, Толстой высказал предположение, что декаденты, недооценив силы зла, используют всякую дьявольщину как пикантную приправу к преснятине искусства и мышления XIX века, считая, что она может так применяться без каких-либо опасных последствий. Подобно Достоевскому и Гоголю, Толстой очень ясно представлял себе сущность зла:

"Зло так сильно — это весь фон, — что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно все затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру"⁵¹.

Такие люди, как Минский и Мережковский, принадлежавшие к поколению, которое верило в "разумный эгоизм" и здоровый альтруизм, были очень далеки от подобного образа мыслей.

Тем не менее идея "двух путей" — зла и добра — просуществовала недолго. По мере того как Мережковский все больше увлекался поиском веры, он изменял позицию, которую отстаивал в ранних стихах и первых двух романах исторической трилогии (в них Юлиан Отступник играет роль защитника Антихриста, а Леонар-

36

до да Винчи стоит над схваткой добра и зла). С 1901 года, однако, он считает себя христианином, решительно отвергающим дьявола и всякое зло, но все же утверждающим, что нравственность проистекает из веры в Бога и по отношению к нему вторична.

Сборник "Символы" (1892) открывался стихотворением "Бог". Автор смело заимствовал название одной из великолепных од Державина и сознательно бросил вызов агностицизму.

Вера здесь рождается из неверия, а представление о бессмертии можно назвать не столько христианским, сколько пантеистическим: "Когда умру — с Тобой сольюсь, / Как звезды с утренней зарей"⁵².

Впрочем, и "религиозная" поэзия Мережковского столь же не символистская по форме, как и

любовная лирика или стихи о природе. Лучшие его стихи посвящены культуре, быть может потому, что больше всего он любил книги, легенды и вещи, сотворенные руками человека, не ведая, по собственному признанию, более сладкого и глубокого ощущения, чем то, которое испытываешь, встречая свои собственные мысли в произведении человека далекой культуры. В таких встречах он усматривал исцеление от одиночества и залог общности внутренней жизни всех людей, общности веры и страданий всех времен.

Именно в таких встречах — притягательность сборника статей "Вечные спутники" (1897).

Этот том, содержащий живую и крайне субъективную переоценку мировой классики, вероятно, сделал больше, чем любая другая книга, для воспитания подрастающего поколения в уважении и любви к искусству, как к вневременному и непреходящему.

Как отмечал Розанов, "Мережковский всегда строит из чужого материала, но с чувством родного для себя {...} В этом его уроднении с чужими идеями есть великодушье"⁵³.

И действительно, поэзия Мережковского заметно оживляется, когда он выражается посредством образов, подсказанных литературой, искусством, мифом... Это может показаться литературщиной, однако Гиппиус рассказывает, что никогда не видела своего мужа таким счастливым, как в Акрополе, где они впервые побывали вместе в 1892 году. У Мережковского есть стихотворение, подтверждающее ее слова, и мы располагаем свидетельством очевидца того, как Мережковский не мог нарадоваться на кусочки мрамора, которые он с чисто русским пренебрежением к надписям "Строго воспрещается" в тот момент украдкой клал себе в карман!

Суть дилеммы, занимавшей его на всем протяжении 90-х годов, Мережковский выразил в стихотворении, вдохновленном Другим великим памятником древнего мира, римским Пантеоном. Главный вопрос: не враждебно ли христианство культуре? Не равнозначно ли оно культу смерти и самоотрицания? Я, Дмитрий, одинокий человек, люблю Христа и нуждаюсь в нем,
37

но я, Дмитрий Сергеевич Мережковский, писатель, поэт и мыслитель, нуждаюсь в мировой культуре — с древнейших времен до сегодняшнего дня и в материальном мире, отражением коего она является. Древний Пантеон, с давних пор используемый как христианская базилика, послужил ему образом, выражающим эту раздвоенность:

Путник с печального Севера, к вам, Олимпийские боги,

Сладостным страхом объят, в древний вхожу Пантеон. Дух ваш, о люди, лишь здесь спорит в величьи с богами:

Где же бессмертные, где Рима всемирный Олимп? Ныне кругом запустение, ныне царит в Пантеоне

Древнему сонму богов чуждый, неведомый Бог! Вот Он, распятый, пронзенный гвоздями, в короне терновой,

Мука — в бескровном лице, в кротких очах Его — смерть. Знаю, о Боги блаженные, мука для вас ненавистна,

Вы отвернулись, рукой очи в смятеньи закрыв, Вы улетаете прочь, Олимпийские светлые тени...

О подождите, молю! Видите: это — мой Брат. Это — мой Бог!..

В "Путнике с печального Севера" легко распознать самого Мережковского. Ритмизованный нерифмованный стих напоминает нам о классической гимназии, которая, при всем отвращении, вызываемом ею в душе юноши — народника, автора поэмы "Вера", открыла перед ним древний мир, предоставив ему, так сказать, прямой вход в него благодаря знанию греческого и латыни. Третья строка стихотворения, однако, наводит на мысль, что здесь сказались уже и влияние — Фридриха Ницше. Боги дороги поэту потому, что они олицетворяют собой гордость мира, признают возможность вызова со стороны человечества, со стороны героя. Он любит их, и за риторическими вопросами и звонкими повторами слышится надгробное рыдание. Победоносного Бога, царящего ныне в Пантеоне, поэт искусно награждает двумя прилагательными: современным — "чуждый" и древним — "неведомый". Последнее возвращает нас к началу борьбы, до сего дня продолжающейся в душе поэта, к речи апостола Павла на агоре в Афинах, в которой апология Иисуса из Назарета начинается с упоминания о жертвеннике "неведомому богу".

По Мережковскому, история оказывает прямое воздействие на то, что происходит сегодня, мысль же — явление вневременное. Продолжая обращаться к древним богам, он представляет им распятого Христа: "Вот он..." Из последующего описания, в котором используется принятая фразеология ("пронзенный гвоздями; в короне терновой"), ясно вытекает, что это — Бог смерти и страданий. Реакция олимпийцев подана весьма драматично. Они отворачиваются. Однако поэту нужны и олимпийцы, и личный страждущий Бог. Громкие воззвания, горячие мольбы подождать, понять — не просто риторика. Они выражают

искреннее чувство.

38

Если бы стихотворение заканчивалось этим, перед нами был бы примечательный образец религиозной лирики, хотя еще и не символистские стихи. Однако Мережковский не любил недоговоренностей, и он добавляет еще двенадцать строк, завершая стихотворение уже чистой абстракцией.

Где же ты, истина?.. В смерти, небесной любви и страданиях Или, о тени богов, в вашей земной красоте?

Спорят в душе человека, как в этом божественном храме, Вечная радость и жизнь, вечная тайна и смерть⁵⁴.

Как указывал Брюсов, "Мережковский на поэзию смотрел как на средство, и это его грех пред искусством; но он пользовался этим средством с великим умением и употреблял его на цели благородные, и в этом его оправдание". Более того, в той же самой статье Брюсов утверждает, что два сборника Мережковского — "Символы" и "Новые стихотворения" (1896) — наметили все главные темы поэзии для следующего поколения писателей⁵⁵, и это совершенно справедливо.

В "Леде", пожалуй самом совершенном своем стихотворении, Мережковский берет за одну из любимейших тем европейского fin de siècle. Уже первые строчки, посвященные самой Леде, показывают, что при желании он был вполне способен слагать "музыкальные" стихи в верленовском смысле этого слова. Сложная метрика и структура рифмовки, различные по длине строки, прихотливое ударение, — всеми этими приемами он владеет уверенно, так же как и трудно уловимыми повторами и сочетанием аллитераций и ассонансов — ударными "а", "в", "б" и "ж". Визуально томная белая Леда напоминает образы По, Бодлера (и вообще удлиненную, извилистую линию живописи и графики модерна).

Вот какова в изображении Мережковского Леда:

...Вся преступная, вся обнаженная, — Там, где сырость, и нега, и зной, Там, где пахнет водой и купавами, Влажными, бледными травами, И таинственным илом в пруду, —

Там я жду. Вся преступная, вся обнаженная,

Изнеможенная...

Лебедь, как и в более позднем стихотворении Йейтса на ту же тему, как бы сбжав с полнокровной картины Микеланджело, победоносно подплывает к ней.

Крылья воду бьют, Грозен темный пруд, — На спине его щетиною Перья бледные встают.

Появление Елены у Мережковского сопровождается звуковыми эффектами, напоминающими греческий язык и греческую трагедию:

39

И слышен вопль Гекубы в Трое, И Андромахи вечный стон, Сразились боги и герои, И пал священный Илион.

Впрочем, даже это стихотворение — законченная аллегория, а не символистские стихи:

А ты, Елена, клятвы мира И долг нарушив, — ты чиста. Тебя прославит песнь Омира, Затем, что вся надежда мира Дочь белой Леды — Красота⁵⁶.

Как писал одному из своих друзей Брюсов еще в 1895 году, "несмотря на все симпатии Мережковского к символизму, он остается классиком по духу"⁵⁷.

Однако современники к нему так не относились. Так же как Волынский и Минский, Мережковский натолкнулся на стену сарказма и навлек на себя оскорбления, едва начал писать о "новых течениях" и следовать им, хотя и весьма осторожно, в собственной практике поэта и романиста. Вслед за Нордау, влиятельные критики расправлялись с адептами этих "течений" (включая, надо заметить, и реалистического писателя Антона Чехова, который, как им казалось, проявлял чрезмерный интерес к нюансам и не обладал политической стойкостью). Критики называли последователей "новых течений" преждевременно состарившимися вечными подростками или попросту людьми, нуждающимися в помощи психиатра. Даже когда предпринимались попытки серьезной критики, было совершенно ясно, что старшее поколение либо не готово, либо не способно понять новое. В тех случаях, когда "отцы" не разделялись с модернистами как с эпигонами иностранных образцов, они видели в них новое поколение Рудиных и поднимали крик о наступлении реакции.

А на самом деле на стороне модернистов были сама жизнь и движение истории. Постепенно читающей публике и даже идеологическим противникам стало понятно, что новаторы, так много писавшие о Вечности, на самом деле выражают современность. Несмотря на колебания Волынского и неспособность Минского и Мережковского добиться серьезного художественного успеха, именно черновая работа, проделанная ими в начале 90-х годов, начатая в критическом отделе "Северного вестника", пробила первую брешь в стене насмешек и непо-

нимания.

40

2. Новая поэзия в Санкт-Петербурге

И дни текут. И чувства новы. Простора ищет жалкий дух. Но где несказанное слово, Которое пронзает слух?

Зинаида Гиппиус

То, что слово "символист" первыми ввели в обиход Брюсов и его молодые друзья в Москве и Петербурге, конечно, верно, но первыми представителями новой школы, выступившими на литературной арене, критика признала (и подвергла беспощадным поношениям) не их, а Гиппиус и Сологуба. Хотя их творчество по времени совпадало и как бы продолжало литературные труды таких "переходных" авторов, как Мережковский и Минский, в нем явно звучало нечто новое. Вопреки распространенному в то время мнению, будто Гиппиус сочиняла за Мережковского его стихи, а он писал ее прозу — или наоборот, — как художники же они были очень различны. Их связывали общность мировоззрения и общая деятельность. Поэзия Гиппиус была откровением для ее собственного поколения. Еще до выхода в Москве в 1904 году ее первого стихотворного сборника, издание которого долго откладывалось, начинающий поэт Александр Блок писал своему новому другу Андрею Белому: "Но стихи, стихи Зинаиды Николаевны! И уморительны и гениальны! {...} Я не понимаю, но чувствую, что надо остановиться; а ранним утром пронзительно визжат в мозгу и ее стихи"¹.

Некоторые считают, что, как поэта, Гиппиус следует рассматривать вместе с Блоком и Белым как представительницу "второго поколения" символистов². Объясняется это, без сомнения, тем, что она выделялась среди собственных сверстников, так как действительно первой нашла "несказанное слово", способное передать новые чувства и проникнуть в усталые сердца:

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею. Я вижу только небо с вечерней зарею, —
С вечерней зарею.
И небо кажется пустым и бледным,
Таким пустым и бледным... Оно не сжалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным.
Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю, Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...

Но это желанье не знаю, откуда, Пришло откуда,

41

Но сердце хочет и просит чуда, Чуда!
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает; Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает.
Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете... Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете³.

Это стихотворение, озаглавленное попросту "Песня", было написано в 1893 году. Гиппиус замечает, что, хотя она в то время публиковала стихи (редко подписанные ее полным именем) в различных журналах, "Песню" долго ни один журнал не хотел печатать, так как она была написана не принятым тогда вольным размером, "а поскольку вскоре заговорили о "декадентстве", "то и моя манера была признана "декадентской" (...) Что касается тогдашних французских новаторов, то их у нас мало знали"⁴.

Новаторство Гиппиус в "Песне" проявилось как в форме, так и в содержании. Дольник — это природный русскому языку способ вводить в поэзию свободу разговорных интонаций, не пожертвовав музыкой. В сущности, Гиппиус здесь находит свойственный русской народной песенности вариант европейского свободного стиха. Это стихотворение — один из наиболее ранних примеров применения Гиппиус тонического размера, пользовавшегося популярностью в русской поэзии до того, как в XVIII веке в нее был внедрен заимствованный из Западной Европы силлабический, а позднее — силлабо-тонический стих. Хотя в течение XIX века дольник применялся в стилизациях под народную поэзию, первыми оценили его возможности, как размер, особенно подходящий и для современного русского языка, Гиппиус и Брюсов (отчасти их натолкнул на это Александр Добролюбов). Крупнейшим мастером дольника суждено было стать Блоку⁵.

"Песня", несмотря на ее запоздалое появление в печати, вместе с "Посвящением" (написано в 1894-м, опубликовано в марте 1895 года) закрепила за Гиппиус одно из первых мест в новой

поэзии. "Посвящение" содержит четыре строки, ставшие философски программными для нового движения:

Беспощадна моя дорога, Она меня к смерти ведет. Но люблю я себя, как Бога, — Любовь мою душу спасет⁶.

Буренин преподнес новому автору иронический комплимент, изложив содержание ее стихотворения, состоящего из пяти строф, в краткой пародии из четырех строчек:

Ты глуп, как сивый мерин, Я, пожалуй, еще глупее тебя,

42

Но я в себе очень уверен, И больше Бога люблю себя⁷.

Слова эти преследовали двойную цель, ибо "Посвящение" явно адресовалось Мережковскому.

Однако к этому времени супруги уже не реагировали на враждебные выпады и насмешки.

Более того, оба находили Буренина действительно забавным и талантливым, — талантливым настолько, чтобы передразнить не только содержание "новой" поэзии Гиппиус, но и стиль — повторы и полуповторы, обманчивую напевную простоту, отказ от традиционной метрики и сознательное использование паузника.

Сама Гиппиус мало что сообщает об истоках своего новаторства. Создается впечатление, что этот новый поэт (Гиппиус часто писала о себе в мужском роде) вошел в литературу, подобно Афине Палладе, вышедшей из головы Зевса в шлеме и полном вооружении.

Конечно, это было не совсем так.

В усталой книге о Дмитрии Мережковском, которую Гиппиус заставила себя написать после его смерти в 1941 году, можно найти несколько живых страниц, описывающих ее детские и юные годы и первую встречу с Мережковским. Она рассказывает, что была старшей из четырех сестер. Гиппиусы жили в России с незапамятных времен (по утверждению Зинаиды Николаевны, с 1534 года) и всегда имели дело с книгами. Отца, шведа по происхождению, Зинаида Николаевна нежно любила. Он умер от чахотки, когда ей было десять лет. Она наследовала его слабое здоровье, и по этой причине ее образование было бессистемным. Иногда оно прерывалось на целую зиму из-за того, что ей запрещалось выходить из дома, а иногда и на целые годы, которые она проводила в провинции, на юге.

Мережковский познакомился с ней на горном курорте Боржоме, на Кавказе, когда Гиппиус только что закончила свое обучение. Ее окружало многочисленное семейство и целая свита кузенов и юных поклонников, которые все считали себя будущими писателями и поэтами. Мережковский нашел ее умной и оригинальной, но не систематично образованной, и попытался уговорить почитать Спенсера. Гиппиус была радостно взволнована знакомством с "настоящим" поэтом, другом ее кумира Надсона. Однако его замечания задели ее за живое, и она сознательно пыталась оспаривать авторитет новоявленного наставника по любому вопросу, так или иначе касавшемуся эстетики или вообще интеллектуальной сферы.

Самоуверенная, отличавшаяся прелестной внешностью и необычной мальчишеской манерой поведения, она в то же время была в глубине души очень одинокой. Снова и снова она вызывала Мережковского на ожесточенные споры, и так продолжалось до того самого дня, когда они вдруг заговорили о том, что будут делать, когда поженятся, — так, словно бы вопрос этот давно был между ними решен.

43

"Глядя на нас с Д. С., — более извне, конечно, — трудно было бы сказать, что у меня фон души (если можно так выразиться) темнее, у него — светлее. А это было именно так. И с годами даже подчеркнулось, хотя другим он, с годами, казался подчас даже угрюмым, а я жизнерадостной"⁸.

Свойственный душе Гиппиус дуализм — темный фон и сильнейшее устремление к свету — развился еще в детские годы. Ее бабушка, сибирячка "с темной старой иконой в углу, с зеленой перед ней лампадкой", как-то раз велела ей, шестилетней, помолиться за умиравшую маленькую сестру. "Детская молитва доходчива", — сказала она. Зинаида молилась, и сестра выжила. "Я уже с тех пор уверилась, что если помолиться — хоть о хорошей погоде, — непременно будет. Вот только — не всегда успеешь..." Однако к десяти годам она уже потеряла молодую тетку и отца. "Вообще смерть тогда на всю жизнь завладела моей душой"⁹. Таким образом, Гиппиус с самого начала поверила в силу молитвы, в чудо, которого можно добиться, если сильно захотеть. В то же время она не была верующим поэтом, а пейзаж ее художественного мира — пустынен: "Мне страшно, что страха в душе моей нет, / Лишь холод безгорестный сердце ласкает, / А месяц склоняется — и умирает"¹⁰.

Мережковский, без сомнения, пусть косвенно, помог своей молодой жене обрести поэтическую зрелость. Он перевез ее в Петербург, где они стали вращаться среди литературной элиты, посещая многочисленные "кружки" самого различного толка. Сергей Константинович Маковский, автор одного из лучших очерков о Гиппиус, вспоминает, как она "любила нравиться и умом и женским обаянием, выдвинуть себя на первый план в кругу писателей, учительствовать, доктринерствовать по всякому поводу". При этом "...ее жажда любви носила характер дон-жуанизма (не без эстетства), но конечно тоже — дон-жуанизма, устремленного к "высокому идеалу"¹¹. Гиппиус, чей брак с Мережковским был, по слухам, чисто платоническим, была как бы банкой меда, вокруг которой кружились все тогдашние литературные шмели. Минский; старик Алексей Плещеев, переживший вместе с Достоевским психологическую травму, гражданскую казнь и помилование в последнюю минуту по делу Пет-рашевского; Аполлон Майков, старейшина петербургских поэтов; консервативный редактор Алексей Суворин и, конечно же, Аким Волынский — все они были в то или иное время немного "влюблены" в Гиппиус, а она со всеми спорила и у всех училась. Мережковский отправился вместе с ней за границу — в Италию, Париж, Ниццу, Капри и Грецию — не только с целью познакомить ее со многими новыми явлениями европейской культуры, но и стремясь пополнить ее образование. Он делился с Гиппиус своими энциклопедическими знаниями об античности и Ренессансе. В период между 1889 и 1893 годами Гиппиус стала профессионалом, много писала и печатала (преимущественно прозу), чтобы "поддержать наш скромный бюджет". Ее рассказам, элегант-

44

ным и современным, не хватает воплощенности живого чувства. По сравнению со стихами они кажутся "головными", но в свое время имели резонанс и у литераторов, и у читающей публики.

Что касается влияния Гиппиус на Мережковского, то по ее воспоминаниям она оставалась всегда в основном равной себе, тогда как он развивался "поэтапно", разрабатывая и отвергая одну за другой различные идеи. Иногда ей случалось как бы предвосхитить какую-нибудь из идей Д. С. Она формулировала ее прежде, чем он сам приходил к ней. В большинстве случаев Мережковский тут же идею жены принимал (потому что, в сущности, она принадлежала также и ему), и у него она каким-то образом сразу расцветала, обретала плоть.

В. А. Злобин (1894—1967), живший вместе с Мережковскими на протяжении всех лет их пребывания в эмиграции после революции, утверждает, что способность Мережковского создавать из парадоксальных мыслей Гиппиус утешительный синтез была совершенно необходима для ее душевного, может быть и духовного здоровья. Однако как поэт Гиппиус была порой так же склонна к абстракции и дидактике, как и ее супруг. Возьмем, к примеру, стихотворение "Электричество", которое Мережковский без устали цитировал:

Две нити вместе свиты,
Концы обнажены.
То "да" и "нет", — не слиты,
Не слиты — сплетены.
Их темное сплетенье
И тесно, и мертво,
Но ждет их воскресенье,
И ждут они его.
Концов концы коснутся —
Другие "да" и "нет",
И "да" и "нет" проснутся,
Сплетенные сольются,
И смерть их будет — Свет¹².

Это та утонченная современная аллегория (для того времени она была *очень* современной), которая стяжала Гиппиус репутацию "жесткой и терпкой сухости": "ее стихи" оригинальны, интересны, остроумны, умны, порой блестящи, порой несносны, но того, что доходит до сердца (...) в ее писаниях не было"¹³.

Поэзия Гиппиус действительно часто суха и отвлеченна. Маковский сравнивает ее со стальной гравюрой, но при этом приводит отзыв Иннокентия Анненского: "Эта отвлеченность вовсе не схематична по существу, точнее — в ее схемах всегда сквозит или тревога, или несказанность, или мучительное качание маятника в сердце"¹⁴. Напряженная, "слишком человеческая", качающаяся словно маятник *angoisse** отлично передана в одном из зрелых

стихотворений Гиппиус — "Между".

angoisse — тревога, страх (*фр.*).

45

На лунном небе чернеют ветки... Внизу чуть слышно шуршит поток. А я качаюсь в воздушной сетке, Земле и небу равно далек.

Внизу — страданье, вверху — забавы, И боль, и радость — мне тяжелы. Как дети, тучки тонки, кудрявы... Как звери, люди жалки и злы¹⁵.

Эти строки указывают на то (можно бы привести и многочисленные другие примеры), что Гиппиус не выступает в качестве сознательного и последовательного новатора. Размер призван усилить впечатление "качания". Рифмы — чередующиеся мужские и женские — далеко не трафаретны, но и не утрированно оригинальны. Это не всегда полные рифмы — например, "забавы" — "кудрявы". Далее она рифмует "стыдно" и "обидно", "редкий" и "сетке". Но русская просодия никогда не отличалась скрупулезностью, и подобная свобода не казалась чем-то из ряда вон выходящим. Повторение слов, служащих рифмуемым окончанием строк, имеет место и здесь так же, как в "Песне", но оно меньше бросается в глаза: так, например, "в сетке" повторяется в трех из пяти строф, но в каждом случае рифма меняется: "ветки", "детки" и "редкий".

Стихотворение примечательно впечатлением равновесия и легкости. Герой находится не на качелях, а в сетке (веревочный гамак? сплетенная эльфами из паутины сеть? — выбор за читателем). Он видит то верхушки деревьев над собой, то поток, протекающий внизу, то землю, то небо, то страдания, то забавы, и он (или она) отвергает все это, предпочитая оставаться "между" и не желая принадлежать ни тому, ни другому. Он весел и беззаботен, пользуясь детскими уменьшительными, как это делают сами дети, и употребляя "детские" слова. Даже суждения о людях — "жалки и злы" — принадлежат словно бы ребенку: людей ему жалко, но они сердиты и неприступны. Положение между землей и небом, мужчиной и женщиной, чувственностью и духовностью отнюдь не выдуманно. Гиппиус описывает действительное состояние лирического поэта, по Блоку, веселое и страшное, а по мнению Цветаевой, беспечное, как у ребенка, поглощенного игрой. Но поэт — не ребенок. Сколько боли в заключении стихотворения: "Ужель до конца останусь в сетке? Я знаю, солнце меня сожжет". Сидя там, наверху, на качелях, она (он?) неизбежно чего-то не увидит — быть может, "неземного рассвета", которого тогда ждали поэты-апокалиптики, или же милого сердцу, но по-земному обыкновенного восхода солнца, который все мы, простые смертные, имеем возможность наблюдать каждое утро, тогда как у поэта, как у лермонтовского Демона, "ни ночь, ни день".

Гиппиус не была по преимуществу дидактическим поэтом, и уж во всяком случае к ней неприменима характеристика "наивная моралистка", которой наградила ее Цветаева¹⁶, но ее поэзия, так же как и проза, часто балансирует между лиризмом и дидак-

46

тичной отвлеченностью. Иногда ей случается оступиться. Тем не менее о Гиппиус следует говорить как о первом поэте-символисте в России. Ее темы были темами символизма, а "манера" как нельзя лучше подходила им. Стихи ее, пусть рационалистичные, но в то же время глубоко прочувствованные, музыкальные, своеобразные и оригинальные, оставляли у читателя ощущение "не-сказанности".

Поэзия Гиппиус воспевает любовь и смерть. Любовь к Богу или к мысли о Боге — везде; любовь эта — настойчивая и как бы виноватая. Есть у Гиппиус и лирические стихи с легким эротическим подтекстом, часто написанные от имени мужчины и обращенные к женщине, — стихи, требующие любви, но не предлагающие взаимности. В этой поэзии — любовь всех видов и оттенков: любовь обманчивая и остывающая или же любовь, которая спасет мир; игривая платоническая чувственность — "влюбленность", как она ее называла, и тяжелая чувственность, связанная с отвратительными образами пауков, пиявок и растений-хищников. Иногда поэт отвергает человеческую любовь, как бремя, например в стихотворении "Нелюбовь". Здесь в окно стучится хаос, манящий в сферу свободы и нелюбви, и хаос этот побеждает:

Охладевая, творю молитву, Любви молитву едва творю... Слабеют руки, кончаю битву, Слабеют руки... Я отворю!¹⁷

В каком-то смысле обособление — необходимое условие поэзии. Гиппиус сама писала, что она считает свои стихи "очень современными в данном значении слова, то есть очень обособ-

ленными, своеструнными, в своеструнности однообразными, а потому для других ненужными"¹⁸. Представлять себе читателя, способного понять ее поэзию, было для Гиппиус равнозначно мысли о "чуде", хотя она и считала, что оторванность поэта от современного мира — явление, типичное именно для данной эпохи и, значит, временное. Поэзия была необходима читателю во времена Пушкина, Некрасова и опять станет необходимой, но это будет уже не при ней. В ее время личность оторвана не только от других личностей, но и от живого Бога, стремление к которому составляет главное содержание поэзии и вбирает в себя все иные стремления.

Однако темы небытия и смерти в творчестве Гиппиус часто выражены сильнее, нежели темы любви и стремления к Богу. Она пишет о человеческой смерти, о смерти года, но главным образом — о смерти души, смерти метафизической и вечной. Все эти свойства смерти сочетаются в поэзии Гиппиус вопреки ее воле", ибо воля ее направлена на то, чтобы вызвать к жизни "ЧУДО, "дорости" до воскресения в мире, где слепое небо, "как плита", давит беспомощное, никем не любимое человечество"¹⁹. Очень редко у человека наступает просветление:

47

Сквозь окна светится небо высокое, Вечернее небо, тихое, ясное. Плачет от счастья сердце мое одинокое, Радо оно, что небо такое прекрасное²⁰.

В предисловии к своему первому сборнику стихов Гиппиус цитирует замечательное определение поэзии, данное Баратынским: "Поэзия есть полное ощущение данной минуты". Следующая минута, добавляет она от себя, уже иная, непохожая на предыдущую. В ее поэзии блаженство уступает место ужасу, ужас — борьбе, а борьба сменяется отверженностью.

Смеется, чернея, Могила открывая:

Я требую чуда Душою всесильною... Но веет оттуда — Землею могильною...²¹

Такие минуты боли и внутреннего бунта могут породить двусмысленное сочувствие дьяволу — романтичному дьяволу, имеющему несомненные черты сходства как с лермонтовским, так и с бодлеровским, — падшему ангелу, "мудрому соблазнителю", а может быть даже "непонятому учителю великой красоты". Для нее весьма характерно, что она заступает за этого духа перед Богом и в стихотворении "Божья тварь" молится о его спасении.

За Дьявола Тебя молю, Господь! И он — Твое созданье. Я Дьявола за то люблю, Что вижу в нем — мое страданье²².

Верила ли Гиппиус в дьявола? Поскольку она видела в падшем ангеле, в падшей твари отражение собственного страдания и унижения, — да. В этом, как и во всем другом, пробным камнем для нее является индивидуум. Если Бог сотворил человека по "своему образу и подобию", значит, в душе ее живет Его дух, он страдает вместе с ней, мыслящим существом, и должен спасти ее для того, чтобы спасти Себя. Многие "молитвы" Гиппиус более похожи на требования, и Брюсов, который, в отличие от нее, не особенно мучился религиозными проблемами, изобразил ее позицию в отношении Всевышнего в пародии:

Я дорогой иду непрохожей, Но знаю, дух мой высок. Мы с Тобой, о Боже, похожи, За что же ко мне Ты строг!²³

Пожалуй, Гиппиус дала повод для подобных нападок, ибо молитвенная поэзия светской души подчас отзывается глухо, неполнозвучно. И все-таки справедливость требует оценивать ее стихи по ее собственным критериям — как "полное ощущение

48

данной минуты". Иаков, сражающийся с ангелом, совсем не похож на одинокую женщину с зелеными глазами, осиной талией и язвительным язычком, однако бывали *моменты*, когда они были весьма близки друг к другу.

Федор Кузьмич Тетерников, писавший под псевдонимом Сологуб, был, как и Гиппиус, певцом Смерти и дьявола. Однако в сологубовской лирике нашли свое отражение не столь уж многие факты реальной биографии Тетерникова. Для него поэзия, в отличие от Гиппиус, убежище от действительности.

В замечательной прозаической аллегории — в этом жанре он достиг больших высот — Сологуб сжато выражает свое отношение к проблеме жизни и смерти. Некий Рыцарь захватывает Смерть в плен и бросает ее в подземный каземат своего замка. Он спрашивает, что скажет она в оправдание, если хочет, чтобы он сохранил ей жизнь.

И Смерть отвечает:

"Я-то тебе пока ничего не скажу, а вот пусть Жизнь поговорит за меня.

И увидел Рыцарь: стоит возле него Жизнь, бабища дебелая и румяная, но безобразная.

И стала она говорить такие скверные и нечестивые слова, что затрепетал Рыцарь и поспешил отворить темницу.

Пошла Смерть, — и опять умирали люди. Умер в свой срок и Рыцарь, — и никому на земле никогда не сказал он того, что слышал от Жизни, бабищи безобразной и нечестивой"²⁴.

Между заявлением Гиппиус "Люблю я себя как Бога" и сологубовской декларацией "Я — Бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах" — смысловая пропасть.

Цитируемая выше пародия Брюсова на Гиппиус начинается следующим образом: "Я знаю удовольствие смерти, / Но еще пожить хочу". И это, конечно, было верно. В стихах, как и в жизни, Гиппиус активно боролась против болезни и смерти, за полноту жизни, Жизни с большой буквы. О Сологубе же это можно сказать лишь с очень серьезными оговорками.

Конечно же творческий акт — это акт жизнеутверждающий. В самых ранних стихотворениях Сологуба это совершенно очевидно:

Злые виденья

Раненой жизни, Спице до срока в мятежной Груды!

Ключ вдохновенья,

На душу брызны, Чувства заснувшие вновь разбуди"²⁵.

Он сам писал: "Я слагал эти мерные звуки, / Чтобы голод души заглушать"²⁶. Тем не менее постепенно Сологуб приходит к тому, что строит мир собственной фантазии как нечто противостоящее жизни — "анти-жизнь". Если Господь — бог живых, то Сологуб предпочитает поклоняться дьяволу.

49

Его поэзия — им самим "творимая легенда" ("мифологема"). Здесь дьявол не отождествляется с человеком, которого можно спасти, "искупить", "он — не бодлеровский страждущий ближний", отлученный от небесного блаженства, и даже не падший ангел, не "божья тварь".

Напротив, дьявол — сам бог, бог красоты и Смерти. Это божество Сологуб именует "Отцом": "Отец мой, Дьявол". Если воззвать к нему, этот бог-дьявол может спасти от жизненных бурь; он наделен способностью даровать забвение, создавать иной, альтернативный мир и править им. Но какой ценой?

Тебя, Отец мой, я прославлю

В укор неправедному дню. Хулу над миром я восставлю

И, соблазняя, соблазну.

В мире поэзии Сологуба жизнь, как и в сказке, которую мы привели выше, — отвратительна, жестока, безобразна. Поэт отвергает жизнь, а вместе с ней символический источник жизни: Солнце — "Змий", как он его называет.

Змий, царящий над вселенною, Весь в огне, безумно злой, Я хвалю тебя смиренною, Дерзновенною хулой.

Он упрекает солнце за то, что оно пробудило жизнь в холодной сырой Земле, заставило людей проснуться после освежающей ночи, когда "ясный холод вдохновенья / Из грез кристаллы создает". Это стремление к свежести, лесной тени, влажным лугам, к ночи, смерти и холоду, — основа его поэзии. Она предшествовала созданию мифического мира и "смирненно-дерзновенному" восхвалению-хуле Змия-Солнца во имя дьявола. Уже в 1894 году Сологуб посвящает себя Смерти: "О смерть! Я твой. Повсюду вижу / Одну тебя, — и ненавижу / Очарования земли..."²⁷

Подобно Минскому, который оказал на него большое влияние в первые годы жизни в Санкт-Петербурге и которого он даже в 1914 году все еще считал своим единомышленником"²⁸,

Сологуб подпал под обаяние Шопенгауэра. Собственно говоря, его поэзия в значительной мере представляет собой мифологизацию созданной немецким философом концепции мира как Воли и Представления. В системе Шопенгауэра Солнце символизирует собой зло и неуправляемую иррациональную Волю, которая пронизывает весь материальный мир.

Однако, по мнению философа, человек наделен способностью отказаться от борьбы за существование и хотя бы субъективно, в своем "представлении" создать свой собственный, менее жестокий и менее уродливый мир. Однако цена этого — решительный отказ от Воли к жизни. Как художник, Сологуб делает этот выбор, хотя, как человек, воспитанный в духе строгого православия, он, в отличие от Минского, сознает, что тем самым впадает в ересь.

50

Другая мифологема, проходящая через все творчество Сологуба, встречается в различных формах и в английской детской литературе. Это "тайный сад", Земля "по ту сторону северного ветра", — воображаемый Мир, сосредоточивающий в себе то, чего так не хватает

изголодавшимся по любви детям, — жизнь, красоту и то ли отсутствующую, то ли умершую, то ли даже "подмененную" мать. В поэзии Сологуба этот воображаемый мир — земля Ойле. Она вращается вокруг яркой звезды Маир. Ойле существует не только в поэзии Сологуба, но и в его рассказах, и здесь же, именно в рассказах, ярче всего выявлена тема отсутствующей или подмененной матери, как это давно отметил Корней Чуковский. Психологические прозрения ранних рассказов Сологуба предвосхищают многие открытия Фрейда, однако они никогда не носят клинического характера. Читая, чувствуешь себя так, словно смотришь в кажущуюся чистой, с солнечной рябью речку, в глубине которой водятся чудовища. Многие рассказы Сологуба посвящены детям (один пародист предложил такое название для якобы написанного Сологубом рассказа: "Самоубийство 14 мальчиков"). Это — печальные, тихие босоногие ребяташки, невинной чистоте которых постоянно угрожают как внешний мир, так и их собственные жестокие чувственные грезы. Часто главный персонаж — маленький мальчик, который потерял свою мать (она умерла) или, того хуже, убежден в том, что его настоящую красивую "белую" мать подменили жестокой "черной" матерью²⁹.

Собственная мать Сологуба изображена в одном из ранних стихотворений "Я из училища пришел"³⁰. Это стихотворение по своему характеру не имеет ничего общего с бесконечными вариациями на тему "День как противоположность ночи, жизнь как противоположность мечты", господствовавшими в его поэзии того времени. В этом натуралистическом стихотворении, как и в жизни поэта, образ матери — это образ тирана.

Отец Сологуба, крепостной крестьянин, был незаконнорожденным сыном своего хозяина-помещика. После освобождения крестьян он стал портным в Санкт-Петербурге, но в 1867 году умер от чахотки, оставив четырехлетнего сына и двухлетнюю дочь. Вдова, ожесточившаяся под бременем жизненных тягот, делала для детей все, что могла. Она устроилась кухаркой в доме, где было много книг, нот и дразнивших воображение напоминаний о мире театра и оперы. Она посчитала своим долгом часто и беспощадно бить сына и дочь и даже требовала от классных наставников Федора, чтобы они поступали так же, ибо, поясняя она, сын ее беден и ему придется самому прокладывать себе дорогу в жизни. Еще сильнее, чем наказания, Федор ненавидел свое сомнительное положение сына прислуги, вынужденного спать на сундуке в душной вонючей кухне, но при этом в какой-то мере имеющего доступ в интеллектуальную жизнь "хозяев".

По окончании школы, а затем Учительского института, он в 1882 году перевез мать и свою горбатую сестру, долгое время

51

бывшую его единственным другом, в город Крестцы. Там он работал по своей новой специальности, но и здесь унижения не прекратились: по просьбе матери начинающего учителя начальство предписало ему ходить в школу и из школы домой, а также преподавать — босиком, что должно было служить показателем "смирения и бережливости"³¹. Жизнь, которую он вел на протяжении последующих десяти лет, можно себе представить по его полуавтобиографическому роману "Тяжелые сны" (1895). Лучшее его произведение "Мелкий бес" (1905) тоже рисует кошмарную картину жизни провинциального школьного учителя и городка, в котором тот живет, картину, которую, по словам автора, он скорее смягчил. В это трудно поверить, но мать Сологуба, которую он продолжал почитать и содержать до самой ее смерти в 1894 году, иной раз по-прежнему его порола, и он покаянно вспоминает, как после одного такого случая он выместил свое ожесточение на собственном ученике и "строго приказал сечь его почаще"³². В 1892 году Сологуб вырывается из провинции в Петербург, где его в скором времени назначают инспектором училища и членом Петербургского губернского училищного совета. Кроме того, он довольно быстро завоевывает признание как поэт и выступает в либеральных газетах как сторонник реформы в области образования и гуманного обращения с детьми.

Когда в 1908 году в сборнике "Поэты символизма" была напечатана подборка стихов Сологуба, он, по понятным причинам, не пожелал сообщать подробности своей биографии. "Моя биография, — писал он своим четким почерком школьного учителя, — никому не нужна. Биография писателя должна идти только после основательного внимания критики и публики к сочинениям. Пока этого нет". Возможно, он был прав, но его скрытность послужила поводом для малоприятных домыслов. Андрей Белый, узнав о ранних годах поэта

от Иванова-Разумника, который был близок с Сологубом в последние годы его жизни, ужаснулся, вспомнив, как поговаривали о садизме в его творчестве. Он негодовал: "во-первых, он был жертвой, а во-вторых, невинной жертвой"³³.

Возникновение в поэзии той или иной школы можно объяснять по-разному. Можно приписывать его литературной моде, окружающей среде, всякого рода влияниям: психологическим комплексам, социологии, своеобразию нации, истории. Все эти факторы действительно участвуют в формировании литературного течения. Каждому отдельному художнику приходится так или иначе отзываться на внешние обстоятельства. Однако, чтобы быть убедительным, — убедительным художественно, а не в качестве более или менее типичного культурного явления, — отдельный художник все же обязан черпать материал для творчества из кладезя эмоций, не до конца им самим осознанных. Юнг в свое время поведал об одном из своих пациентов, Э. К.

52

Метнере, которого успешно вылечил: "В нем было нечто гениальное, хотя душевно он был крайне неуравновешен. Теперь это человек с вполне здравым рассудком, но гениальность пропала"³⁴. Конечно, художнику не обязательно быть душевнобольным, однако источником его творчества все же служит подсознание, и русские "декаденты" в этом отношении не были исключением. Некоторые темы и технические приемы были привнесены в их произведения литературной модой, имели свой прецедент, но, разрабатывая эти темы, каждый писатель черпал из глубин собственного опыта.

Тема смерти была чрезвычайно важна для провозвестников и первых настоящих представителей русского символизма, но звучала она у разных авторов по-разному. Для Минского жизнь была проявлением своеволия, противоположного божественному принципу самопожертвования, а "смерть" была окрашена "ме-онистической", экстатической надеждой и пусть рассудочно подогреваемой, но все же трепетной тоской по высшему бытию. Для Мережковского, несложного человека, увлекавшегося сложными теориями, смерть была одновременно вызовом, который человек должен каким-то образом принять, чтобы превозмочь собственную природу (как для героя Достоевского, Кириллова, называвшего ее *summus passus*), и заслуженным отдыхом. Гиппиус видела в смерти разлуку, постоянную и вполне реальную опасность, угрожавшую любимым ею людям и ей самой. Когда она говорит в стихах о своем стремлении к тому, чего нет на свете, — это скорее выражение тоски по полноте жизни. Гиппиус с детских лет и до старости была необыкновенно прочно защищена от внешней среды: между ней и окружающим миром всегда стоял кто-то: мать, или муж, или преданный младший друг. Кроме того, она не была отягощена заботами о детях или собственностью. Правда, медаль имела и свою оборотную сторону: ей осталась неведомой радость материнства, да, похоже, и попросту половой любви, которая в наиболее грубых проявлениях казалась ей нелепой и отталкивающей³⁵. Полупризнаваемая неудовлетворенность и удивительно непосредственное ощущение смерти — вот те раздражители, вокруг которых формировалась жемчужина ее поэзии.

В отличие от Гиппиус, Сологуб с ранних лет испытывал жестокость и всевозможные унижения. Он действительно верил в то, что хочет умереть, ибо смерть казалась ему единственной истинной антитезой жизни. Воображаемая страна Ойле — это игрушка, придуманная для собственного утешения. Там царят свежесть и тишина — качества, которыми он наделяет одну лишь смерть, о которой пишет: "И я понял, что зло под дыханьем твоим / Вместе с жизнью людей исчезает, как дым"³⁶.

И все-таки лучшие его произведения говорят о жизни. Он боялся пыльной серости существования, которую в романе "Мелкий бес" и во многих стихах олицетворяет в образе "Недотыком-ки" или безликого "Лиха":

53

Лихо ко мне прижимается, шепчет мне тихо:

"Я — бесталанное, всеми гонимое Лихо!

<...>

Только тебе побороться со мной недосужно, —

Странно мечтая, стремишься ты к мукам. Вот почему я с твоею душою так дружно,

Как отголосок со звуком".

Это олицетворение пустоты, одетое, подобно русскому нищему, в ветхий кафтан и колпак,

преследует поэта так же, как оно преследовало его отвратительное alter ego Передонова в "Мелком бесе".

Недотыкомка серая Истомила коварной улыбкою, Истомила присядкою зыбкою, — Помоги мне, таинственный друг!
Недотыкомку серую Хоть со мной умертви ты, ехидную, Чтоб она хоть в тоску панихидную Не ругалась над прахом моим".

Ну можно ли себе представить более русского дьявола?! Здесь нет ничего, заимствованного из богатой демонологии англичан, французов или немцев. В отличие от большинства своих соратников-символистов, Сологуб мало путешествовал. Однако он высоко ценил (и переводил) французскую поэзию и прозу, в особенности Верлена, которого начал переводить еще в 1892 году, "ничем внешним к тому не побуждаемый. Переводил потому, что любил его"³⁸. Один из первых переводов верленовского стихотворения "Синева небес над кровлей", положенный в 1901 году на музыку композитором С. В. Панченко, как писал Блок, "был для меня одним из первых острых откровений новой поэзии. Оно связано для меня с музыкой"³⁹. В 1908 году Сологуб издал свои переводы из Верлена в качестве седьмой книги собственных стихов. Ему так хотелось возможно точнее передать на русском французский оригинал, что пять из тридцати семи стихотворений он включил в двух и в трех вариантах. Как и следовало ожидать, это новшество вызвало у некоторых критиков негодование, у других — восторженное одобрение. Брюсов в предисловии к собственным переводам Верлена указывал, что Сологубу "удалось некоторые стихи Верлена в буквальном смысле слова пересоздать на другом языке, так что они кажутся оригинальными произведениями русского поэта"⁴⁰. Что же в творчестве французского поэта оказалось столь созвучным настроениям русского школьного учителя? На этот вопрос Сологуб отвечает, по крайней мере отчасти, в предисловии к своим переводам: "Любил я в нем то, что представляется мне в нем наиболее чистым проявлением того, что я назвал бы мистической иронией". Его привлекало в Верлене, продолжает Сологуб, "приятие жизни в "роковых противоречиях", когда вся невозможность утверждается как необходимость, за пестрой за-

54

весой случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг"⁴¹. В стихотворении Верлена "Синева небес над кровлей" ощущение потерянного рая достигается с помощью тонкого использования парадокса и умышленного умолчания о том, к чему необходимо привлечь внимание — в данном случае о том, что лирически воспетые дерево, синее небо и мирный городок — это все, что можно увидеть из окна тюрьмы, тюрьмы, в которую поэт заточен по собственной вине. Ощущение мира как тюрьмы было общим местом романтизма и неоромантизма и общим достоянием русских символистов благодаря поэзии Фета. Что поражает в данном случае своей новизной, так это недоговоренность. Тюрьма как таковая не упоминается, а лишь подразумевается в многозначительной монотонности повторяемых слов, слабых рифмах, неуверенно-хромающем размере.

Сказать, что Сологуб научился писать стихи, переводя Верлена, было бы грубым преувеличением. Он изливал душу в стихах лет за десять до своего переезда в Санкт-Петербург. Там он, судя по всему, сразу выделил Минского, Мережковского и Гиппиус как писателей, скорее всего способных его понять, и начал печататься там же, где и они. Еще в 1880 году он точно знал, чего хочет:

Чтоб всегда иметь шалунью
Рифму под рукою, Изучай прилежно слово
Трезвой головою. Сам трудись ты, но на рифму
Не надень оковы: Муза любит стих свободный,
И живой, и новый⁴².

И все же именно Петербург (и Верлен!) действительно сделали поэзию Сологуба "свободной", "живой" и "новой". До этого он слишком усердно старался облечь в законченные формы мысли и настроения, воплотить свое представление о прекрасном — в природе или в явно придуманных "идеальных" женщинах. Лишь постепенно он постиг силу несказанного; однако некоторые образы мучительного раннего периода сохранились, иногда прорываясь в отождествлении себя с животным, чаще всего — с собакой, и это проходит лейтмотивом через всю его поэзию⁴³. В таких стихотворениях путь лирического героя пролегает рядом со "звериным следом среди болот"; он ощущает себя "отверженным и злым, как зверь пещерный", как "бездушным скалам брат". Здесь слышится голос парии, судорожный вой. Все это нашло

отражение в целой серии "собачьих" стихотворений, написанных в 1905 году, в частности в знаменитом стихотворении "Высока луна Господня":

Под холодною луною Я одна.

55

Нет, невмочь мне, — я завою
У окна. Высока луна Господня,
Высока. Грусть томит меня сегодня
И тоска. Просыпайтесь, нарушайте
Тишину. Сестры, сестры! войте, лайте
На луну⁴⁴.

Впоследствии, будучи преуспевающим писателем и драматургом, Сологуб написал нечто вроде автопародии — в 1911 и 1912 годах — в цикле стихотворений "Когда я был собакой".

Сологуб, естественно, был озабочен тем, чтобы его произведения печатались, и был желанным сотрудником журналов и газет, обычно закрытых для "новых течений". Как ни странно, этот наиболее пессимистичный поэт, по-видимому, не производил на своих современников впечатления отъявленного декадента, может быть потому, что "передний план" его стихов и рассказов был всегда вполне понятным. Тем не менее, хотя он публиковал свои произведения всюду, где только мог, по-настоящему своим Сологуб чувствовал себя с авторами, печатавшимися в "Северном вестнике". Они с самого начала восхищались им и всячески поощряли. Неизменно критически настроенная Гиппиус написала ему в связи с появлением в 1895 году первой книги его стихов, что некоторые из них "почти совершенны". Начиная с 1895 года именно к Мережковскому и Сологубу молодые поэты приходили обсуждать все то новое, что рождалось в литературе, и если Гиппиус и Мережковский были главными инициаторами идей, то Сологуба многие считали верховным арбитром в вопросах вкуса и литературной техники. Постепенно неофициальные домашние приемы превратились в *jeu-d'été* (регулярные собрания). Быть вхожим к Сологубу и к Мережковским и получить одобрение своей работе стало знаком принадлежности к "новой поэзии" не только для петербуржцев, но и для "московских символистов".

3. Возникновение термина "русский символизм"

Из жизни медленной и вялой Я сделал трепет без конца.

Валерий Брюсов

Константин Бальмонт был звеном, связывавшим петербургскую группу, или группу "Северного вестника", с Москвой. Родом из Владимирской губернии, поэт учился в Москве. Однако уже начиная с 1893 года его охотно печатали в петербургском "Северном вестнике". Свой первый

56

сборник стихов Бальмонт издал во Владимире, а два следующих

— в Санкт-Петербурге (все три за собственный счет, как и большинство первых символистов). С 1886 года он жил в Москве и начиная с 1894 года был тесно связан с Брюсовым.

Самый космополитичный из всех русских символистов, много путешествовавший полиглот, Бальмонт имел глубокие корни в русской провинции. Его отец, Дмитрий Константинович, служил недолгое время в военно-морском флоте, а затем — включая и первые годы XX века — в земстве. Судя по всему, он в некотором роде был под башмаком у своей жены, Веры Николаевны, генеральской дочери, о которой сын писал: "Из всех людей моя мать, высокообразованная, умная и редкостная женщина, оказала на меня в моей поэтической жизни наиболее глубокое влияние. Она ввела меня в мир музыки, словесности, истории, языкознания"¹. Оба родителя активно трудились на ниве народного просвещения. Вера Николаевна учила и лечила крестьян из близлежащих деревень. Дмитрий Константинович боролся как мог с неграмотностью и несправедливостью, царившей в земских учреждениях. Отец посвящал свободное время охоте, мать — организации любительских спектаклей и концертов.

Однако идиллический дворянский мир, который поэт застал в детстве, начинал уже отмирать, и это отчетливо ощущается в одной из ранних его элегий, написанной для литературного вечера, посвященного памяти Ивана Тургенева в 1893 году:

Дворянских гнезд заветные аллеи. Забытый сад. Полузаросший пруд, Как хорошо, как все знакомо тут! Сирень, и резеда, и эпемеи, И георгины гордые цветут.

Затмилась ночь. Чуть слышен листьев ропот,

За рошей чуть горит луны эмаль.

И в сердце молодом встает печаль.

И слышен чей-то странный, грустный шепот.

Кому-то в этот час чего-то жаль.

Картина напоминает полотно Борисова-Мусатова. Живописец пользуется нежными пастельными тонами, избегая ярких красок, чтобы передать колеблющуюся прозрачность своих "призраков";

поэт также избегает жестких характеристик. Пруд

— "лолузаросший", ропот листьев "чуть слышен", "луны эмаль" (вычурный образ на фоне в целом традиционной лексики) "чуть горит". Так же, как художник лишь намечает фигуры несколькими импрессионистическими мазками кисти, не пытаясь создавать реалистические портреты, Бальмонт воссоздает атмосферу сновидения, упоминая о "чьем-то" грустном шепоте и о том, как "кому-то" "чего-то" жаль. В последующих строках возникают смутно увиденные издали воздушные образы воображаемых женщин: "Елена, Маша, Лиза, Марианна / И Ася, и несчастная Сусанна" — тургеневские героини с их простыми и мелодичными именами...²

57

Бальмонту, однако, пришлось столкнуться и с более суровым миром, еще когда в девятилетнем возрасте он начал посещать гимназию в городе Шуя, процветающем центре текстильной промышленности — "русском Манчестере". В конторе местной фабрики служил одно время революционер-экстремист Сергей Нечаев. Общественные настроения в Шуе менялись быстро, хотя внешний мир, олицетворяемый для мальчика ненавистной гимназией, оставался еще нетронутым. Соученики Константина принадлежали к совершенно другому социальному слою: это были сыновья купцов, конторских служащих, ремесленников, лиц духовного звания и даже представителей нарождающегося рабочего класса. Молодой поэт прилагал очень мало стараний к тому, чтобы осилить официальную программу, целиком отдавшись чтению, изучению иностранных языков, на что его, по-видимому, вдохновил лозунг Кропоткина self-help ("самопомощь"), и фантастическим мечтам об уходе "в народ" или "к сектантам". В семнадцать лет его исключили за принадлежность к революционному кружку³.

Кружок был довольно безобидным: в основном участники его занимались дискуссиями, хотя получали литературу от террористической организации "Народная воля". Бальмонт был в кружке единственным дворянином. Остальные его участники весьма колоритны: юная барышня, которую именовали "актрисой", школьники, студенты, чахоточный надзиратель местной больницы, сын священника, а также некий юридический, проживавший в бочке, ходивший в веригах и наизусть цитировавший Маркса, Либкнехта и Лассалю. В тюрьму гимназистов не посадили, но из гимназии исключили и разместили по другим учебным заведениям с установлением над ними "надзора начальства". В новой школе, во Владимире, Константина поселили на квартире классного наставника — чеха, преподавателя греческого языка. Тот отговорил его — после весьма недолгого успеха на литературном поприще (три его стихотворения были приняты петербургским журналом "Живописное обозрение") от дальнейших попыток печататься⁴.

Летом того же года Бальмонт окончил гимназию и предался страсти к путешествиям, не покидавшей его всю жизнь. Вместе с земским фабричным инспектором он исколесил вдоль и поперек всю родную Владимирскую губернию. Позднее он побывал на Кавказе, в Крыму, в Европе, Мексике, Соединенных Штатах, Австралии, Новой Зеландии, Индонезии. Стихи его так и пестрят эпитафиями на немецком, английском, французском и испанском языках. И все-таки во время своего последнего и наиболее продолжительного пребывания вдали от родины он писал о васильках и желтых колосящихся полях России:

Я видел всю Землю от края до края.

Но сердцу всех сказок милей, Как в детстве, та рифма моя голубая

Широкошумящих полей⁵.

58

Была ли тому причиной юношеская репутация Бальмонта как радикала (на первом курсе Московского университета в 1886/87 году он был на короткий срок арестован за участие в студенческих беспорядках), или же его первый ранний и крайне неудачный брак, приведший к разрыву с родительским домом, попытке самоубийства и разводу, а может быть, попросту его собственный неуравновешенный темперамент, — но университет поэт так и не окончил. Вместо этого он предался божественному образу жизни — голодал на чердаках, много пил, когда мог себе это позволить (почти наверняка, чтобы превозмочь природную мягкость и робость), а также переводил со множества языков — скандинавских, санскрита, словацкого, испанского, французского, латинского, немецкого, английского, польского и португальского. Его интересовали религии Востока, китайская грамматика, японская гравюра, легенды ацтеков и народа таи, русские былины и фольклор прибалтов; он жадно читал труды по естественным

наукам, а также по истории, искусству и философии. Во всем этом не было и намека на порядок или систему, но все, с чем он соприкасался, поэт претворял в литературу. На своих современников он производил впечатление человека, ушедшего от дорогого ему, но поблекшего мира детства, который, казалось бы, должен был заставить его насытить свою поэзию чувством социальной ответственности и любви к "земной печали"⁶. Всему этому он предпочел неограниченную свободу воображения — путешествия, книги и языки. Фигура трагикомическая, он допускал крайности во всем, и в немалой степени — в области формы. "Имею спокойную убежденность, — заявил он однажды, — что до меня в целом не умели в России писать звучных стихов"⁷. Хотя первой любовью в юности был немецкий романтизм, образцом тех приемов, которыми Бальмонт чрезвычайно охотно пользовался с самого начала своей поэтической карьеры — аллитерации и внутренние рифмы, — послужили для него английская поэзия, и прежде всего Шелли (которого он систематически переводил и перевел чуть ли не целиком) и Эдгар Аллан По⁸.

В первом широко известном сборнике "Под северным небом" (1894) имеется стихотворение, посвященное князю А. И. Урусову, меценату, любителю литературы и театра, с которым Бальмонт познакомился в Москве в 1892 году. Специалист по Флоберу и Бодлеру, Урусов финансировал публикацию двух томов баль-монтских переводов из Эдгара По, вышедших в 1895 году, и привил ему "любовь к поэзии созвучий, преклонение перед звуковой музыкальностью", влиянию которой поэт под действием господствовавших в то время предубеждений "боялся подчиниться". Первая строфа стихотворения, посвященного Урусову, упрочила за Бальмонтом сразу и прочно репутацию поэта бессмысленного благозвучия.

59

Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн. Близко буря. В берег бьется Чуждый чарам черный челн. Последняя строка осталась загадкой и курьезом. Однако гипнотическому действию звукоподражаний трудно было противостоять. Критики высмеивали Бальмонта за чрезмерное пристрастие к аллитерациям, но читатели были в восторге от новой музыкальной поэзии. Их восхищало не только стихотворение, строки из которого были приведены выше, но и полная щебета и шепота "Песня без слов".

Ландыши, лютики. Ласки любовные. Ласточки лепет. Лобзанье лучей. Лес зеленеющий. Луг расцветающий. Светлый свободный журчащий ручей.

Ветра вечернего вздох замирающий. Полной луны переменчивый лик. Радость безумная. Грусть непонятная. Миг невозможного. Счастья миг'.

Хотя Гиппиус и утверждает, что в этих ранних стихотворениях Бальмонт еще не нашел своего голоса, последние две строки приведенного стихотворения обнаруживают в начинающем поэте символиста. Категорическое требование невозможного, полная готовность пожертвовать здравым рассудком во имя радости, убеждение в том, что человеческая грусть не поддается пониманию, — все это настроения поколения, взбунтовавшегося против закона причинности и здравого смысла. Только в "миг" и на "миг" невозможное становится возможным. Андрей Белый впоследствии разработал целую философскую систему символизма. Он утверждал, что миг — это та точка во времени, которая, если взглянуть на нее под другим углом зрения, может растянуться до бесконечности. Бальмонт не обладал "теоретической подкованностью", но именно он открыл значение мига как прорыва. Само название следующей книги Бальмонта — "В безбрежности" (1895) — озаменовало ее символическое содержание, а эпиграф из "Братьев Карамазовых" Достоевского звучал вызовом холодному рационализму: "Землю целуй, и неустанно, нена-сытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга и исступления сего"¹⁰.

В стихотворении, открывающем сборник, Бальмонт обозначает задачу поэта как восхождение по дрожащим ступеням, позволяющее ловить "уходящие тени". Он характеризует это занятие как весьма опасное: "И все выше я шел, и дрожали ступени, / И дрожали ступени под ногой у меня". Стихотворение повторяет, словно эхо, проводившуюся ранее строку Мережковского "Мы — над бездною ступени" и дает понять, что Бальмонт отважился подняться по опасной лестнице еще выше". Подобная переключка поэтов — характерная черта символистской школы,

60

а образ опасной воздушной лестницы постоянно повторяется в ранних стихах Брюсова и Блока.

Поэзия Бальмонта, более богато оркестрованная и менее болезненно-индивидуализированная, нежели стихи Гиппиус и Сологуба, вскоре завоевала широкую читательскую аудиторию. Полные реминисценций из Фета и Полонского, Шелли и Блейка, которого Бальмонт называл праотцом символистов¹², отзвуков темных страстей Испании, великолепных северных видений Ибсена, космической грандиозности немецкой натурфилософии, его стихи тем не менее не вторичны. Вдохновенный поэт проносился по болотам и степям, опускался на дно морское, пересекал громадные водные пространства, чтобы услышать песнь умирающего лебедя, поднимался в горы, где можно увидеть, как ткуются на небе облака и восходит солнце, устремлялся на полные чудес острова — все как бы в поисках поэтической добычи. Мечты других художников, живших в другие времена и в других странах, он не столько перепевал, сколько делал собственным достоянием и достоянием своего времени.

Пожалуй, ближе всего по духу ему был Эль Греко. Бальмонт дарит этому художнику свой собственный образ воздушной лестницы:

На картине Греко вытянулись тени. Длинные, восходят. Неба не достать. "Где же нам найти воздушные ступени? Как же нам пути небесные создать?"¹³

Среди поэтов всех стран и веков, с которыми Бальмонт перекликался, своим вторым "я", братом, он считал Шелли.

И я, как ты, люблю равнины Безбрежных стонущих морей, И я с душою андрогини, Нежней, чем лилия долины. Живу, как тень среди людей^{14*}.

Третья книга Бальмонта "Тишина" (1898) — это сборник циклов стихов и поэм. Здесь он выступает как сознательный новатор. Поэма по природе своей — жанр объективный. Она заключает в себе определенный сюжет ("Медный всадник" Пушкина, "Демон" Лермонтова) или же прибегает к такому приему, как описание путешествия, для того чтобы дать широкую панораму состояния общества ("Кому на Руси жить хорошо" Некрасова). Жанр допускает вариации и модификации: знаменитые "лирические отступления" в "Онегине" (который Пушкин назвал романом в стихах и который все же является поэмой, narrative poem); лирический подтекст романтической поэмы, часто позволяющий автору выразить скрытые духовные мотивы, как, напри-

*Для Бальмонта характерно, что в этом стихотворении об английском поэте он пользуется англицизмом: "лилия долины" по-русски — "ландыш", но Бальмонт предпочитает буквальный перевод, и стихотворение от этого не проигрывает.

61

мер, в "Демоне" и "Мцыри"; введение как бы постороннего материала, например народной песни у Некрасова. Однако символистская поэзия, с ее крайней субъективностью и скептическим отношением к логической последовательности, плохо приспособлена к повествовательному жанру. Символистская поэма у Бальмонта состоит по преимуществу из вариаций и модификаций. Стержень ее — не сюжет или хронология, а некая внутренняя структура, сравнимая скорее с архитектурой и музыкой.

Мысль о том, что короткие лирические стихотворения могут располагаться таким образом, чтобы быть воспринятыми как единое целое, по всей вероятности, была подсказана как Брюсову, так и Бальмонту работой Урусова о "скрытой архитектуре" "Цветов зла" Бодлера¹⁵, в которой сборник стихов рассматривался не как беспорядочное собрание, а как продуманное расположение отдельных стихотворений. После появления очерка Урусова и бальмонтовской "Тишины" сборники стали восприниматься как органичное целое, лирические стихотворения чаще всего группировались циклами, а на поэму начали смотреть скорее как на архитектурное или симфоническое произведение, а не повествование в стихах. Это позволяло включать в нее части, разные по размеру и значимости, а также допускало всевозможные формальные вариации (метрики, системы рифмовки) в рамках общей конструкции. Поэмы Бальмонта в сборнике "Тишина" представляют собой ряд "симфонических частей" или словесных картин, которые нередко с трудом отличимы от его стихотворных циклов, таких, как "Мгновения правды", "Кошмары", — групп стихотворений, которые хоть и выигрывают от прочтения в определенном порядке, но не претендуют на изложение какого-то сюжета. Впрочем, поэма "Мертвые корабли" описывает ряд сменяющих друг друга настроений, внушенных реальным событием. Отправной точкой служит история, захватившая воображение всего мира, — путешествие Фритьофа Нансена. В 1893 году он со своим судном "Фрам" оказался плененным дрейфующей льдиной, которая, по его расчетам, должна была помочь ему достичь Северного

полюса. Бальмонт описывает эту историю как духовное паломничество, рассматривая само событие лишь как источник образов. На самом деле "Фрам" (и Нансен) три года спустя, в 1896 году, очутились у берегов Земли Франца Иосифа, однако поэма Бальмонта писалась в тот период, когда полярников считали пропавшими, и попытка Нансена достигнуть полюса наверняка представлялась поэту еще одной безнадежной попыткой штурмовать небеса, взобраться вверх по "воздушным ступеням".

Тема духовного паломничества разрабатывается, хотя и более расплывчато, в других стихотворениях сборника 1898 года. В цикле "Воздушно-белые" воспевается взалкавший дух, который, подобно искателям Полюса, покидает родную Землю, где когда-то для него цвели маргаритки, а он разделял все тяготы и заблуждения людей, и стремится отрешиться от общей участи. В конце концов он достигает стихийной легкости и бесплотности

62

ветра: "Я вольный ветер, я вечно вею". В цикле "Звезда пустыни" мы находим тот же апофеоз беспокойства, неугомонности: лирический герой бунтует против кажущегося ему жестоким и неприступным божества и уходит в пустыню в поисках просветления.

Главная тема трех первых книг Бальмонта — бренность форм вечно обновляющейся жизни.

Он виртуозно описывает все преходящее, недолговечное, например снежинки: "Мы вьемся, бежим, пропадаем / И летаем, и таем вдаль..." или слова любви: "Всегда дробясь, повсюду цельны, / Как свет, как воздух, беспредельны, / Легки, как всплески в тростниках"¹⁶.

Великолепные, но несколько легковесные чаяния поэта, пожалуй, лучше всего подытожены в заключительном стихотворении цикла "В безбрежности".

За пределы предельного

К безднам светлой Безбрежности!

В ненасытной мятежности, В жажде счастья цельного,

Мы, воздушные, летим И помедлить не хотим

И едва качаем крыльями.

В поэзию Бальмонта уже начинает проникать идея Сверхчеловека. Монахи Эль Греко — не просто удлиненные тени, тщетно пытающиеся дотянуться до неба; они противопоставляются обыкновенным монахам — "теньям согбенным", "темным сонмам рабов", и тянутся они не к Богу, а к некоему высшему гнозису: "Лица их странные, между других — удлиненные, / с жадностью тянутся к высшей разгадке миров"¹⁷. Стихотворение "За пределы предельного" также развивается фортиссимо: "Все захватим, все возьмем, / жадным чувством обойдем!"¹⁸ Эти динамичные, демонические мотивы господствовали в поэзии Бальмонта с 1899 по 1905 год. Они стоили ему потери многих старых друзей, включая Урусова, но и привлекли немало новых. Более поздние его произведения (которые мы рассмотрим в других главах), по сути, представляют собой повторение все той же мелодии в мажорном ключе. Отчаяние сменяется эйфорией. Ослабевшие крылья расправляются, а попутные воздушные течения уносят поэта ввысь.

Сила Бальмонта, как и его слабость, заключалась в том, что он не признавал никакой дисциплины, не принадлежал ни к какой школе. Он пел исключительно для себя самого. И это привело к несамокритичности, солипсизму. Его поэзия раздражает порой, словно исповедь одержимого, лишеного всякого контакта с окружающим миром. Образы и звуки множатся непрерывно, "кровосмесительно". Иногда вдруг обратят на себя внимание отдельная строчка, строфа или даже целое стихотворение, но они тонут в потоках благозвучья, под лавинами прилагательных. В поэзии Бальмонта мало действия, а когда что-нибудь все же происходит, читатель остается равнодушным, потому что его

63

лично это близко не касается: аллегорическое событие, пересказанная легенда. Почему поэт говорит об этом? Что-то поразило его блуждающую фантазию, ему показалось, что то или иное происшествие отразит еще одну грань собственной души, подарит новую маску, которую он на миг примерит и, полюбовавшись на себя в новом обличье, отбросит в сторону. Но именно потому, что он не ставил целью выразить дух своего времени, ему удалось нечто весьма существенное в нем передать. За разнообразными и причудливыми позами угадывается заблудившийся ребенок, рассказывающий самому себе сказки:

Месяца не видно. Светит Млечный Путь. Голову седую свесивши на грудь, Спит ямщик усталый. Кони чуть идут.

Звезды меж собою разговор ведут. Звезды золотые блещут без конца, Звезды прославляют Господа Творца, "Господи", — спросонок прошептал ямщик, И, крестясь, зевает, и опять поник, И опять склонил он голову на грудь. И скрипят

полозья. Убегает путь¹⁹.

В лучших своих образцах, к которым относится и вышеприведенное стихотворение, поэзия Бальмонта передает детский взгляд на природу, полную чудес и красоты. Вот его рассказ о том, как он писал свои стихи:

Рождается внезапная строка, За ней встает немедленно другая, Мелькает третья, ей издалека Четвертая смеется, набегая. И пятая, и после, и потом, Откуда столько — я и сам не знаю, Но я не размышляю над стихом И, право, никогда — не сочиняю²⁰.

Бальмонт впитал в себя целые музеи, библиотеки, ландшафты, цивилизации, сделав их частью своего собственного внутреннего мира, узником которого он так и остался. Всякая новая дверь, которую он открывает, ведет к зеркалу. "Из окна сумел выскочить, — не из себя"²¹, — сказал Белый. Бальмонта признавали блестящим литератором и утонченным художником, наделенным священной пассивностью прорицателя, и все сходились на том, что общие мерки к нему неприменимы.

Сам Бальмонт не искал знакомства с символистами или с "декадентами". Его первым шагом в литературе способствовал благорасположенный к начинающим писатель-народник Владимир Короленко. Он помогал поэту советами еще с февраля 1886 года, а в 1891 году свел его с руководителем "Северного вестника" М. Н. Альбовым. Это было еще до того, как литературным редактором журнала стал Вольтер. В первые трудные годы жизни в Москве Бальмонта поддерживали и старый революци-

64

онер П. Ф. Николаев, и профессор литературы Н. И. Стороженко, а также утонченный западник Урусов. Молодой поэт охотно принимал литературную дружбу, кто бы ни предлагал ее — будь то народнический журнал "Русское богатство", авторы петербургского "Северного вестника", Урусов в Москве или Максим Горький, который, сотрудничая в "Нижегородском листке", защищал поэзию Бальмонта от наиболее глухой к достоинствам молодой поэзии критики либеральной прессы²². Бальмонт познакомился с Чеховым и впоследствии поддерживал с ним дружеские отношения. Он сопровождал драматурга во время его визита к Льву Толстому в Ялте и прочел ему стихи из книги "Горящие здания" (1900). Как и следовало ожидать, "величайший гений из ныне живущих на Земле", как его величал Бальмонт, назвал вздором такие капризные сочетания слов и понятий, как "аромат солнца", но тем не менее с поэтом обошелся вежливо²³.

Несмотря на связи с более широкими кругами, Бальмонт, как "чистый поэт", всегда готовый принести жизнь в жертву искусству, был вовлечен в символистский лагерь и сыграл там довольно значительную роль — в первую очередь личным примером, отождествлением себя с лирическим героем своих стихов. Решающая встреча поэта с символизмом как литературным движением произошла 28 сентября 1894 года на собрании московского Студенческого общества любителей западной литературы²⁴. Там Бальмонт встретился с Брюсовым. Между ними тут же завязалась восторженная поэтическая дружба, которую Бальмонт впоследствии называл любовью-ненавистью.

Валерий Яковлевич Брюсов, студент Московского университета, был на шесть лет моложе Бальмонта и почти во всех отношениях мог рассматриваться как его противоположность: будучи горожанином, сыном купца, он обладал аналитическим умом, сильной волей, замечательным деловым чутьем и способностью к систематической работе. Помимо этого у него была хватка природного импресарио, готового эксплуатировать чужие таланты. В 1899 году, когда на Бальмонта нахлынули ницшеанские настроения, он написал стихотворение, в котором обрисовал могучего морского разбойника, отнимающего у глупых птиц их добычу — выловленных из моря рыб:

Морской и воздушный разбойник, тебе я слагаю свой стих, Тебя я люблю за бесстыдство пиратских порывов твоих. Вы, глупые птицы, спешите, ловите сверкающих рыб, Чтоб метким захватистым клювом он в воздухе их перешиб²⁵.

Вероятно, автор хотел противопоставить поэта и ученого, но, независимо от его намерений, образ хищника гораздо больше говорит нам о купеческом сыне Брюсове, нежели об изнеженном дворянине Бальмонте. Сказанное, однако, не означает, что Брюсов был в каком-то смысле плагиатором. Скорее он был худож-

3 А. Пайман

65

ником, жадно следившим за творчеством других поэтов в поисках вдохновения, а также союзников и, позднее, учеников. За семь лет, истекших после их первой встречи, Брюсов

избавил как себя, так и Бальмонта от необходимости печататься за собственный счет, а спустя двенадцать лет объявил о конце безраздельного царствования своего старшего собрата в русской поэзии: "Мы далеко ушли вперед, он остался на одном месте"²⁶.

"Я не был молод смолоду", — писал о себе Брюсов. И конечно, он не был молод по-детски, непосредственно, как это было свойственно Бальмонту. Уже к моменту их первой встречи Брюсов опубликовал два выпуска "Русских символистов", представив себя читающей публике в качестве идейного лидера нового литературного движения. Правда, это движение существовало пока что преимущественно в его воображении. Прибегнув к оригинальному тактическому ходу, Брюсов дебютировал не как молодой поэт, а как целая молодая поэтическая школа, что само по себе способствовало преждевременному "старению". Тем не менее, пусть не по-детски, Брюсов все же был молод. Он был еще очень не уверен в себе и когда в 1894 году вступил в отчаянную борьбу с единым фронтом литературных авторитетов, отнесшихся к его "школе" недоброжелательно, то встреча с Бальмонтом именно в тот момент была просто даром небес, и Брюсов это понимал. "Из личных встреч особенно много дала мне близость с Бальмонтом, которая навсегда останется моим самым дорогим воспоминанием", — писал он впоследствии²⁷.

В отличие от своих предшественников, Брюсов был твердо уверен — еще до того как опубликовал первую стихотворную строчку — в правильности выбранного направления и в том, кто ему близок в мире искусства. В детстве он мечтал стать изобретателем, совершать важные открытия. В школе он "открыл" для себя поэзию и начал писать. Первыми образцами для него были Лермонтов, Некрасов, неизбежный Надсон, а несколько позднее, но в течение более длительного времени — Пушкин, Тютчев, Фет. Его рано пробудившееся восхищение последними двумя поэтами, возможно, объяснялось тем, что он учился в Полива-новской гимназии, которая, наряду с Тенишевским училищем в Санкт-Петербурге, была своего рода бастионом новых веяний в бюрократической пустыне гимназического образования в тогдашней России. Впрочем, отношение молодого Брюсова к поэзии было весьма не бескорыстным. До выхода на общественную арену он объяснял самому себе в дневнике: "Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!"²⁸

Будучи еще школьником, Брюсов узнал о французском декадентстве из статьи Зинаиды Венгеровой "Поэты-символисты во

66

Франции", напечатанной в девятом номере "Вестника Европы" за 1892 год. Его, без сомнения, привлекли скандальная аморальность и откровенное эстетство Бодлера и Леконта де Лиля, а также вызов общепризнанным ценностям во имя чистого искусства. Венгерова обратила его внимание и на Верлена, Малларме, Рембо, Лафорга и Мореаса²⁹. Доскональное изучение стихов первых трех поэтов и пьес Метерлинка убедило Брюсова в том, что их литературная манера в каком-то отношении (в каком именно, он и сам разобрался не сразу) более, чем родная ему русская традиция, подходит для выражения его собственного опыта жизни в большом городе, где нищета соседствует с безразличием, классовые барьеры размываются, естественные ритмы ломаются, а господствующей нормой поведения становится принцип "каждый за себя".

Некоторые проявления интереса ко всем этим вопросам уже сказывались в литературе Санкт-Петербурга, например в тревожном голосе одинокого поэта Константина Михайловича Фофанова, название сборника которого "Тени и тайны" (1892)³⁰ само по себе указывало на родство с импрессионизмом, а также в "Символах" Мережковского, вышедших в том же году, что и статья Венгеровой. Наличие такого интереса вскоре подтвердили дебаты, разгоревшиеся в петербургской печати, и прежде всего на страницах "Северного вестника".

Хотя Брюсов внимательно следил за всем этим, свое "декадентство" он предпочел заимствовать у французов. Первым его союзником был школьный приятель Александр Ланг, сын московского книгопродавца. Они вместе обшарили магазин Ла-нга и другие книжные магазины на Кузнецком мосту в поисках произведений французских поэтов-символистов и

тут "же принялись переводить, анализировать и подражать Верлену и Малларме. После того как первые попытки Брюсова опубликовать свои переводы в наиболее известных журналах провалились, он заручился помощью Ланга, писавшего под псевдонимом Миропольский, и к осени 1893 года они вдвоем подготовили тоненький сборничек переводов и оригинальных стихов в новой манере под программным названием "Русские символисты". После того как Брюсов фактически "изобрел" школу, ему ничего не стоило изобрести издателя, который снабдил сборник сдержанным по тону предисловием, объясняющим необходимость новой поэзии. В этой ипостаси Брюсов выступил под фамилией В. А. Маслов. То была дань памяти молодой барышне Елене Масловой.

В числе восемнадцати стихотворений Брюсова ("Миропольский" смог дать всего два плюс несколько страниц поэтической прозы) было несколько переводов из Верлена, одно стихотворение в стиле Малларме и одно — в манере Метерлинка. Цель Брюсова была одновременно дидактической и стратегической. Она состояла в том, по-видимому, чтобы представить образцы новой поэтической формы, дабы поощрить других, а также оше-

67

ломить литературный мир потрясающей новостью: где-то там, в недрах старой столицы "всяя Руси" живет и творит группа молодых "проклятых поэтов"³¹.

Предприятие увенчалось некоторым успехом. Издание было замечено, хоть и осмеяно прессой. Даже поэт-философ Владимир Соловьев, которого сам Брюсов не без оснований считал своим литературным предшественником, ополчился на претензии московских символистов. Он предложил шуточные толкования их загадочных стихов, а поскольку за первым выпуском "Русских символистов" последовали второй и третий, неустанно высмеивал и пародировал авторов, так что его выступления против них стали частью литературы символизма³².

Вероятно, благодаря первоначальной шумихе "Русские символисты" привлекли внимание достаточного числа энтузиастов-любителей, чтобы через год появился второй выпуск, в котором было представлено уже семь-восемь новых авторов. За фамилиями некоторых из них скрывался сам Брюсов, выступавший под разными псевдонимами. Летом 1894 года Брюсов опубликовал также свои переводы верленовских "Романсов без слов"³³.

Брюсов как организатор русского символизма весьма обрадовался, когда его разыскали по московскому адресу петербургский юноша Александр Добролюбов и его приятель Владимир Гиппиус. Гиппиус был дальним родственником Зинаиды Николаевны, которая упоминает о юных поэтах как о только что появившихся где-то на задворках литературы. На Брюсова произвел большое впечатление Добролюбов — своей декадентской настроенностью и поведением и весьма широкой осведомленностью о символистском движении во Франции. Родившийся в Варшаве Добролюбов был воспитан в духе пылкого народничества. Его сестра, Мария, сохранившая верность семейным традициям, во время русско-японской войны ушла сестрой милосердия на фронт, в 1905 году стала героиней революционного движения, а в 1906-м умерла мученической смертью в тюрьме. Александр, юноша со свежим лицом, носивший в 90-х годах в петлице белую гардению в подражание Оскару Уайльду³⁴, проявил такую же пылкую преданность совсем иной идее — мировоззрению Шопенгауэра, которым он проникся в школе. Поскольку жизнь и борьба за существование — зло, поэту приличествует проповедовать культ красоты, мечты и смерти. В университете Добролюбов задрапировал свою комнату черным бархатом и проповедовал самоубийство. При этом он курил опиум и писал "декадентские" стихи, которые считал способом "говорить непонятно о непонятном"³⁵.

Для Брюсова взгляд на поэзию как на "жизнетворчество" был новым и впечатляющим; добролюбовский упор на "музыку" тоже был для него скорее неожиданным, и Брюсов, раньше уделявший мало внимания этому завету символизма, отныне признал его наиважнейшим. В то время как московский поэт

68

по-настоящему был знаком лишь с творчеством Верлена и Малларме, петербуржцы, как выяснилось, прекрасно знали также Рембо, Лафорга и Вьелле-Гриффена и лучше Брюсова понимали значение "предшественников" — Бодлера, Готье и парнасцев, в особенности же роль, которую те сыграли в освобождении поэзии от морали и политики.

Молодые люди обсудили возможность образования литературного союза. Добролюбов и Гиппиус просмотрели материал, подготовленный Брюсовым для второго выпуска "Русских символистов", подойдя к нему с такой острой критикой и бескомпромиссностью, что хозяин почувствовал: инициатива явно из его рук ускользает. Он вовсе не собирался уступать бразды правления, и на какое-то время Москва и Петербург пошли дальше каждый своим путем. Однако контакт был установлен и Брюсов не терял более связи с новыми единомышленниками.

Стихи Добролюбова Брюсов нашел слабыми, но был пленен личностью поэта, его литературным вкусом, эрудицией и смелостью в отстаивании взглядов. После отъезда петербургского поэта он с грустью отметил, что "вовсе не сумел очаровать Добролюбова", однако "все же чувствовал к нему симпатию"³⁶. Можно сказать, что Брюсов смотрел на Добролюбова примерно так, как наделенный сильной волей, но лишенный обаяния Петр Степанович Верховенский смотрел на Ставрогина: он видел в нем декоративного знаменосца, "Ивана-царевича" своего движения. Необыкновенное направление развития Добролюбова в дальнейшем как бы подтвердило правильность подобной позиции, но в то же время исключало ее осуществление на практике.

Между тем Брюсов сосредоточил свое внимание на втором томе "Русских символистов", который выпустил с предисловием, подписанным собственной фамилией. В этом предисловии он определял символизм как поэзию намека, рассчитанную на создание определенного настроения и стремящуюся вызвать отклик посредством музыки, с помощью зашифрованных ссылок на экзотические предметы, исключаемые из поля зрения поэзии, а также путем использования символов и "соответствий" или ассоциативного мышления. Некоторые из идей, высказанных Брюсовым в предисловии, а впоследствии в двух интервью, которые он дал московской газете "Новости дня", без сомнения, были плодом его разговора с Гиппиусом и Добролюбовым, хотя и нелепым школярством с их стороны было послать Брюсову письмо, в котором они сетовали на то, что он воспользовался идеями Добролюбова, не дав ссылки на источник.

Выход второго выпуска "Русских символистов" вызвал не только новую бурю насмешек и поношений. Брюсов получил также письмо от друга и издателя Мережковских П. П. Перцова с предложением прислать стихотворение для включения в готовящуюся антологию "Молодая русская поэзия". Этот довольно скромный знак одобрения со стороны внешнего мира, проявившего почти огульно враждебное отношение к самозваному "во-

69

ждению нового направления, стал первым реальным связующим звеном между Брюсовым и признанными "декадентскими" писателями Петербурга³⁷.

В свете всего вышесказанного легко понять энтузиазм, который испытал Брюсов, познакомившись летом того же 1894 года с Константином Бальмонтом, поэтом, имевшим свободный доступ ко всей периодической печати, только что выпустившим сборник "Под северным небом", имевший большой успех, и уже зарекомендовавшим себя как переводчик. Бальмонт был лишен мелкого самолюбия начинающего поэта; он любил поэзию ради нее самой и отличался безразличием к "литературной политике". Брюсова нельзя обвинить в довольстве собой, и он наверняка сознавал, что, увлекшись "средствами" утверждения своего литературного авторитета, он рисковал выпустить из вида саму "цель" — создание новой поэзии. Бальмонт возвратил ему чувство бескорыстного восторга перед поэтическим словом. Хотя Брюсов и не избегал соблазнов времени, по своему восприятию действительности и по психологическому складу он не был "природным" декадентом. Не был он, подобно Бальмонту, и представителем класса, исчерпавшего свою историческую функцию. Брюсов был сугубо современным человеком, с энтузиазмом смотревшим в будущее, энергично утверждавшим себя в настоящем, а все же в какой-то мере затронутым роковыми предчувствиями, свойственными поколению, не властному над собственной судьбой. Как выразился Александр Добролюбов, все они — "бедные дети больших городов"³⁸. Брюсов составлял исключение в том смысле, что никогда не знал никакой иной родины, кроме города. Его жизнь вне поэзии — в отличие от бальмонтской — протекала скорее прозаично. Дед Брюсова был освобожденным крепостным, который основал в Москве настолько преуспевающее дело (он торговал пробкой), что уже его сын, отец поэта, мог жить на доход от капиталовложений.

Яков Кузьмич был рационалистом-атеистом, поклонником Писарева. Жена его, судя по всему, придерживалась тех же взглядов. Быт в прочном и просторном доме Брюсова, по рассказам всех, кто побывал там, протекал серо и однообразно.

Этот традиционный семейный дом, не знавший изящества, игры творческого воображения или увлеченности высокими идеями, обеспечивал Брюсову материальную и эмоциональную защищенность, без которой он так никогда и не научился обходиться. В 1897 году, в возрасте 24 лет, поэт женился, но и тут горизонт его остался ограниченным родительским домом: он обвенчался с гувернанткой младших братьев и сестер, Иоанной Матвеевной Рунт, трезво сказав себе: "Не надо бросать светильник за то только, что это — не солнце"³⁹. Этот союз на короткое время осветил лучом счастья его одинокую юность, и его жена — одна из немногих женщин, числящихся в тщательно составленном донжуанском списке, которую "думал, что любил". Впрочем, еще

70

до окончания столетия он писал: "О, проклятье! Пусть будет что угодно — преступление, яд, даже смертельная болезнь, отправиться в паломничество, уехать в Каир, но только не с моей женой, совершить что-нибудь ребяческое, даже глупое..."

Ничего подобного он, впрочем, не совершил. Брюсов не был ни ребячливым, ни глупым человеком. Вполне естественно поэтому, что Бальмонт, вечно юный душой и глуповатый в высшем, поэтическом смысле слова, оказался в ту осень 1894 года, а также и в последующие годы источником обновленного вдохновения. При всех перипетиях, которые претерпевали их отношения, он останется для младшего поэта образцом божией милостью поэта⁴⁰.

В значительной мере благодаря бодрящему влиянию этой новой дружбы, в третьем выпуске "Русских символистов", называвшемся просто "Лето 1895", Брюсов значительно сократил уступки вкусам публики. В сборнике представлены только три совершенно незначительных новых имени. Помимо большого количества переводов из Малларме, Рембо, Метерлинка и других авторов, занимавших на этот раз две трети объема книги, главное место отведено стихам самого Брюсова, подписанным его именем и рассчитанным на то, чтобы шокировать читателя. Расчет оправдался.

Пораженный как-то раз замечанием Бальмонта "Ради этой строки были написаны все остальные пятнадцать", Брюсов ответил, что в таком случае есть смысл ограничиться одной строкой, ссылаясь на практику латинских поэтов⁴¹. Смело и вызывающе он напечатал на свободной от какого-либо другого текста странице пресловутую строчку: "О, закрой свои бледные ноги!" Эта хулиганская выходка (во всяком случае, таковой она представлялась маститым критикам), а также некрофильские мотивы эротических стихов, опубликованных им несколько позже в том же году в своем первом сборнике "Chefs d'oeuvre", привели к тому, что даже "дружественные" журналы — "Мир искусства" и "Новый путь" — сторонились поэзии Брюсова вплоть до начала следующего столетия.

В предисловии к третьему выпуску "Русских символистов" Брюсов с полемическим пылом защищал принципы символистского искусства, как он их понимал в то время. Защита выдержана в презрительном тоне по отношению к большинству критиков. По отношению же к Владимиру Соловьеву применена тактика, ставшая впоследствии излюбленным приемом модернистов, когда имели дело с противником, которого хотели бы видеть предшественником. Отделив неприемлемую "теорию" от внушающей сочувствие поэтической практики Соловьева, Брюсов указывал, что сколько бы философ ни насмешничал, он сам — поэт-символист, что явствует из его стихотворения "Зачем слова?". Соловьев ответил тремя пародиями, которые, по его словам, должны были показать Брюсову, как бы он, Соловьев, писал, если бы следовал принципам символизма. В одной высмеиваются бод-

71

леровские "соответствия" (автор воспекает "горизонты вертикальные в шоколадных небесах"), в другой он обыгрывает пристрастие символистов к изображению эмоций в образе одушевленных существ (фигурируют "гиена подозренья", "леопарды мщенья", "слоны раздумья", словом, целый зверинец аллегорических животных, долженствующих представить весьма незамысловатый сюжет — любовную измену)⁴². Последняя строфа содержит строки, цитируемые по сей день, хотя происхождение их большинству вряд ли известно: "Своей судьбы родила крокодила / Ты здесь сама".

Между тем Брюсов опубликовал "Chefs d'oeuvre". Как он объяснил в предисловии, он надеялся "создать в будущем еще более значительные вещи", но у него нет и сомнений в том, что стихи, публикуемые в данном сборнике, представляют собой шедевры современной поэзии. Чтобы никто не подумал, будто ему всерьез требуется признание современников, юный поэт посвятил свою книгу Вечности и Искусству!

Сборник знаменует изменение тактики. "Символизм" (в данный момент и в той интерпретации, какую давал ему Брюсов) не получил признания, и теперь в "Chefs d'oeuvre" поэт сознательно предлагал *себя*, лучшее из написанного им до сих пор, довольно мало заботясь о том, соответствует ли это символистской манере. Некоторые стихотворения вполне реалистичны. Многие же, в особенности в разделе "Meditation"* скорее являются плодом влияния русских поэтов Тютчева, Фета, Сологуба и Мережковского, нежели результатом изучения автором зарубежных "символических" образцов.

Тем не менее книга необычна для своего времени в том смысле, что она отражает нарочитую, хотя и не вполне удавшуюся попытку сгруппировать стихотворения, поэмы и циклы. Брюсов настаивал, что книгу необходимо читать всю подряд "от предисловия к содержанию включительно"⁴³. Правда, из ряда все же выпадают две поэмы, из которых одна написана в традиционно повествовательной форме, а другая — в бальмонтской манере. Тем не менее тенденция к сочинению "вариаций на тему", излюбленный прием французских символистов, уже налицо. Символисты, группируя отдельные стихотворения в циклы, стремились не столько проиллюстрировать ту или иную мысль, сколько передать смену настроений мыслящего субъекта. Хотя к 1895 году эти идеи уже носились в воздухе, именно Бальмонт и Брюсов утвердили циклы стихов как характерную черту новой поэзии и распространили этот принцип на жанр поэмы. Тем самым они установили направление, в котором суждено было развиваться русской поэзии XX века до "Двенадцати" Блока и ахматовской "Поэмы без героя" включительно⁴⁴.

* Meditation — раздумья (*фр.*).

72

Другим новшеством, внедренным Брюсовым в русскую поэзию — новшеством скорее в духе парнасцев, нежели символистов, — было упоение экзотическими названиями, звуками и неожиданными сравнениями. "Как странно и как дивно звучат чуждые слова, особенно под рифмой!"⁴⁵, — писал он Перцову. В одном разделе его книги, озаглавленном "Криптомерии" (название редкого вечнозеленого хвойного азиатского дерева), пристрастие к чужеземным географическим названиям, к нерусской флоре и фауне особенно очевидно. Брюсов, конечно, не был "поэтом для поэтов". Современник Гогена и Стивенсона, поклонник Леконта де Лиля и Эредиа, он увлекался не только поэзией, но и книгами о путешественниках и первопроходцах. Однако ни река Годавери, ни желтые львы, лианы и бананы, ни криптомерия у Брюсова не были почерпнуты из "презренной реальности"; не были они и следствием живого знания чужих языков и далеких стран, как то, без сомнения, было у Бальмонта. Автор "Chefs d'oeuvre" априори считал природу во всех отношениях уступающей по значению искусству. Другим, явно более символистским или, скорее, импрессионистическим приемом была "дематериализация" окружающего мира. Брюсов достигал такого эффекта с помощью сознательного употребления эпитетов, перенесенных из другой сферы, приписывания неодушевленным предметам человеческих эмоций ("неуверенный" поворот улицы, "голодные утробы" домов), наделяния предметов свойствами, которые никак с ними не вязались (хотя бы знаменитые "фиолетовые руки" и "атласные сады"). В книге содержится множество примеров того, как натуралистическое описание, которое Брюсову, как правило, удавалось, соседствует с попыткой "разложения материи".

...Наклоняются груди, сгибаются спины, веет жгучий, тягучий, глухой
аромат. И, без силы подняться, без воли прижаться и вдавить свои пальцы в
округлости плеч, Точно труп, наблюдаю бесстыдные тени в раздражающем блеске
куращихся свеч...

Во второй же строфе страстная рембрандтовская сцена оборачивается откровенным импрессионизмом:

Это утро за ночью, за мигом признанья, перламутрово-чистое утро любви, Это утро, и воздух, и солнце, и чайки, и везде
— точно отблеск —
улыбки твой!⁴⁶

"Chefs d'oeuvre" — это книга-лаборатория. Брюсов непрерывно экспериментирует то с рифмой

— полной, экзотической или приблизительной, в стиле Верлена, — то с вариациями размеров, то, наконец, с поражающими воображение темами. Каждое стихотворение решает определенную задачу. Брюсов всю жизнь ставил себе и своим ученикам задачи, которые требовалось решить. Удивленный реакцией критиков на некоторые особенно

73

экстравагантные свои идеи и высказывания, он писал: "Разве я не могу воплощать в лирическом стихотворении совершенно чуждое мне настроение и тем более чуждые мне идеи?!"⁴⁷

Есть, однако, такая сфера, где автор "Chefs d'oeuvre", оставаясь вполне самим собой, при этом выступает как подлинный новатор. Речь идет об урбанистических стихах, описывается ли в них внутренность дома с покрытой салфеточками мебелью и растениями в горшках, или же какая-нибудь безликая улица, где вечно отчужденный "маленький человек" ищет спасение от пустоты жизни в воображаемых ужасах:

Чтоб меня не увидел никто, На прогулках я прячусь, как трус, Приподняв воротник у пальто И на брови надвинув картуз.

Я встречаю нагие тела, Посинелые в рыхлом снегу, Я минуты убийств стерегу И смеюсь беспощадно с угла.

А потом, отряхнувши пальто, Принадвинув картуз на глаза, Я бегу в неживые леса... И не гонится сзади никто!⁴⁸

Эти стихи, современные по настроению и сильные по исполнению, опираются на Достоевского в прошлом и указывают путь к Блоку в будущем, но при этом им присуща некая непосредственная жесткость, характерная именно для Брюсова.

Пожалуй, самой яркой отличительной чертой раннего урбанизма Брюсова была уверенность, с какой он смешивал разностиле-вую лексику. Так, например, он позволяет себе вносить в тончайшее описание первого снега, настолько напоминающее Фета, что автора можно заподозрить чуть ли не в плагиате, такие прозаические слова, как "экипажи", "пешеходы". В известном смысле Брюсов здесь поворачивает на 180 градусов процесс "дематериализации": он доказывает, что искусство настолько просторно, что может вместить слова и понятия, чаще встречающиеся в официальных документах, чем в высокой поэзии.

Владислав Ходасевич, поэт и критик, который провел годы ученичества, сидя у ног символистов, описывает разочарование, испытанное при первой встрече с Брюсовым, который, по его словам, походил на продавца галантерейного магазина.

"Впоследствии, вспоминая молодого Брюсова, я почувствовал, что главная острота его тогдашних стихов заключается именно в сочетании декадентской экзотики с простодушнейшим московским мещанством {...} И до сих пор куда больше признанного Брюсова нравится мне этот "неизвестный, осмеянный, странный" автор "Chefs d'oeuvre". Мне нравится, что этот дерзкий молодой человек, готовый мимоходом обронить замечание: "Родину я ненавижу", — в то же время, оказывается, способен

74

подобрать на улице облезлого котенка и с бесконечной заботливостью выхаживать его в собственном кармане, сдавая государственные экзамены".

Именно этот самый Брюсов додумался до необыкновенного сравнения спящей растрепанной Москвы со страусом:

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса, Грязные крылья по темной почве раскинуты, Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты, Тянется шея — беззвучная, черная Яуза⁴⁹.

Сборник "Chefs d'oeuvre" был в некотором смысле второй заявкой Брюсова на лидерство, но на этот раз не в им же выдуманном и созданном "движении", а в том более широком и аморфном движении, которое уже реально существовало. К его величайшему негодованию, заявка была отвергнута. Спустя несколько дней после выхода книги в августе 1895 года он понял, что потерпел провал, причем не столько в широком литературном мире, возмущенную реакцию которого — как и редкие, едва ли льстящие молодому автору слова поощрения — легко было предвидеть, а в глазах как раз тех, чьим мнением он особенно дорожил. С типичным для него упорством он подготовил и издал весной следующего года второе, более полное и еще более вызывающее издание. В предисловии автор заявлял, что у него не осталось и искры былых надежд на то, что сборник найдет настоящих читателей. Он разослал экземпляры друзьям, которые, по его мнению, его предали, с надписями вроде той, что он сделал на книге, посланной В. Фриче: "Одному из тех, чьим мнением я когда-то дорожил"⁵⁰. Как и следовало ожидать, жест остался фактически незамеченным.

Огорчение Брюсова наверняка усиливала та стремительность символистского движения,

набиравшего силу вне поля его деятельности. По выражению его петербургского корреспондента Перцова, 1895 год был годом, "изменившим литературу". Символизм в самом деле был "в наступлении", и в конце года Брюсов признавался Перцову, что еще два года назад он смотрел на символизм как на один из возможных путей развития поэзии, теперь же уверовал в то, что это — единственный путь и что вне символизма нет поэзии, точно так же, как вне вселенной православной церкви "несть спасения"⁵¹.

Перцовский сборник "Молодая поэзия", включавший одно-единственное стихотворение Брюсова, был скорее итогом достигнутого на тот момент, нежели шагом вперед, тем не менее он имел значение как симптом изменяющегося вкуса в литературе. Дерзкие названия вроде "Chefs d'oeuvre" Брюсова и "В безбрежности" Бальмонта претендовали на внимание и утверждали право на экстравагантный жест. Это право было немедленно использовано брюсовским "двойником", весьма посредственным поэтом А. Емельяновым-Коханским, чей сборник "Обнаженные

75

нервы" (1895) был посвящен "себе и императрице Клеопатре" и включал, по утверждению Брюсова, несколько его стихотворений, которые он решил не публиковать, в том числе "Гимн сифилису" и "Изнасилование трупа". Попыткой привлечь к себе внимание казалось и звонкое латинское название первого сборника Добролюбова "Natura naturans. Natura naturata" (1895). Эта книга разочаровывала своей чрезмерной эзотеричностью и полным отсутствием той самой "музыки", так горячо проповедуемой самим автором. Ко времени ее выхода Добролюбов уже отрекся от литературы, посвятив себя на всю жизнь борьбе за то, чтобы подняться над "трехмерным зримым миром" и проникнуть в тайны "Книги Незримого", но об этом стало известно лишь два года спустя⁵².

Другой важной литературной вехой 1895 года было появление в "Северном вестнике" романа Мережковского "Отверженный" и романа Сологуба "Тяжелые сны" (обе вещи печатались из номера в номер). Таким образом, теперь можно было уже говорить не только о декадентской поэзии, но и о декадентском романе. Как мы знаем, в марте 1895 года Волынский рискнул опубликовать "Посвящение" Гиппиус; в декабрьском номере появилась ее "Песня", которую Брюсов восхищенно назвал "безразмерным стихотворением"⁵³, а в октябрьской книжке — ее рассказ "Мисс Май", утонченное импрессионистическое описание современной "души". За этими публикациями стоял уже солидный творческий багаж, что было подтверждено выходом накануне Нового, 1896 года первого ее сборника поэзии и прозы "Новые люди". Сологуб опубликовал за тот же период два сборника: прозаический "Тени" (рассказы) и поэтический, скромно озаглавленный "Стихи — книга первая". Эти книги также ясно показывали, что автор — зрелый мастер как в области прозы, так и поэзии.

Брюсову, возможно, казалось, что Мережковский еще мог сыграть некоторую роль в развитии символистской поэзии. В декабрьском номере "Северного вестника" за 1894 год появилась его "Песня вакхантов", своего рода декларация, из которой следовало, что этот знаток и переводчик древнегреческой литературы переходит на сторону Ницше, призывая к волнующему, варварскому дионисиазму. Ницшеанские мотивы сильно ощущались также в "Новых стихотворениях" Мережковского, написанных в период между 1891 и 1895 годами и содержащих многие из его лучших стихов, в том числе и "Леду", перед которой Брюсов "готов был стать на колени". В разделе "Chefs d'oeuvre", называемом "Meditations", Брюсов изображает поэта-паломника, вступающего в обветшавший храм (откуда, вероятно, только что ушел, завершив свой роман "Отверженный", Мережковский). Он видит там выцветшую фреску, на которой изображены два обнявшихся демона — Добро и Зло. Но это было уже вчерашним днем для Мережковского, который в новом сборнике шагнул дальше по пути утверждения аморальности:

76

Люблю я смрад земных утех, Когда в устах к Тебе моления, — Люблю я зло, люблю я грех. Люблю я дерзость преступления.

Подобные строки, исходившие от Мережковского, который "никогда не писал по ночам", производили на близких скорее комическое впечатление и в область формальных исканий его новый сборник ничего сколько-нибудь волнующего не внес. Тем не менее "Новые стихотворения" были шагом вперед по сравнению с "Символами", и хотя Брюсов понимал, что теперь он мало чему может научиться у Мережковского, на него произвел сильное

впечатление призыв старшего собрата нарушать все законы и преступать все черты ради "новой красоты"⁵⁴.

В области теории произвел фурор Перцов, выпустив в 1896 году "Философские течения в русской поэзии", антологию критических статей, содержавших переоценку русской классической поэзии. Авторы подвергали пристальному рассмотрению творчество отдельных писателей, стремясь доказать способность поэта выражать мысль совсем по-иному, нежели ученый, интуитивно и образно, а не опираясь на дискурсивную логику. Антология Перцова, умеренная и довольно академичная по стилю, вызвала шквал насмешек со стороны наиболее влиятельных критиков. Глинский объявил абсурдным само название. Скабичевский же, допуская, что и у Пушкина, и у Кольцова, и у Майкова хоть и не бог весть какая мудреная философия, но все-таки можно найти кое-какие мысли, хотя бы и самые банальные, не мог себе представить, "чего стоит постигнуть философию Тютчева, Фета! Ведь это все равно что выжать масло из гранита!"⁵⁵

В довершение всего в 1896 году Волынский дал сокрушительный залп по народническому лагерю, выпустив свои статьи в форме книги под названием "Русские критики".

По всему этому Брюсов ясно понял, что он оказался не кормчим флагманского корабля русского символизма, как ему мнилось в мечтах, а небольшой волной прилива. Он реагировал со свойственной ему здоровой самокритичностью, почувствовав отвращение к нарочитому эпатажу первых публикаций. Вспоминая Пушкина, он обращался к себе самому: "Поэт должен переродиться, он должен на перепутьи встретить ангела, который рассек бы ему грудь мечом и вложил бы вместо сердца пылающий огнем уголь. Пока этого не было, безмолвно влачилось "В пустыне дикой..."⁵⁶

Несколько недель, проведенных в больнице зимой 1895/96 года, и поездка на Кавказ для поправления здоровья принесли Брюсову то одиночество, которое ему требовалось. Его следующая книга, "Me eum esse"* , написанная в основном на Кавказе, по сравнению с "Chefs d'oeuvre" весьма сдержанна, даже аскетич-

* "Me eum esse" — "Это — я" (лат.).

77

на. Из всех книг Брюсова эта — наиболее личная и "однострунная". Стихотворения повествуют о временном разочаровании молодого поэта, чувствующего себя как бы повисшим между двумя стадиями собственного развития — старой манерой письма, уже не удовлетворяющей его самого, и новой, сущность которой он пока еще не определил. Под влиянием личности Бальмонта и отчасти прозы Эдгара По, а также Шопенгауэра и Лейбница, которых он внимательно читал в ту зиму, Брюсов пришел к выводу, что художник, желающий стать истинно современным, должен сначала отрешиться от мира, сознавая, что он сам — единственный источник творчества. "В моей будущей книге "Me eum esse", — писал он в 1896 году, — я надеюсь свести действительность к роли простой модели художника; я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может"⁵⁷.

Эти мысли несколько по-иному выражены в знаменательном стихотворении "Юному поэту", из первого раздела:

Юноша бледный со взором горящим, Ныне даю я тебе три завета: Первый прими: не живи настоящим, Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй, Сам же себя полюби беспредельно. Третий храни: поклоняйся искусству, Только ему, безраздумно, бесцельно⁵⁸.

Наставительный тон этих "заповедей", возможно, отчасти объяснялся тем, что Брюсова в то время весьма занимала мысль о ранней смерти. "Удовольствия смерти" как поэтическая тема, разрабатывавшаяся Зинаидой Гиппиус, Добролюбовым и Сологубом, не могла не занимать важнейшего места и в сознании Брюсова. Бальмонт с его восторженным поклонением Эдгару По и разгоревшимся интересом к восточным верованиям со своей стороны тоже внушал Брюсову высшую мудрость просветленного отчаяния: "Забудь о светлых снах. Забудь. Надежды нет (...) Ты не найдешь нигде Страны Обетованной"⁵⁹. Возможно, что у Брюсова были какие-то личные причины для заигрывания со смертью, но столь же правдоподобно и то, что он просто подготавливал новую литературную мистификацию, намереваясь "убить" один из своих псевдонимов периода "Русских символистов" — неистового "Дарова" — и приписать ему авторство книги "Me eum esse". Если дело обстояло действительно так, то Брюсов, очевидно, со временем понял, что проведение этого плана в жизнь означало бы отказ от

"авторства" порядочного количества хороших стихов, и замысел "посмертной публикации" остался неосуществленным.

Как бы то ни было, в сборнике ощутима тяга к потустороннему. Аскетический идеал, пронизывающий "Me eum esse", по всей видимости, указывает на восприятие смерти не как прекра-

78

щение индивидуального бытия, а скорее как логическое завершение культа искусства и вечной красоты. Символический фон для размышления о вечной красоте дало пребывание на Кавказе, но в глазах Брюсова того времени даже кавказские горные вершины не вечны: Есть что-то позорное в мощи природы, Немая вражда к лучам красоты: Над миром скал проносятся годы, Но вечен только мир мечты⁶⁰.

Многие стихотворения в книге "Me eum esse" посвящены преодолению соблазна. В одном из них Брюсов создал образ поэтической персоны, который настолько точно соответствовал его облику в творчестве, что закрепился в сознании следующего поколения поэтов и, более того, перешел из его поэзии в их собственную: "Застывший маг, сложивший руки, / Пророк безвременной весны". Таким Брюсов предстает у Андрея Белого, а от Белого переходит к его друзьям, Сергею Соловьеву и Блоку. В стихотворении, где впервые появляется этот образ, Брюсов представляет себя окруженным оккультными искушениями, но, говорит он, "Меня охраняет / Магический круг. / И, тайные знаки / Свершая жезлом, / Стою я во мраке / Бесстрастным волхвом"⁶¹. Хотя в то время один только Сологуб одобрительно отозвался на "Me eum esse", самоопределение "лирического героя" как Мастера Поэзии и жреца музыки было все же значительным достижением.

Книга была явным шагом вперед и с точки зрения формы. Она — не только более ровная по качеству стихов, но и знаменует собой начало наиболее интересных новаций Брюсова в области метрики. Хотя большая часть вещей написана силлабо-тоническим стихом, в "Me eum esse" Брюсов начал успешно пользоваться и дольником⁶².

В годы, прошедшие между выходом "Me eum esse" (1897) и появлением следующего сборника, "Tertia vigilia"* (1900), Брюсов интенсивно изучает просодию. Использование в творчестве русских поэтов XIX века традиционных ритмов (русской былины, народной песни и духовных песнопений) навело его на мысль обратиться к поэзии XVII века и даже к еще более ранней на предмет изучения тонической метрики. "Изучая нашу народную поэзию, — писал он в 1899 году, — я пришел к убеждению, что немецкий тонический стих не свойствен русскому языку (...) Мы обходимся с тоническим стихом гораздо мелочнее, чем немцы и англичане, для которых этот стих родной. Что до меня, я желал бы сблизить мой стих с истинно русским..."⁶³

Стремление возвратиться к родным корням, не из побуждений ностальгического национализма, а с целью открыть новые

* Tertia vigilia — третья стража (*лат.*).

79

перспективы модернизации русской просодии, видно и в растущем интересе Брюсова к уличным песням и частушкам. В 1895 году он начал записывать и анализировать подобные песни. Первым стихотворением, в котором он сознательно применяет метод "коллажа", вкрапляя в свои стихи строчки из подслушанной им песни нищего, было стихотворение "На новый колокол", впоследствии названное "Сборщиков":

По жертвуйте, благодетели,

На новый колокол —

Глас господень.

Звон колокольный

С напевом ангельским

Дивно сходен.

(...)

Наш звон православный

Напевом ангельским

Поет и трубит...⁶⁴

Это стихотворение, или "песня", как впоследствии назвал ее Брюсов, напоминает перезвон колоколов: одни колокола издают более тяжелый, а другие — более легкий звон (ударные слоги), и они дают разной длины отзвуки (безударные слоги); все же вместе рождает настойчиво организующий ритм, намеренную какофонию.

Интерес Брюсова к народной поэзии был пробужден не одними книгами. В июле 1898 года его посетил Александр Добролюбов. Это был уже не "ультрадекадент", студент в черных перчатках, а святой "странник" в крестьянской одежде, только что вышедший из лесов северной России, где он усердно записывал народные песни, заклинания, плачи и сказания. Добролюбов, сильно захваченный своими новыми открытиями, как в свое время — французским символизмом, большую часть времени, проведенного им у Брюсова, читал хозяину то из своей коллекции народной поэзии, то собственные подражания этому жанру. За тот короткий срок, что они не виделись, его речь стала менее интеллигентной, более "русской"; время от времени он умолкал, просто и спокойно заявляя: "Ну, брат, помолчим!" Этот визит произвел на Брюсова сильное впечатление.

Вскоре Добролюбов ушел, а через несколько недель появился снова и оставил у Брюсова большую связку рукописей. Брюсова потряс максимализм Добролюбова, его отождествление себя с лирическим героем новых стихов. Верный своему представлению о себе как о "лидере", Брюсов не только сохранил и изучил все, что ему принес Добролюбов, но и довольно скоро издал две его книги: "Собрание сочинений" и "Из мира невидимого"⁶⁵.

Тем временем Добролюбов снова исчез. На короткое время он становится послушником в одном из отдаленных северных монастырей на Соловецких островах, однако его образ мыслей был слишком эклектичным и слишком мирским, чтобы там

80

удержаться. Когда за участие в крестьянском бунте его арестовали, родные спасли его от тюрьмы, добившись признания его временно умалишенным. После этого он растворился в просторах России, зарабатывая себе на хлеб тем, что батрачил на самых бедных крестьян, одновременно учился и учил, странствуя в поисках истинного знания. Его проповеднический дар был больше, чем дар поэтический. За несколько лет он приобрел последователей и основал секту, получившую название "добролюбцев". "По-моему (да простит мне "ame slave"), было это тоже своего рода "декадентство", — писала Зинаида Гиппиус. Впрочем, она тут же добавляла: "Дмитрий Сергеевич со мной не соглашался. Добролюбов его интересовал, и он всех о нем расспрашивал, пока тот совсем не исчез из виду"⁶⁶.

То, что Брюсов не продолжил экспериментов с русской просодией, скорее всего объяснялось широтой его интересов, а также тем, что его взгляды еще по-настоящему не сформировались. Он поспешил напечататься и успел стяжать себе громкую славу в том возрасте, когда большинство начинающих поэтов еще сотрудничает в школьных журналах. Теперь приходилось расплачиваться. Он находился в состоянии кризиса. Еще до публикации в 1897 году сборника "Meum esse" он обещал себе "два года воздерживаться от литературной деятельности". Как и большинство писателей в последние годы века, Брюсов начинал сознавать, что недостаточно быть "красиво мертвым и печальным", тогда как именно таким, он был уверен, хотел его видеть Бальмонт. Во всяком случае, таким он пытался быть в стихах своего второго, наиболее "бальмонтовского" сборника. Пора было "воспрянуть для жизни", "воскреснуть"⁶⁷.

В поисках мировоззрения, которое избавило бы его от влияния Шопенгауэра, Брюсов принялся много и бессистемно читать. Хотя бурный всплеск интереса к Ницше наверняка затронул и его, Брюсов нашел свой собственный, сугубо личный путь, позволяющий спуститься с горних вершин отрешенности. Лейбниц и "Eureka" Эдгара По указывали ему на возможность таинственных связей между отдельными людьми, между человеческой судьбой и "движением далеких звезд", сознательной мыслью и темными, не поддающимися выражению подсознательными побуждениями, а также (почему бы и нет? Ведь взаимовлияния невозможно измерить обычными законами времени и пространства!) между прошлым и будущим, между живыми и мертвыми. Этот ход мыслей привел его к изучению оккультных знаний. Он погрузился в средневековое чернокнижие, читал западноевропейские труды о спиритизме и начал посещать сеансы. Ходасевич вспоминает, как они вместе присутствовали в 1905 году на одном сеансе и как, когда ушли оттуда, Брюсов заметил: "Спиритические силы со временем будут изучены и, может быть, даже найдут себе применение в технике, подобно пару и электричеству"⁶⁸.

Ни тогда, когда он изучал русскую просодию, ни тогда, когда предавался чтению трудов по философии и точным наукам,

81

Брюсов не пытался расширить границы знания или построить какую-то свою систему. Оставаясь верным собственному принципу: "Все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов", — он искал энергию, горячее для искусства, новые темы, новые источники

вдохновения, новые технические приемы. Для него академическая работа всегда имела в виду "техническое применение", а ее конечным продуктом была литература. Он, что называется, "пожирал" свой материал, а не анализировал его, используя то, что могло пойти на нужды искусства, порой "безраздумно, бесцель-

Недаром Брюсову пришлось по душе поиски молодого петербургского поэта Ивана Ореуса (литературный псевдоним Коневс-кого), которого они с Бальмонтом "открыли" в 1898 году. Для Брюсова было важным определение младшим поэтом коренного различия между поэтом и ученым: "Кто говорит миру "да будет", "быть по сему", кто вдыхает "душу живу" в его комья глины, лепя и воображая их по своему образу и подобию? Не поэт ли, который и имя свое получил от действия творчества, а не от действия познания, ибо последнее именно противоположно творчеству..."⁷⁰

Искусство, по Коневскому, — это творческое волшебство, способность опутать колдовством, сетью чар. Он пользовался языком легенд в более буквальном смысле, чем это готов был делать Брюсов. Для него, как и для Добролюбова, поэзия как бы "переливалась" в реальную жизнь, и он был близок соловьевской мысли о преобразующем воздействии искусства на окружающий мир. Брюсов же, которому такая позиция весьма импонировала, практически ее не разделял. Он не верил, как верил Коневс-кой, будто художник способен вдохнуть жизнь в мертвую материю; нет, он мог вдохнуть ее лишь в песни, статуи, стихи и картины.

В конце 1898 года Брюсов издал, снова за свой счет, брошюру "О искусстве". Тираж ее был 500 экземпляров. Это была полемика не с кем иным, как с Львом Толстым, чья статья "Что такое искусство" появилась зимой 1897/98 года в выходившем раз в два месяца журнале "Вопросы философии и психологии". Первая часть толстовской статьи поразила Брюсова удивительным сходством с концепцией, которую он сам излагал в предисловии ко второму выпуску "Русских символистов", и он даже обратился к великому писателю с просьбой указать на этот факт в печати. Его письмо Толстой положил в папку с надписью "Оставить без ответа". Но когда Брюсов перешел к чтению второй половины толстовского трактата, в которой автор с иконоборческим пылом громил эстетические условности и решительно требовал от искусства дидактической ясности и служения нравственной цели, поэт осудил эту часть статьи столь же горячо, как одобрил первую. "И Толстой, и я, — заявил он, — мы считаем искусство

82

средством общения. (...) Мы исходим из общего положения, но идем к выводам противоположным"⁷¹.

Впрочем, вскоре Брюсов отказался от исходного единогласия и остался крайне недоволен своей брошюрой. Осенью 1902 года он писал в одном из писем, где речь шла о крутом изменении его взглядов:

"А что больше всего я переменял бы в своей книге, это язык и метод: сухой, кастрированный язык, фразы как бабочки, насаженные на булавки, и метод, гнусный, рассудочный, рационалистический, ничего не доказывающий, но всем распоряжающийся, как отряд жандармерии"⁷².

Брюсов часто постфактум выступал самым суровым критиком собственных произведений, но такой решительный поворот во взглядах автора на стиль и содержание будто бы основополагающего эстетического манифеста свидетельствует лишний раз о незрелости этого "лидера декадентства" спустя три года после поворотного 1895 года, когда лицо русской литературы впервые действительно изменилось. Однако скандальная репутация Брюсова все же обеспечивала ему читательскую аудиторию.

Мережковский, нередко не различавший обертонов, принял полемику с Толстым за чистую монету и захотел познакомиться с ее автором. В декабре 1898 года Бальмонт решил представить своего московского друга литературному Санкт-Петербургу. В брюсовском дневнике — насмешливом, ироническом, крайне самоуверенном и, по словам его жены, точно воспроизводящем все особенности его голоса ("Я так и слышу его интонации, вижу жесты, вспоминаю его улыбку...") — сохранился следующий рассказ о его первом посещении Мережковских 9 декабря:

"Сначала Зинаида Гиппиус угощала нас чаем в темной и грязной столовой. Любезной она быть не старалась и понемногу начинала говорить мне дерзости. Я ей отплатил тем же и знаю, что два-три удара были меткими. Так, она бранила Добролюбова. Я с самым простодушным

видом сказал ей: "А знаете, мне казалось, что в своих стихах вы подражаете ему".

Потом нас допустили на четверть часа к Мережковскому. Он лежал раздетым на постели. Сразу начал он говорить о моей книге и бранить ее резко.

— Ее даже бранить не за что, в ней ничего нет. Я почти со всем в ней соглашаюсь, но без радости. Когда я читаю Ницше, я содрогаюсь до пяток, а здесь я даже не знаю, зачем читаю. Зинаида хотела его остановить.

— Нет, оставь, Зиночка. Я говорю прямо, от сердца, а ты ведь хоть молчишь, зато, как змея, жалишь, это хуже...

И правда, он говорил от чистого сердца, бранил еще больше, чем меня, Толстого, катался по постели и кричал: "Левиафан! Левиафан пошлости!"

На следующий день Бальмонт пригласил Сологуба и Минского встретиться с Брюсовым. Минский напомнил Брюсову

83

своей внешностью паука и обидел его сначала тем, что не сумел оценить всей важности его попытки внести в поэзию народные ритмы, а затем своим веселым отзывом о брошюре "О искусстве": "Ждешь появления привидения, а выходит дядюшка и говорит "здравствуйте". Сологуб, знавший Добролюбова с тех времен, когда тот еще носил черные перчатки, и всегда с недоверием относившийся к "кающимся дворянам", пытался разубедить Брюсова в искренности неожиданного обращения его друга в новую веру: "О, узнаю его! Это все тот же змей, очаровывающий, но глубоко лживый!"

Придя 12 декабря к Сологубу, Брюсов очень увлекся студентом Иваном Ореусом, чтение его стихов он нашел самым замечательным событием вечера. Два дня спустя они с Бальмонтом явились к новому знакомому утром. Брюсов описал его в дневнике так: "Болезненный юноша с нервными подергиваниями; немного напоминает Добролюбова былых дней, но менее привлекателен. Весь занят новейшими французскими поэтами — Вьеле-Гриффеном, Ренье, Верхарном... Мы не очень-то сошлись с ним. Взял у него рукопись Добролюбова"⁷³. С тех пор имена Добролюбова и Коневского оставались для Брюсова связанными, хотя они никогда друг с другом не встречались.

Коневской вряд ли мог себя чувствовать свободно во время первой встречи с Брюсовым, хотя и был большим поклонником его поэзии. Генеральский сын, любитель лошадей и широких просторов, он в социальном плане был человеком совсем иной породы. Его отец прослужил сорок лет директором Военно-исторического и топографического музея в Петербурге. Иван был его единственным ребенком, и отношения между отцом и сыном были необыкновенно близкими, особенно после того как в четырнадцатилетнем возрасте мальчик лишился матери. Довольный своей жизнью дома, Иван имел мало близких друзей, хотя посещал кружок Я. И. Эрлиха и был активным членом студенческого литературного кружка. Отличное впечатление, которое его поэзия произвела на Брюсова, было подкреплено спустя несколько недель. В январе 1899 года Бальмонт приехал в Москву с тремя тетрадками стихов, которые оба поэта читали и перечитывали, переписывали и заучивали наизусть. Бальмонт задумал издание антологии, в которую должны были войти стихи его самого, Брюсова, Коневского и некоторых других петербургских поэтов. Впрочем, Гиппиус и Сологуб, чье участие в антологии также предполагалось, отказались. "Их, видимо, покорило соседство со мной и с Ореусом"⁷⁴, — надо думать, вполне справедливо предположил Брюсов.

И разве можно было их осудить за это? Два студента, фактически срывающих любителей, из которых один пользовался дурной славой, а другой никому не был известен... Тем не менее они просчитались. Брюсову было суждено — справедливо ли, нет

84

ли — затмить обоих старших поэтов и ввести презираемых ими Добролюбова и Ореуса-Коневского в основной поток символистской литературы, издав произведения Добролюбова с предисловием Коневского, а в 1904 году выпустив посмертный сборник Коневского "Стихи и проза" с собственным предисловием, которое он озаглавил "Мудрое дитя".

В отличие от Добролюбова и Бальмонта Коневской никогда не служил для Брюсова образцом. Будучи теоретиком и интеллектуалом, Коневской в душе был меньше всего литератором и в этом плане оставался Брюсову чужд. Для него поэзия была средством, с помощью которого поэт может прояснить для себя собственные мысли и чувства, и Брюсов это ценил. Он писал в

предисловии к "Стихам и прозе":

"Блуждая по тропам жизни, юноша Коневской останавливался на ее распутях, вечно удивляясь дням и встречам, вечно умиляясь на каждый час, на откровения утренние и вечерние, и силясь понять, что за бездна таится за каждым миготом. Эти усилия у него обращались в стихи"⁷⁵.

Это была именно поэзия "усилий". У Коневского был резкий ломающийся голос, который один из критиков, цитируя строки самого поэта, сравнил с клекотом орла:

Внемли, внемли, Кликам внемли, Грозная юность, ярость Земли.

...Отовсюду

Стекаются бывлые чудеса

К живому, истому, земному чуду:

Все ближе, ближе плещут голоса".

"Подобно всем своим сверстникам, провозвестникам "нового искусства", — писал Брюсов, — Коневской искал двух вещей

— свободы и силы. Но в то время как другие обретали их в "преступлении границ", в разрешении себе всего, что почему-либо считается запретным, будь то в области морали или просто стихосложении, — Коневской взял вопрос глубже. Он усмотрел рабство и бессилие человека не в условностях общежития, а в тех изначально навязанных нам отношениях к внешнему миру, с которыми мы приходим в бытие: в силе наследственности, в законах восприятия и мышления, в зависимости духа от тела"⁷⁷.

Здесь Брюсову удалось нащупать тот узел, который держал в тугом напряжении стих Коневского. Этот крепкий на вид, бородатый сын балтийского воина гордился своими предками

— викингами, но чувствовал себя в сотни раз мудрее их благодаря знаниям, накопленным промежуточными поколениями. Бунтуя против наследственности, против любви, против всего, что нарушает цельность личности, он противопоставлял дух индивидуума циклическому возрождению плоти — будь то в природе или в семье.

85

В согласьи древнем мощь животная С великодушной страстью дел. И род летит: он плоть бесплотная, Но хочет личный дух быть цел.

Ах, личность жаждет целомудрия, Средь пышных рощ, холмов, лугов, Молюсь на облачные кудри я, На сонмы вечные богов"⁷⁸.

При всем том Коневской остро ощущал чувственную мощь и красоту природы, и мало кто из современных поэтов сумел с такой непосредственностью передать это ощущение своего единства со стихиями: "В меня внедряйся ты, о свет прославленный, горний!" — восклицает он в одном из своих стихотворений; в другом он видит себя последним викингом духа:

"Дышу одним безумным, диким бредом, / За духа честь в бесцельный бой иду..." Однако он знал, что искусство не может успешно развиваться без воспринимаемого чувствами образа и что дух, каким бы скованным он себя ни чувствовал, нуждается в теле. Он парадоксально именуется "плотью" и жизнедателем, и противником, говоря о ней: "творец и борец мой"⁷⁹.

Несмотря на всю свою романтическую оригинальность, русский максимализм и вагнерианский темперамент, Коневской, как и Добролюбов, был в сущности петербургским поэтом с характерным для его поколения восторгом перед французами. Вот он живописует себя, молодого человека, еще не очнувшегося от похмелья после сугубо русской вечеринки, на которой читают стихи и пьют вино. Он смотрит в окно и явно все еще зачарован верленовским "chanson grise"*:

Резко вихрятся дымы над белыми крышами. Я внимаю их песне, все ими томимый, И все утро плывут они, мне только слышимы Дымы, дымы!

Здравствуй, бледное утро в простых одеяниях, Вейтесь, вольно мечтательны, дымы седые! Я пред вами во прахе, в немых покаяниях Нет, не мы, а вы — молодые"⁸⁰.

Коневской пользуется новаторскими приемами не ради них самих, а лишь с целью умножить экспрессионистскую силу своей мысли. Размер послушно подчиняется его замыслам. Стихи весьма ритмичны, и в них возникают отрывки привычных размеров примерно так же, как цитаты из знакомых мелодий в современной музыке. Это обстоятельство, а также тот факт, что в своем синтаксисе Коневской тщательно избегал "галльской" легкости, характерной для посткарамзинского русского языка, предпочитая ей сложные конструкции чуть ли не XVIII века, затрудняет чтение его стихов. Многим современникам они казались неук-

* Chanson grise — букв, серенькая песня (фр.).

ложими, и его первый сборник "Мечты и думы" (1900), изданный на собственные средства, не имел успеха. Между тем Коневской предвосхитил многие новшества Блока и Иванова, Мандельштама и Хлебникова⁸¹. Благодаря двум последним поэтам сегодня легче оценить его загадочное творчество.

В 1901 году, когда Коневскому было 24 года, он отправился во время каникул в одиночестве странствовать по своим родным прибалтийским берегам. Предыдущие каникулы он провел также в странствиях по Германии, Швейцарии и Северной Италии. Его друг, Сергей Маковский, случайно встретивший его на пароходе по пути в Швецию, рассказывает: "...Я остался один на палубе... Вдруг, вижу, навстречу медленно идет фигура. Голова вздернута высоко, шаги неуверенные, что-то бормочет. Я узнал его издали: да ведь это Ореус (...) Разумеется, сейчас же заговорили о стихах, и начал он припоминать те, что попались ему на глаза за последнее время (...) Мечтательно глядя на перламутровую гладь залива, он произносил нараспев свои "водные" строфы, я хочу сказать — стихи, обращенные к морю и к неразлучному с ним небу и ветру (...)

С душой, насыщенной веками размышлений, С чужими образами, красками в уме, Которыми я жил в стенах, в домашнем плене, И брезжил бледный свет в привычной полутьме, Тебя почуял я и обнял взором, море! Ты обдало меня, взяло и понесло, И легок я, как луч, как искра в метеоре, И жизнь моя — вода, в ней сумрачно-светло. Все ветер да вода... И ясно все и смутно. Где умозрений ткань? Молчит, но явен мир И выются помыслы так резво и безумно, Туда, за даль, где мысли — вечный мир"*¹.

Маковский продолжал свое путешествие в Швецию. Его друг сошел с парохода в Риге. Спустя несколько дней его тело было найдено рыбаками в реке Аа. Плавать здесь было опасно. Почему Коневской мог решить покончить с собой, никто не знал, но развеять слухи о том, что тут налицо романтическая смерть, явившаяся результатом внезапного порыва, было нелегко. Говорили, что этот современный Эвфорион попросту плыл все дальше и дальше, пока не потерял сознания.

Брюсов взял на себя заботу о поэтическом наследии Коневского и неоднократно посещал его могилу, затерянную в лесу. А ведь когда они впервые встретились в 1898 году, Коневской еще не имел романтического ореола "утренней жертвы символизма" и мог считать для себя большой удачей появиться в одной антологии с Бальмонтом и Брюсовым. Для двух последних поэтов эта антология, которую они называли "Книгой раздумий" (1899), была своего рода поэтическим поединком, для Коневского

87

же — первой серьезной публикацией. Четвертым участником антологии был Модест Дурнов, художник и малозначительный поэт, который, однако, как заявил Бальмонт в посвящении ему своей наиболее известной книги, "Будем как солнце", "создал поэму из своей личности". "Книга раздумий" стала своего рода вехой в истории символизма благодаря тому, что, за исключением сборника Коневского "Мечты и думы", эта была последняя тоненькая книжечка, напечатанная на средства авторов⁸³. Рубеж двух веков ознаменовался основанием в Петербурге "Мира искусства", первого журнала, целиком посвященного пропаганде творчества русских символистов, а в Москве — символистской издательской фирмы "Скорпион".

Часть II

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО

4. Основание "Мира искусства"

Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности.

С. П. Дягилев

Первыми набрались уверенности в себе, чтобы вырваться из рамок келейного искусства, не критики и поэты, а художники, музыканты и люди, влюбленные в оперу, театр и балет. Именно они основали первый русский модернистский журнал "Мир искусства" (1898—1904). Основатели не принадлежали к новому среднему классу Москвы, ярким представителем которого был Брюсов, это была космополитическая группа петербургских любителей изящных искусств, тесно связанных кровными узами и патронажем с дворянством и царским двором. Они поставили перед собой задачу "выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное,

поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе", и у них хватило смелости задаться вопросом: "Можем ли мы сказать новое слово в европейском искусстве, или наша участь — лишь не отставать от вас?" (Дягилев)¹. Еще до окончания столетия все три силы — одинокие поэты и мыслители, петербургские эстеты и новая московская буржуазия — сплотились в единое движение. Их последующее разъединение, начавшееся после 1905 года и достигшее кульминации

89

в кризисе символизма 1910 года, стало отправной точкой новых начинаний.

Предыстория "Мира искусства" началась в Петербурге, где кучка друзей — учащихся частной школы Карла Ивановича Мая, педагога-немца, словно сошедшего со страниц Гофмана, — образовала группу "Невские пиквикианцы". Май, добрый семидесятипятилетний старик с крашеной черной шевелюрой, острым красным носом и черной бородкой "дяди Сэма", рекомендовал своим преподавателям (в основном это были педагоги, говорившие по-немецки) создавать для воспитанников все условия, позволяющие развивать личность². Впрочем, Александр Бенуа, Вальтер Нувель, Дмитрий Философов и Константин Сомов не нуждались в каких-то особых условиях. Их домашний быт был теснейшим образом связан с космополитическим театральным и художественным миром Санкт-Петербурга, и в "Мире искусства" они чувствовали себя законными наследниками. Отец Сомова — историк искусства и хранитель Эрмитажа. Отец Философова — правительственный сановник, а его мать (урожденная Дягилева) — одна из первых сторонниц высшего образования для женщин и хозяйка известного светского салона. До того как ее вежливо выпроводили за границу, салон на протяжении 1860-х и 1870-х годов поставлял Тургеневу и Достоевскому прототипы героев, представлявших самые различные общественные устремления. Нувель и Бенуа были выходцами из "немецкой слободы" — петербургских иностранцев, давно живших в России. Не терявшие языковой и религиозной связи со своей исторической родиной, они взяли в полной мере от "приемной родины" душевную открытость и горячий интерес к мировой культуре. Отец Нувеля, банкир, умер, когда сын еще учился в школе, и оставил свою семью в довольно стесненных обстоятельствах. Что же касается предков Бенуа, то они — носители весьма живописных и пестрых художественных традиций, начиная с венецианской оперы и кончая французской архитектурой. В молодости, однако, Бенуа, будучи, по своему же признанию, романтическим снобом, предпочитал воображать себя потомком дождей и аристократических изгнанников. Он был смущен, когда Философов разоблачил его, сообщив одноклассникам, что Александр — двоюродный брат его преподавательницы музыки, но общность интересов возобладала над классовыми перегородками и дружба, связывавшая этих четверых юношей, выдержала испытание временем.

В 1887 году Бенуа и его друзья образовали кружок самообразования не для изучения политической экономии или подготовки террористических актов, как революционная группа Бальмонта в Шуе, а для изучения истории искусства. Это последователи Петра Великого, делавшие вид, будто они восторгаются не только могучим монархом, повернувшим Россию лицом к Западу, но и архиславянофилом Александром III. В основу своих занятий они положили богато иллюстрированную "Историю

90

немецкой культуры" Отто Хенна ам Рина, а также новейшие журналы, посвященные искусству и архитектуре, поступавшие в дом Бенуа из Англии, Германии и Франции. Александр Бенуа читал тщательно подготовленные доклады о Дюрере, Гольбейне, Кранахе и французских художниках времен Наполеона. Именно он и Нувель задавали тон в кружке, увлекая своей страстью к театру и даже воспроизводя для товарищей целые сцены из опер, на которых им удалось побывать. (Можно себе представить, сколь красочным было шествие по школьным партам и столам контрабандистов из "Кармен"!.) Зрители — круглолицый Сомов и изящный 16-летний Философов — хихикали и заговорщически перешептывались, отказываясь участвовать в представлении.

Сомов на два года раньше своих друзей оставил школу и поступил в Академию художеств. К этому времени Бенуа стал частым гостем в доме Философова. Для молодого выходца из "немецкой слободы" было необычайно интересно бывать в семье, фамильное древо которой восходило ко временам крещения Руси.

"Это класс, из которого вышли герои и героини романов Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Толстого. Этот же класс выработал все, что было в русской жизни спокойного, достойного, добротного, казавшегося утвержденным навсегда. Он выработал самый темп русской жизни, его самосознание и систему взаимоотношений между членами одного семейного "клана". Всякие тонкости русской психологии, извилины типично русского морального чувства возникли и созрели именно в этой среде. Бывая у Философова, я проникся особым уважением ко всему этому, столь своеобразному и до той поры мне ведомому лишь через книжки и "вымыслы" поэтов"³.

Философовы часто и с большой любовью говорили о своем поместье "Богдановское". Сомов, побывавший там весной 1889 года, так описывал парк в письме к сестре: "Множество прудов с островами и островками, соединенными мостиками, с аллеями, посаженными подрезанными в виде усеченных сахарных головок елками, с аллеями особенных лип, свивающихся над головою и образующих крытый коридор. Все это, конечно, запущено, ибо, чтобы поддерживать, нужно слишком много денег"⁴.

По этому описанию можно узнать один из источников вдохновения живописи Бенуа и Сомова. Художники населяли подобные пейзажи галантными персонажами, изображая их в ироническом свете: "Они создавали почти демоническую атмосферу мертвенной игры, автоматического эротизма"⁵, как позднее заметил друг Сомова, поэт Михаил Кузмин. Сомов высоко ценил Ватто, но еще больше на него повлиял Обри Бёрдсли. Однако его фейерверки и радуги, фигуры из далекого прошлого или персонажи из комедии дель арте — все это изображалось на фоне распадающихся усадеб его друзей, таких, как "Богдановское" или "Оскочное" (в Курской губернии). Этюды углем и акварелью,

91

изображавшие эти пейзажи, принесли ему первый успех на выставке "Blanc et noir" ("Белое и черное") в 1897 году.

Другим источником вдохновения как для Сомова, так и для Бенуа были парки и дворцы вокруг Петербурга. Как они впервые сочетались с фантазией художника, можно видеть по восхитительному сомовскому портрету жены Бенуа в маскарадном костюме на фоне дворцовых аллей Ораниенбаума. К негодованию его учителя, великого реалиста Репина, в картину вкрались и вымышленные персонажи. Бенуа же до сих пор лучше всего известен по акварелям, изображающим зимний Версаль. Художник сам объяснил свою любовь к теме Версаля юношеским увлечением русскими дворцами: Царским Селом, Петергофом, Павловском и Ораниенбаумом. Нравилась обоим возможность населить привидениями эти великолепные, но пустующие пейзажи, будто они явились "на сороковой день служить странную панихиду по усопшему быту"⁶. Несомненно, именно этот все еще живой в среде Философовых жизненный уклад больше всего привлекал Бенуа. "Мне кажется, — вспоминал он, — что главная причина, почему я сошелся с Димой, а через него и с Сережей Дягилевым, лежала именно в этой атмосфере, через которую я открывал пресловутую "русскую душу"⁷. Сергей Павлович Дягилев прибыл в Петербург летом 1890 года из Перми. Там в последние годы жил, наполовину отойдя от дел и поправляя свое финансовое состояние после бурной петербургской юности, его отец, военный, питавший страстную любовь к музыке и обладавший хорошим голосом. Говорили, что семейство Дягилевых могло собственными силами исполнить оперу Глинки. Тем не менее в доме Философовых "Сережа" первоначально воспринимался деревенским кузеном, приглашенным для того, чтобы сопровождать Диму в заграничных путешествиях, а также составить ему компанию в первые годы обучения в университете. Бенуа вспоминает о Дягилеве так: "На худенького бледного Диму этот кузен вовсе не был похож. Он поразил нас своим цветущим видом. У него были полные, румяные щеки и сверкавшие белизной зубы, которые показывались двумя ровными рядами между ярко-пунцовыми губами"⁸.

Как кузен Димы, Сережа, естественно, был принят в кружок, хотя на первый взгляд у него было для этого мало данных. Правда, Дягилев был музыкантом. Однако Бенуа и Нувель, после того как весной 1889 года Нейман поставил в Петербурге "Кольцо нибелунга" — по Байрейтскому образцу, — стали пылкими вагнерианцами и не одобряли его страсть к итальянцам. Дягилев же, будучи воспитан на Глинке, в это время открывал для себя русскую музыку: Бородина, Чайковского, а несколько позднее — Мусоргского. На этом они и

помирились. Кроме того, Дягилев носился с идеей стать профессиональным певцом и в скором времени начал брать уроки композиции у Римско-го-Корсакова. Хотя новые друзья Сережи находили его пение слишком вычурным, а попытки сочинять музыку беспомощной

92

"итальянщиной", его умение читать партитуру и воспроизводить голосом или на инструменте раз услышанную мелодию само по себе было ценным. Бенуа вспоминает: "Наш пример подвинул Сережу на более вдумчивое и менее чувственное, эмоциональное отношение к музыке; в свою очередь, и он был нам полезен своим стихийным, постепенно очищавшимся и зреющим чутьем, а также тем, что в нем было музыкально-профессионального"⁹.

В некоторых других отношениях Дягилев также не вполне "подходил" к кружку. Он всегда был активной натурой, и его утомляла страсть друзей к отвлеченным дискуссиям. Бенуа, загоревшийся страстью к театру отчасти под впечатлением прибывшей на гастроли в Петербург Мейнингенской труппы, послужившей образцом для Московского Художественного театра, бывал со своими пиквикианцами на всех премьерах столицы. То же самое делал и Дягилев, но, к удивлению друзей, он в этих случаях полностью их игнорировал, самым недвусмысленным образом сберегая свои улыбки и поклоны для влиятельных, богатых и знаменитых. Это его инстинктивное стремление завязывать связи, оказавшее впоследствии неоценимую услугу общему делу, в то время решительно отталкивало его менее предприимчивых друзей. Из писем к Бенуа видно, что Дягилев это сознавал и по-своему переживал. Прошло немало времени, прежде чем он перестал бояться насмешек пиквикианцев, в особенности же уничтожающих замечаний острого на язык Нувеля. Зато они сошлись на общем для всех восторженном интересе к балету, и тщательные разборы, которым группа подвергала каждый спектакль, не упуская из виду ни декорации, ни костюмы, ни хореографию (такого рода критика была совершенно новой для общества, которое все еще мыслило привычными категориями: "звезды", "амплуа", "реквизит"), оказали большое влияние на подход будущего импресарио к исполнительским видам искусства.

Окончательно повернуться лицом к русской музыке членов группы заставили "Князь Игорь" Бородина и "Пиковая дама" Чайковского, премьеры которых состоялись в Петербурге в зимний сезон 1890/91 года. Для Бенуа в особенности эти оперы оказались откровением, коренным образом изменившим его отношение к прошлому России. "Князь Игорь" внушил ему возвышающую душу мечту о древнерусском христианском рыцарстве, в то время как он привык представлять прошлое своей приемной Родины как пустыню, где под тяжестью татарского ига не могла развиваться никакая культура. Что же касается ностальгической неоромантической атмосферы Петербурга XVIII века, которую режиссер счел возможным привнести в оперу "Пиковая дама", то именно эта постановка открыла ему глаза на фантастическую красоту города.

"Именно с нее, — писал Бенуа впоследствии, — начался во мне уклон в сторону какого-то *культы* прошлого. Этот уклон отразился затем на всей художественной деятельности нашего содружества — в наших повременных изданиях — в "Мире

93

искусства", в "Художественных сокровищах России", а позже и в "Старых годах"; он же выявился в наших книгах — в дяги-левской монографии Левицкого, в моей монографии Царского Села"¹⁰.

Познания Дягилева в области изобразительных искусств, к которым он всегда питал интерес, стали быстро расширяться благодаря поездкам за границу, сначала в обществе Философова, а позднее, в 1895 году, самостоятельно. Молодой пермяк завел знакомство с иностранными писателями и художниками и начал понемногу коллекционировать картины. Первоначальные их отношения с Бенуа, строившиеся по принципу учитель—ученик, уступили место подхлестывающему обоим соперничеству. Бенуа, прилежно занимавшийся живописью и в скором времени ставший преданным мужем и отцом, со временем избавился от потребности поучать и наставлять других, тогда как Дягилев, которому не суждено было найти удовлетворения ни в работе художника, ни в семейной жизни, продолжал концентрировать всю энергию интеллекта и эмоций на поощрении, одергивании, организации и финансировании своих более "творческих" друзей.

Бенуа вспоминает: "Если он что-либо желал получить, то было почти невозможно устоять

против его натиска, чаще всего необычайно ласкового натиска. И вот удача таких натисков основывалась на его изумительной интуиции, на поразительном угадывании людей, на ощущении не только их внешних особенностей и слабостей, но и на угадывании их наиболее запятанных дум, вкусов, желаний и мечтаний"¹¹.

Под водительством Дягилева интроспективные "Невские пик-викианцы" превратились в экспансивный "Мир искусства". Притом они не утратили жизнерадостной готовности подтрунивать друг над другом, высказывать и выслушивать критические суждения того, что Бенуа называл "bon humeur"*.

Платоническая преданность друг другу и красоте во всех ее проявлениях впоследствии переросли у многих мирискусников в откровенный гомосексуализм, но о половых проблемах в те времена открыто не говорили, судя по мемуарам Бенуа. Поэтому слово "платонический" применяется здесь не как эвфемизм, а именно для наиболее точной характеристики общей устремленности ищущих умов и открытых сердец, влюбленных в красоту, талант и даже в "искусство искусств" — философию.

Это не означает, что кружок был совершенно защищен от декадентских "ядов". В их Эдем проникали и змии. Одним из таких змиев на мефистофельский лад был Альфред Павлович Нурок, ставший с конца 1892 года постоянным членом группы. Так же как Дягилев и Нувель, он был пылким приверженцем современной музыки, но, кроме того, еще и пропагандистом новых свобод в области морали. Поклонника Де Сада, его редко

*Bon humeur — веселое расположение духа (*фр.*).

94

можно было видеть без выглядывавшей из кармана книжки пресловутого маркиза, или Шодерло де Лакло, или Оскара Уайльда. При всем том, заверяет нас Бенуа, Нурок был добрейший человек.

Шарль Бирле, младший чиновник французского посольства в Санкт-Петербурге, подружившийся с членами группы осенью 1891 года, снабжал их "запрещенной" литературой из Парижа и, что для художников было еще более важным, познакомил их с искусством импрессионистов. До приезда в Петербург Бирле интерес членов группы к французскому искусству ограничивался неоромантическими фантазиями Гюстава Моро и мифическими идиллиями Бёклина, которого Бенуа считал Вагнером изобразительного искусства. Их интересовал также мистический неокатолицизм Пюви де Шаванна. Религиозно настроенный Философов обнаружил в его творчестве параллель "неовизантийским" тенденциям таких русских художников, как Нестеров и Врубель. Как показывают первые номера "Мира искусства", Бирле не сразу удалось добиться у своих молодых русских друзей отказа от прежних кумиров. Главный его вклад в идеологию группы — убеждение, что искусство — прежде всего выражение *личности* художника. "Произведение искусства, — заявил Дягилев в одном из первых номеров "Мира искусства", — важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца"¹².

Среди примыкавших к пиквикианцам художников несколько особо стоял Лев Бакст. Бакст (настоящее его имя — Лев Розен-берг) подружился с Бенуа через кружок акварелистов, организованный старшим братом Александра, Альбертом. Хотя французским языком Бакст почти не владел, он хорошо ладил с Бирле, любителем-акварелистом, и вскоре стал популярным членом группы. Под влиянием новых друзей Бакст отошел от традиционных социально-политических взглядов (народнических, с налетом еврейского национализма), сказывавшихся в его ранних произведениях, и стал работать в духе европейского *fin de siècle*. Именно Бакст внес волнистую линию модерна и почти восточное пристрастие к плоскостному рисунку и ярким краскам в более зыбкий мир гирлянд, садов, развевающихся драпировок и архитектурных перспектив, излюбленный художниками, позднее ассоциирующимися с "Миром искусства".

Бакст чувствовал себя свободно и уютно в сфере, находящейся где-то между чувственным и идеальным, но, в отличие от новых друзей, был уже художником профессионалом. По необходимости содержать семью, — овдовевшую мать и множество малолетних братьев и сестер, — и он стал учителем рисования детей великого князя Владимира, а в 1892 году получил от царя заказ — изобразить "Встречу русских моряков" в Париже. Для будущей судьбы "Мира искусства" не меньшее значение имели часы, которые Бакст проводил с Бенуа за кулисами

Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Эта редкая привилегия выпала им на долю благодаря счастливому знакомству с оперным дирижером

95

Геннадием Петровичем Кондратьевым. Два молодых художника как зачарованные следили за работой театральных механизмов и почувствовали первое пробуждение будущего призвания. Толчок к расширению деятельности пиквиканцев пришел извне. В 1893 году Бенуа и его друзья подписались на "Geschichte der Malerei in XIX Jahrhundere"* Мутера, которая начала выходить в феврале того же года. В проспекте издания сообщалось, что будут выпущены номера, посвященные Польше и Скандинавии, о русском же искусстве не упоминалось вовсе. Бенуа был так этим обижен, что пошел на весьма нетипичный для него шаг: он написал Мутеру письмо, в котором указал на досадный пробел и предложил помощь — предоставить информацию и репродукции. К его удивлению и большому испугу, он получил в ответ письмо с заказом на главу о русском искусстве. При помощи молодой русско-немецкой жены и в строжайшей тайне от друзей Бенуа приступил к работе. Каков же был восторг автора и его кружка, когда в октябре появился номер, посвященный русскому искусству, "при сотрудничестве Александра Бенуа".

Хотя Мутер опубликовал очерк новичка с добавлениями и сокращениями, выступление Бенуа в защиту русского искусства на международной арене утвердило Дягилева и Философова в мысли, что представлять русское искусство Европе, и наоборот, может и должен только именно их кружок. Дягилев, воодушевленный удачей Бенуа, взялся сам писать критические статьи для газеты "Новости и биржевая газета", цитадели националистически настроенного критика Владимира Стасова. Стасов отстаивал в области живописи и музыки позиции, во многом сходные с теми, которые Н. К. Михайловский защищал в литературе, и пользовался столь же большим авторитетом, как и последний, и Дягилев на первых порах относился к нему с подчеркнутым почтением, так же, как в свое время Гиппиус и Мережковский относились к Михайловскому. Бенуа, с которым Дягилев решил посоветоваться, не без удивления констатировал: "Я все еще никак не ожидал подобной прыти и отваги от того из моих друзей, на которого я вначале возлагал меньше всего каких-либо "надежд". Однако, прочтя эти его заметки, я был поражен известной их зрелостью и не мог не одобрить их, внося в них лишь самые необходимые поправки скорее стилистического порядка"¹³. Статьи Дягилева, хотя и отличавшиеся несколько развязным стилем, были и на самом деле написаны уверенно, бесстрашно и беспристрастно. Он употреблял такие необычные словосочетания, как "смелая недоконченность", и нашел "мистическое настроение" в самых обыденных сюжетах, проявив при этом больше интереса к свету и цвету как таковым, чем к содержанию картин, что в то время было для русской художественной критики непривычным. В первой же своей статье Дягилев продемонстрировал

* "История живописи в XIX веке" (нем.).

96

рировал мальчишеское остроловие, которым впоследствии прославился "Мир искусства". Похвалив работы тех художников, чье творчество представляло для него интерес, Дягилев закончил свой очерк: "Об остальных не стоит и говорить. Это — умершее искусство, а de mortuis aut bene, aut nihil"¹⁴*

Летом 1895 года поступило приглашение от Адольфа Па-улюса, организатора Мюнхенского Сецессиона, отобрать и прислать работы художников для устройства отдела Русской мистической школы на выставке, организуемой Сецессионом в 1896 году¹⁵. Бенуа обрадовался возможности познакомиться с художниками "неорусского" движения из престижного Товарищества передвижников. Многие более молодые члены этого общества, центр которого находился в Москве, уже охладели к утилитарной идеологии основателей товарищества и искали новых путей, Бенуа удалось четверых из них — И. И. Левитана, Аполлинария Васнецова, В. В. Переплетчикова и В. А. Серова — уговорить послать свои работы в Германию. Впрочем, он сам первым признал, что "такие предприятия не устраиваются сами собой, без непрестанного напоминания, понукания устроителя, а у меня именно ни темперамента, ни выдержки и не было"¹⁶.

Дягилев в статье, посвященной участию московских художников в мюнхенской выставке, конечный результат не одобрил. Он энергично осудил московских художников за то, что

многие из них упустили случай для пропаганды русского искусства в Европе, жаждущей, по его убеждению, услышать новое слово, от "сильной и свежей национальности", представляемой "уникально интересной нарождающейся московской школой". Познакомить Европу с "нашим искусством, еще не пробившим себе пути на Западе" — это огромная ответственность, утверждал Дягилев, ибо "завоевать себе популярность — роль трудная, к которой надо относиться с громадной осторожностью и тактом"¹⁷. Именно в этой статье у Дягилева впервые ощущается призвание антрепренера. Что касается Бенуа, тому пришлось с горечью осознать ограниченность своих возможностей на этом поприще, но он утешался тем, что первым установил связи между своим собственным кружком (скромность не позволила ему представить работы членов этого кружка на рассмотрение мюнхенского жюри) и более известными художниками московской школы, в первую очередь Серовым, братьями Васнецовыми, Нестеровым и Коровиным. "С этого момента, — писал Бенуа, — мы завязываем личные отношения с ними, что затем сказывается на нашей дальнейшей деятельности и отчасти на нашем творчестве. Да, пожалуй, и сами эти близкие к нам по духу художники, благодаря знакомству с нами, лучше осознали свое положение в художественном мире и как бы свое назначение, "миссию"¹⁸. Действительно, до встречи с пиквикианцами московские художники и не думали о выходе на "международную арену", а писали для своих

*О мертвых или хорошо, или ничего (*лат.*). 4 А. Пайман

97

передвижных выставок в России, в Москве им покровительствовал Павел Третьяков. Ядро московского, или абрамцевского, кружка образовалось в 1870-х годах за границей. Группа истосковавшихся по родине русских художников (Илья Репин, В. Поленов, скульптор М. Антокольский и другие) нашла моральную и материальную поддержку у Саввы Мамонтова и его умной и энергичной жены, тетки Станиславского, Елизаветы (урожденной Алексеевой). Мамонтовы, образованные представители нарождающейся прослойки меценатов из московского купечества¹⁹, к этому времени приобрели поместье Абрамцево, расположенное поблизости от Троице-Сергиевой лавры, прежде принадлежавшее семье Аксаковых и прочно связанное со славянофильскими традициями. Мамонтов, незаурядная личность и талантливый дилетант, захотел превратить это поместье в центр "русского Ренессанса". Он построил просторную студию-мастерскую и несколько зданий поменьше, выдержанных в "русском стиле", и предложил своим друзьям-художникам работать здесь. Идея понравилась. Художники, возвращавшиеся из-за границы, предпочитали селиться не в Санкт-Петербурге, а в старой столице — Москве и в летние месяцы собираться в Абрамцево или возле него. Антокольский, Репин, братья Васнецовы, В. Д. и Е. Д. Поленовы, Серов, Коровин, Левитан, Остроухов, Нестеров, Врубель — все в тот или иной период входило в состав абрамцевского кружка. В парке по проекту Виктора Васнецова были выстроены "избушка на курьих ножках" и крошечная церковь в русском стиле под сенью огромных деревьев. Иван-царевич на холстах Васнецова мчится верхом на волке через абрамцевские леса, а героиня народных сказаний Аленушка грустит на берегу заросшего тростником пруда. На фоне абрамцевского ландшафта со смешанными лесами, лугами и петляющей речкой Нестеров увидел образ отрока Сергия. Поленова создавала смелые узоры, в основе которых лежали лист и цветок. Ее рисунки во многом родственны изделиям декоративных крестьянских промыслов, которые также всячески поощрялись в усадьбе. Остальные художники, такие, как Левитан, друг Бенуа Переpletчиков, Аполлинарий Васнецов и Остроухов, довольствовались точным воспроизведением природы — уголка летней поляны, лесной опушки, межи, отделяющей колосающееся поле от голой пашни...

Хотя большинство абрамцевских художников выставлялись вместе с передвижниками, их искусство "национально" не столько по содержанию, сколько по форме. Повсюду пробуждался новый интерес к фольклору, к мифу, сну и символу. Воображение и субъективное восприятие ценились весьма высоко, и даже художники, которые ограничивались изображением того, что они реально видят, стремились хотя бы намеком дать представление о "потустороннем", "сделать мир прозрачным". Новое поколение художников готово было учиться форме у народа, так же как Добролюбов и Брюсов это делали в поэзии. Границы между искусством и ремеслом стирались с не меньшей энергией, нежели

98

границы между поэзией и философией, танцем и теологией, музыкой и живописью. Коровин и

Врубель использовали в Абрамцево предоставленные Мамонтовым камильную печь и инструмент для резьбы по дереву для изготовления цветных изразцов, керамических и деревянных резных фигурок, изображавших персонажей русской мифологии и легенд. Прекрасно понимавший, каким образом эти персонажи обрели определенную форму в народном сознании, Врубель, вглядываясь в контуры сучковатых деревьев, стойкую силу камня, игру света и тени на поверхности воды, создал образцы высокого искусства. И он был многим обязан Абрамцево и стремлению его завсегдатаев, как писал Виктор Васнецов, передать красоту "нашей русской природы и человека, нашей настоящей жизни, нашего прошлого, наши грезы, мечты, нашу веру"²⁰.

Таким образом, "эстетический" и "исторический" национализм московской школы не то чтобы никак не был связан с чувствительным и догматичным народничеством Стасова, а представлял скорее постепенный отход от позиций критика, способного восхвалять "русскую" музыку "Могучей кучки" и в то же время издеваться над не менее русским Чайковским за то, что тот будто бы слишком стремится угождать западным вкусам. Молодые абрамцевцы, будучи уверены в себе, не стояли на оборонительных позициях. Таким образом, московская школа середины 1890-х годов была именно та школа, которая требовалась Бенуа и Дягилеву для показа в Европе. Вот почему как раз среди более молодых художников этой школы Дягилев нашел союзников, способных познакомить мир с русским искусством. В частности, петербуржцы крепко подружились со сдержанным Серовым и экспансивным Коровиным. У Серова, тончайшего неоимпрессиониста, отличавшегося музыкальностью и остроумием, было особенно много общего с петербургской группой, и он вскоре стал надежным союзником, а впоследствии и активным участником "Мира искусства".

Основание общества и журнала под этим названием было естественным результатом крепнувшего у "невских пиквикианцев" союза с москвичами. Бенуа внес еще один важный практический вклад в общее дело: он помог Дягилеву заручиться покровительством княгини Марии Тенишевой, которая назначила его хранителем ее коллекции (должность позволяла Бенуа подолгу жить во Франции)²¹. Он перевез семью в Париж, где они прожили с осени 1896-го до лета 1899 года. Их дом был открыт для старых друзей — Сомова, Бакста и Евгения Лансере, которые часто навещали к ним в Париж. Вместе они посещали концерты, горевали по поводу плачевного состояния французского балета и стали подлинными "детьми райка" "Комеди Франсез", "Опера Комик" и "Опера".

Наезды Дягилева носили иной характер: он не столько останавливался в Париже, сколько проезжал через него, встречаясь

99

с изысканной публикой и вообще демонстративно придерживаясь иного стиля жизни. Тем не менее юношеская близость сохранялась. Дягилев и его друзья, по сути дела, все еще были страстно, по-мальчишески, влюблены в Париж, и рассказ Бенуа об уличных певцах и зазывалах, о "битве конфетти" в последний день карнавала и об огромном Полишинеле, распорядившемся рождественским праздником под звуки музыкальных шкатулок, читается как либретто праздничного балета в постановке *Ballets russes*.

Подобные повседневные зрелища и звуки в то время производили большее впечатление — по крайней мере на Бенуа, — чем все еще незнакомый мир картинных галерей. Более известные импрессионисты — хотя их произведения все еще выставлялись лишь в одном-двух салонах — были уже не по карману даже княгине Тенишевой. Среди французских художников, с которыми Бенуа общался, были молодой Пьер Боннар, Морис Дени, Феликс Валлоттон, Вюйяр и некоторые другие пробивавшие себе путь художники его возраста. Бенуа продолжал работать в качестве посредника, рекомендуя произведения Дени русским меценатам, и зимой 1896/97 года он временно вернулся в Петербург, чтобы организовать выставку из коллекции Тенишевой и поддержать Дягилева, устроившего в феврале 1897 года свою первую выставку английских и немецких акварелистов в Музее Штиглица.

Дягилевский отбор картин для этой выставки свидетельствовал о том значении, которое он теперь придавал спонтанности, "незаконченности". Самое худшее, что Дягилев мог теперь сказать о той или иной картине, — что она "суха". Здесь уже ясно ощущалось: XIX веку приходит конец, а вместе с веком — и пониманию картины как некоего прочного, тщательно изготовленного артефакта, способного изображать действительность и выражать гражданские

идеи. Если в литературе поэты тяготеют к чистой музыке, то в искусстве наиболее желанным качеством становится поэзия. Самое важное — схватить момент, передать настроение... В 1897 году отстаивать подобное понимание живописи в России было все еще нелегко. Стасов забраковал отобранные Дягилевым акварели как картины "без сюжетов, без содержания"²². На официальной Семнадцатой выставке русских акварелистов в Санкт-Петербурге, состоявшейся в том же году, иностранные работы не принимались, что шло вразрез с дягилевской программой сближения России с Европой, и в статье, посвященной этой выставке, он впервые бросил вызов авторитетам русского искусства: "Новое поколение приходит со своими требованиями, и оно пробьется и скажет свое слово. Ваш панический страх перед Западом, перед всем новым и талантливым есть начало вашего разногласия, ваш предсмертный вздох. Оппозиция увеличивается, и вы чувствуете это: но надо изменить способ борьбы, надо самим перемениться, а иначе вы будете побеждены"²³.

Чтобы обеспечить дальнейшее укрепление "оппозиции", Дягилев подхватил инициативу Бенуа и стал всячески обхаживать

100

художников московской школы. В статье о выставке передвижников, состоявшейся той же зимой 1897 года в Петербурге и посвященной двадцатипятилетию их когда-то радикального общества, Дягилев выделил несколько человек, от которых "надо ждать того течения, которое нам завоюет место среди европейского искусства"²⁴. В то же самое время он избегал прямого конфликта с закоренелым "национализмом" передвижников, отождествив еще порой проявлявшуюся социологическую тенденциозность с уже вышедшим из моды немецким сентиментализмом. Публика больше не хочет публицистического искусства, утверждал он, и лучшие художники это чувствуют. Таким образом Дягилев заручился доверием таких художников, как Левитан, братья Васнецовы, Нестеров, Поленов, Серов и Коровин, способных, по его мнению, украсить своим участием замышляемое им новое общество. Свою сеть он забрасывал широко и в статье об Академической выставке того же года уделил особое внимание Малявину, ученику Репина. Во время последующих наездов в Москву он завербовал Головина, Малютину и Михаила Врубеля.

С такой командой Дягилев, привыкший плыть против течения, готов был сразиться хоть со всем светом, но ему все еще нужна была поддержка друзей. В апреле 1897 года он писал Бенуа:

"У меня есть известная душевная наглость и привычка плевать в глаза, это не всегда легко, но почти всегда полезно. И вот тут-то я останавливаюсь. У меня есть маленькая, маленькая кучка лиц, пред которыми я теряю всякую смелость и с наклоненной головой жду их суда. Это Дима [Философов], ты, редко Валичка [Нувель] и по некоторым житейским вопросам Саша Ратьков. Пред вами я становлюсь человеком без всякой воли и свободы действий.

Мне даже кажется, что все, что я делаю, я делаю именно для вас, или, лучше сказать, из-за вас: как вы присудите, так и будет"²⁵.

В следующем письме он сообщает, что с ним вызвались сотрудничать москвичи и несколько финских художников и что он снял то же самое эlegantное помещение, что и для первой выставки, музей Штиглица, на период с 15 января по 15 февраля 1898 года. Поставив своих петербургских друзей, таким образом, перед свершившимся фактом, Дягилев считал их сотрудничество само собой разумеющимся. Он ожидал также участия тех, кого теперь называл "русскими парижанами", — Якунчиковой, Федора Боткина, Сомова и Бенуа. Вслед за этими письмами Дягилев направил 20 мая официальный циркуляр, в котором, пользуясь попеременно местоимениями "я", "мы", "мои" и "наш", просил разрешения художников посетить их студии и "взять то, что нам обоим покажется подходящим к целям устраиваемой выставки". Все предварительные расходы он брал на себя, а участникам обещал равную долю прибыли, которую выставка может принести²⁶.

101

В своем следующем письме Бенуа Дягилев жаловался на Бакста и Серова, якобы провоцировавших его на все эти расходы и хлопоты. Бенуа, наслаждавшийся сельской жизнью в Бретани, был склонен уклониться от участия. Чтобы уговорить его, Дягилеву пришлось заехать к нему (по пути в Дьеп, где ему предстояла встреча с Оскаром Уайльдом и Обри Бёрдсли). Союз был закреплен, и друзья окончательно поменялись ролями, когда

Дягилев, посетив парижскую студию Бенуа в его отсутствие, написал приятелю восторженное письмо по поводу работ, которые отобрал для намечавшейся выставки.

"Эти хвалы Сережи были мне чрезвычайно приятны, что, между прочим, доказывает, какую авторитетность этот "вчерашний мой ученик" приобрел даже во мнении своего бывшего "ментора"²⁷, — замечает Бенуа.

Тем не менее Дягилев, на взгляд Бенуа, взял слишком быстрый темп. Не успели начаться приготовления к выставке, как возникло огромное множество других проектов, "один грандиознее другого".

8(20) октября 1897 года Дягилев писал:

"Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, то есть в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую, развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом, я вижу будущее через увеличительное стекло..."²⁸

Как и следовало ожидать, выставка русской и финской живописи встретила у публики и критики неоднозначный прием. Либеральная, и в особенности народническая, пресса возмутилась блестящим вернисажем с оркестром и оранжерейными цветами, на котором присутствовали особы царствующей фамилии. К всеобщему удивлению, великий князь Владимир Александрович даже купил небольшую картину Сомова, который был вторым после Врубеля объектом травли со стороны старой гвардии. Возглавляемые грозным Стасовым и карикатуристом П. Е. Щер-бовым (Old Judge), который изобразил Дягилева в образе оборванца, уговаривающего бабу-торговку (княгиню Тенишеву) купить жалкую желтовато-зеленую тряпку (имелось в виду знаменитое панно Врубеля-"Утро"). Стасову внезапно стало ясно, что корректный, хотя и невыносимо расфранченный "племянник Анны Павловны Философовой" браконьерствует в его заповеднике. Дягилев сознательно — так казалось Стасову — не только бросал вызов основанной на принципах Чернышевского эстетике Товарищества передвижников, но и пытался "соблазнить" его лучших художников, выставляя их вместе со своими петербургскими друзьями и такими заядлыми декадентами, как Врубель, в творчестве которого стареющий критик не видел "ничего кроме сплошного безумия и безобразия, антихудожественности и оттал-

102

квательности". Что касается организации выставки, то Стасов с притворной рассудительностью замечал:

"Думаю, что в деле искусства не надо оставлять на плечах у одного всю эту заботу и тягость, которые должны быть распределены по многим разным плечам. Я думаю, что если бы за других и не думал все один и тот же человек, то от этого вышло бы что-то получше и поважнее того неимоверного хаоса, который царствует на нынешней выставке (...) Над всем таким-то декадентским хламом г. Дягилев является каким-то словно декадентским старостой, копит, отыскивает, "приглашает", везет к нам в Петербург, со всех краев..."²⁹

Раздражение Стасова понятно, если учесть, что линия Дягилева все же пользовалась некоторым успехом. Как заметил один критик, выставка доказала неизбежность возникновения альтернативной организации художников, которые "не смотрят на живопись с точки зрения романиста или историка, они глядят на нее не как на средство, а как на искусство, как нечто такое, что может существовать само собой, своими задачами"³⁰.

Эта точка зрения была энергично выражена самим Дягилевым в сдержанном и тщательно обоснованном ответе Стасову, который О. К. Нотович, редактор газеты "Новости и биржевые ведомости", до тех пор публиковавшей статьи обоих критиков, отказался напечатать. Лагери определились. Дягилев стал изгоем для народнической и либеральной прессы. Ему пришлось отстаивать свое начинание анонимно, в приложении к презираемому "Новому времени". Впрочем, неприятности на родине щедро компенсировались успехом за границей, и, вместо того чтобы тратить время на самозащиту, Дягилеву достаточно было обнародовать успех "его" русских художников на Мюнхенском Сецессионе: лучшие экспонаты петербургской выставки он послал Паулусу в Мюнхен, где она экспонировалась в мае 1898 года и затем в течение лета в Дюссельдорфе, Кельне и Берлине. Дягилев с удовлетворением цитировал отзыв газеты "Mimchener Neueste Nachrichten": "Русские и финские художники еще ни разу не были

у нас так цельно и столь блестяще представлены, как нынче". Как он и предвидел, европейскую публику пленили типично "русские" черты: меланхолия Левитана, мастерская простота портретов Серова, заснеженные пейзажи, орнаментальные крестьянские узоры, религиозные "русские типажи" Нестерова. Все это уже существовало раньше, но нужен был такой человек, как Дягилев, чтобы добиться от европейской прессы признания, что Россия наконец-то создает произведения изобразительного искусства, не уступающие по уровню ее великой литературе и замечательной музыке. Личные друзья Дягилева тоже получили свою долю признания: юмор Сомова, версальские реминисценции Бенуа, акварели Якунчиковой — все это было с одобрением отмечено немецкой печатью³¹. Нестеров с ликованием писал одному из своих друзей: "В Мюнхене мы, русские, имеем шумный успех, мы

103

— злоба дня, нас называют "гениальной провинцией". Все это не помешало Стасову утверждать, что "это были всего только очень невзрачные и непереваренные произведения нескольких русских капризников, обезьяняющихся с плохой Европы". Как вспоминает в своих мемуарах Бенуа, "те обвинения, которые бросали тогда молодой русской поэзии, были теперь направлены и против нас, художников"³².

Неудивительно поэтому, что поэты и прозаики петербургской школы Мережковский, Гиппиус, Сологуб и Минский, а также "светила" меньшей величины, такие, как П. П. Перцов и Вл. Гиппиус, с самого начала проявили живой интерес к основанию журнала, который "объединит всю нашу художественную жизнь". Мережковского и Гиппиус познакомили с кружком Дягилева Бенуа и Философов.

Ища объяснения того влияния, которое Мережковский оказывал на него и его друзей, Бенуа цитирует давнее письмо от молодого Нувеля, который, по словам Бенуа, все больше разочаровывался в прежних идеалах по мере того как все больше склонялся к тому, чтобы "искать Эроса вне области, подчиненной Афродите". Нувель писал: "В прежних увлечениях я вижу что-то истинное, хорошее и прекрасное. Вот три слова, к которым мы в настоящее время не можем относиться иначе как с иронией. Но ведь истина, добро и красота были все-таки почвой, и почвой солидной, а на какой мы теперь стоим? Да *стоим* ли вообще? Я, по крайней мере, не могу назвать свое состояние даже словом "игрен"*, ибо оно предполагает искание. Я просто un jouet du flux et du reflux**. Я отношусь к своему состоянию с презрением, но принимаю его как нечто неизбежное, фатальное... А надежда на лучшие времена во мне все-таки есть, и я уверен, что когда-нибудь мы во что-нибудь уверуем..."³³

Именно эта тоска, это неясное, пассивное, лирическое стремление к вере побудили основателей "Мира искусства" добиваться сотрудничества путеводителей и "философов", которые давно и серьезно задумывались над непреходящим значением истины, добра и красоты в мире. Мережковский и Гиппиус особенно привлекали мирискусников. Серьезные "искатели", они в то же время казались воплощением космополитической утонченности. Она подружилась с молодыми людьми легко, по-студенчески, на равных, подкупив сочетанием изощренности и искренности, вызывающего остроумия и горячего стремления довести любой спор до конца. Он интересовал их как человек, для которого изучение культуры отождествлялось с поисками Бога. Характерно, что Бенуа и Философов впервые разыскали Мережковского независимо друг от друга.

* Блуждать, ошибаться (нем.). ** Игрушка удачи и неудачи (фр.).

104

В тот период Мережковский начинал переходить от дуализма ко все более крепнущей любви к Христу. Гиппиус называла это состояние "пленение Христом". Сам Мережковский говорил об этом в предисловии к Полному собранию своих сочинений, написанном в 1911 году: "Когда я начинал трилогию "Христос и Антихрист", мне казалось, что существуют две правды: христианство — правда о небе, и язычество — правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд — полнота религиозной истины. Но, кончая, уже знал, что соединение Христа с Антихристом — кощунственная ложь; я знал, что обе правды — о небе и о земле — уже соединены во Христе Иисусе, Единородном Сыне Божиим"³⁴.

Он только что закончил работу над вторым томом трилогии и приближался именно к этой стадии своего развития, когда в 1898 году его вовлекли в орбиту Дягилева и Философова (Бенуа в это время жил в Париже). Естественно, писатель привел с собой своих знакомых — Сологуба и Минского, а также Василия Розанова — новейшее "открытие" Перцова. После ссоры с Волынским и "Северным вестником" Мережковский искал печатный орган, где он мог бы публиковать как свои художественные произведения, так и литературно-критические статьи. Он и Гиппиус сразу

же ощутили внутреннюю близость с учредителями "Мира искусства", а тех заинтересовал новый подход к религии, который не исключал, а, наоборот, ставил во главу угла вопросы эстетики и творчества. Так случилось, что Мережковские стали как бы своими людьми на приемах по средам у Философова с Дягилевым, где только и разговоров теперь было что о новом журнале³⁵. Тем не менее, после того как Философов заручился их согласием сотрудничать, Мережковские не приняли активного участия в осуществлении грандиозной задачи воплощения нового проекта в жизнь. Начиная с лета 1899 года они разъезжали по Италии, Сицилии и Германии. Всю тяжесть повседневной работы принял на себя Философов. Он не только формировал литературный раздел журнала, но и выбирал для него роскошную бумагу и элегантный шрифт XVIII века, следил за качеством репродукций, разрабатывал макеты первых номеров и вел обширную переписку. Деньги для журнала достал Дягилев, обратившись к покровительнице Бенуа княгине Тенишевой и к хозяину Абрамцево Савве Мамонтову. Он взял на себя и ведение деликатных переговоров, необходимых, дабы угодить новым меценатам и при этом не подорвать интересы собственной "петербургской" группы.

Между тем интересы тех и других не во всем совпадали. Хотя в Европе прикладное искусство было в моде (Уильям Моррис, Чарлз Ренни Макинтош, Лалик), начинавшаяся в России эра предпринимательства, для которой было характерно поощрение художественного дизайна и возрождение сельских ремесел, все еще казалась "русским парижанам", таким, как Бенуа и Сомов,
105

чем-то вульгарно-провинциальным, тогда как для Мамонтова и Тенишевой она имела первостепенное значение. Дягилев и Философов обходили проблему, романтизируя как чисто предпринимательскую сторону купеческого меценатства, так и национальную неопримитивистскую форму народных промыслов. "Место нового искусства, — заявляли они, — не в музеях, а на улице, где его могут видеть все: оно должно найти себе применение в проектировании и украшении железнодорожных вокзалов, в мозаике, декорирующей стены новых общественных зданий, и в церковных фресках. Кроме того, если нувориши хотят наложить отпечаток своей личности на то, что их окружает, строя богато украшенные особняки, обставленные мебелью, сконструированной художниками, то в этом можно усмотреть осуществление лозунга "Мира искусства": "Мы ищем только личного и верим только в свое"³⁶.

Хотя Дягилев и сохранял известную независимость от своих патронов, — например, без колебаний отклонил предложенный Тенишевой проект обложки нового журнала, — предстояло отыскать компромисс. Возможно, под влиянием Философова была сделана уступка вкусу Мамонтова: значительная часть журнальной площади в первом номере была отдана тяжеловесному искусству Виктора Васнецова, представлявшего поколение Репина и Сурикова. Дягилев не без труда заполучил немало лучших работ этого художника для репродукций в своем журнале, выхватив их, что называется, прямо из-под носа соперничающего журнала "Искусство и художественная промышленность" Н. П. Собко. В этом журнале, начавшем выходить фактически одновременно с "Миром искусства", в октябре 1898 года, была напечатана в трех первых номерах обширная статья давнего врага Дягилева — Стасова о том же Васнецове³⁷.

Однако "русские парижане" не понимали, что для петербуржцев это — победа. Васнецов не был для них тем художником, которому они отвели бы главное место в первом номере молодого космополитического журнала. В добавление к этому они были несколько встревожены скандальным успехом выставок "Мира искусства". Не отдавая себе отчета в резкой поляризации, происшедшей между руководящими кругами старого и нового искусства, они решительно осуждали вызывающий тон, которого теперь придерживались в своих выступлениях "Дима" и "Сережа", искусно подхлестываемые Нувелем и Нуроком³⁸. Бенуа огорченно писал Дягилеву обо всем, что его покорило в первом номере журнала. Дягилев, все еще считавший своего друга "главным архитектором" всего проекта, усмотрел в этом измену и откликнулся резким письмом, где сравнивал себя с "прорабом-строителем".

"И вот (...) когда ты в пыли и поту вылез из-под лесов и бревен, оказывается, твой архитектор говорит тебе, что он дома выстроить не может, да и вообще, к чему строить дом, есть ли это необходимость и проч. И тут только ты понимаешь всю

Так ты подействовал на меня твоим письмом. Уж если Валечка [Нувель] расшевелился, то пойми же, главным образом, потому, что он видит, чего все это стоит и как это все делается. А ты вдруг начинаешь говорить о пользе журнала, о том, можно ли говорить о стариках или Васнецове или о том, как бы не поссориться с кем-нибудь. Я не могу и не сумею просить моих родителей о том, чтобы они меня любили, так[же] я не могу просить тебя, чтобы ты мне сочувствовал и помогал — не только поддержкой и благословением, но прямо, категорично и плодovито своим трудом. Словом, я ни доказывать, ни просить тебя ни о чем не могу, а трясти тебя, ей-богу, нет времени, а то, того и гляди, свернут тебе шею. Вот и все, надеюсь, что искренний и дружелюбный тон моей брани на тебя подействует и ты бросишь держать себя, как чужой и посторонний, а наденешь скорее грязный фартук, как и все мы, чтобы месить эту жгучую известьку"³⁹.

Тональность письма ярко передает уникальную атмосферу "Мира искусства" и искреннее убеждение в возложенной на его участников миссии, благодаря которому молодой журнал стал не только первым в России роскошно издаваемым органом изящных искусств, но и сделался на ряд лет знаменосцем крестового похода за автономию творчества.

"Вот вышел 1-й номер "Мира искусства", — писала Анна Павловна Философова после праздничного вечера, устроенного по этому поводу в ноябре 1898 года. Ей этот вечер казался пиром во время чумы, так как он был устроен в то самое время, когда в Пензенской и Казанской губерниях свирепствовали холера и голод: "Я рада и не рада! Не могу я всецело примириться с ними! Все, что они проповедают, прекрасно и, конечно, культ красоты и вселение любви к искусству в массы и толпу дело хорошее, но пока не у нас в многострадальной и голодной России (...) Они говорят, что пришла пора заменить "charite — justice"*⁴⁰.

Здесь мы имеем дело с той же реакцией, какую вызвало шестью годами раньше у Михайловского появление брошюры Мережковского "О новых течениях...". Только эта реакция носит в данном случае более личный, "домашний" характер. "Родители", люди 1860-х годов, для которых, как для Анны Павловны, 19 февраля 1861 года было днем "нравственного обновления"⁴¹, все еще считали себя обязанными "служить" народу, опираясь на незыблемую свою просвещенность, почти неизменно сочетавшуюся с привилегированностью. "Сыновья", сформировавшиеся под влиянием больших городов, утратили ощущение прочности жизненных устоев. С их точки зрения, Ницше развенчал "charite", а Маркс установил, что историю движут не отдельные люди, а неумолимая диалектика ("justice"). Таким образом получалось,

* "Благотворительность — правосудию" (фр.).

107

что процесс истории сам позаботится о себе. Именно в "Мире искусства" Минский выступил с вызывающим заявлением: "Жизненная цель социалиста-рабочего и капиталиста-денди одна и та же". Мережковский разделял мнение, что марксизм освобождает искусство от общественных забот. Он писал во втором номере дягилевского журнала: "В политике отцы — "народники", дети — "марксисты", в искусстве — "реалисты" и "декаденты", в философии — "позитивисты" и "мистики"⁴².

Философов, как литературный редактор "Мира искусства", был заинтересован главным образом в утверждении автономности искусства, свободы ради свободы, не ограждаемой какой-либо внешней силой, будь она консервативной или либеральной. Гений, заявлял он, цитируя Мережковского, вправе нарушать все законы, преступать все черты во имя "новой красоты". В первой программной статье, подписанной фамилией Дягилева, но, по всей вероятности, написанной им совместно с Философовым, молодые редакторы с небывалой резкостью отвергали "полицейскую" критику народников: "Это — декаденты реализма, скучные враги, все еще мнящие о бодрости своих размякших мускулов и о своевременности своих затхлых истин"⁴³.

"Мир искусства" с самого начала сочетал ущербную психологию угасающего класса с откровенным стремлением к расширению крепнущей нации. Одновременно элегический и самоуверенный, упадочный и жизнерадостный, этот журнал сверкал наподобие праздничной сомовской радуги на фоне стгущающихся грозовых туч. Юношеская веселость пиквикианцев, взрывы хохота, то и дело раздававшиеся во время сочинения скандально язвительной

"Хроники", даже взаимные увлечения, проявления ревности и сердечной скорби, — все это придавало журналу необыкновенную "крылатость", отличавшую его от более суровых и "взрослых" преемников, появившихся после 1905 года, — не менее роскошно издававшегося журнала "Золотое руно" (1906—1909) и элегантного "Аполлона" (1909—1917).

Даже враги "Мира искусства" порой поддавались его обаянию. Так, Буренин, грозный фельетонист "Нового времени", чьи нападки на декадентов были настолько язвительными, что Брюсов мечтал оскорбить его действием, а более темпераментный Дягилев и на самом деле прибегнул к физической расправе с ним, писал о первом номере: "...журнал устремляет взгляд вперед, и хотя видит впереди чепуху, но с азартом наслаждается ее содержанием"⁴⁴.

Способность "Мира искусства" с азартом смотреть, подобно мифическому Янусу, не только вперед, но и назад, за пределы недавнего прошлого, вплоть до далекой древности, — явилась следствием не только классовых и мировоззренческих различий его участников (космополитический аристократизм одних и мещанский провинциализм других), но и различий индивидуальных вкусов и интересов. Бенуа, в скором времени откликнувшийся на увещания Дягилева активно сотрудничать с журналом, рас-

108

сказывает, что во внутреннем ядре движения наблюдался раскол на "консерваторов" (то есть тех, кого интересовало главным образом искусство прошлого и попросту профессиональное совершенство как таковое) и "радикалов". К числу "консерваторов" принадлежали: он сам, Евгений Лансере, Яремич, Мережковский и иногда Серов, а к "радикалам" — Нурок, Нувель, Бакст, Зинаида Гиппиус (в данном случае она решительно выступала против своего мужа), Минский и иногда все тот же Серов; уравнивающую роль играли Дягилев и Философов. Очень часто разногласия выносились на страницы журнала. Вообще это в высшей степени индивидуалистическое и эклектичное издание представляло — притом принципиально! — каждому автору полную свободу в выражении его взглядов.

Эта свобода с самого начала произвела решительный переворот и в литературных, и в художественных вкусах. "Мир искусства" не только открыл читателю глаза на классическую красоту Петербурга и окружающих его дворцов, на романтическое изящество, характерное для эпох царствования Павла и Александра I, и на до него мало кем оцененную красоту средневековой архитектуры и русской иконописи, но и заставлял задуматься о современном значении древних цивилизаций и верований и о необходимости серьезно переоценить собственное литературное наследие. Если критики-шестидесятники и вслед за ними народники всячески принижали Пушкина, будто бы уступавшего в интеллектуальном отношении декабристам, нападали на Достоевского за славянофильские "обскурантистские" взгляды, высоко ценили Гоголя как критического реалиста, а Толстого — как нравственного учителя, то "Мир искусства" последовательно отстаивал совершенно иной подход.

Весь 13—14-й номер журнала за 1899 год был посвящен Пушкину⁴⁵. Серьезное исследование Мережковского о Толстом и Достоевском печаталось с продолжением, начиная с первого номера за 1901 год вплоть до второго номера за 1902 год включительно. Следом за ней была помещена вызвавшая много споров статья Льва Шестова "Достоевский и Нитше — философия трагедии". Розанов опубликовал содержательные статьи о Лермонтове, Гоголе и Владимире Соловьеве. Эти глубоко субъективные критические высказывания постепенно приучили к той мысли, что произведения литературы, как и другие виды искусства, оказывают на нас воздействие и выражают личность автора не только через содержание, но и через форму.

Новое отношение к философии и эстетике Розанов определил следующим образом: "Прав тысячу раз Тютчев, что все выразимое — не истинно, а все истинное — невыразимо; так и философия: хочется иногда сказать, что философы-прозаики, по несовершенству своего орудия, суть плотники-философы, а поэты суть тоже философы, но уже ювелиры, по тонкости и переливчатости своих средств"⁴⁶.

109

Хотя между "мыслителями" и "эстетами" "Мира искусства" в скором времени возникли разногласия, все теперь объединилось перед лицом нападков и насмешек сторонников рационализма. "Отсюда, — писала Гиппиус, — близость кружков, естественное скрещивание путей — хотя бы на краткое мгновение, за которым шла часто и перегруппировка, и вливание

во все группы новых людей"⁴⁷.

Центробежные силы давали о себе знать с первых дней существования "Мира искусства". Всякий шаг вперед, всякий захват очередного бастиона противника подрывали солидарность, которая в последние годы девятнадцатого столетия возникала не только в силу сближения творческих позиций, но и в силу тактической необходимости утвердиться во враждебном мире.

Осенью 1899 года "Миру искусства" пришлось столкнуться с серьезным финансовым кризисом, который был успешно преодолен. Получив после смерти отца небольшое состояние, Бенуа не слишком вежливо поспешил покинуть свой пост при княгине Тенишевой. Эта "измена" — последнее в серии публичных и скрываемых оскорблений, нанесенных Тенишевой, начиная с отказа царя принять от нее в дар коллекцию картин для только что основанного Русского музея и кончая карикатурой Old Judge, изобразившего ее в виде коровы, которую доит краснощекий Дягилев в передничке, причем рядом красуется куча свежего навоза, разгребаемого нахальным петушком-Бакстом, — в конце концов привела к тому, что "Мир искусства" лишился поддержки княгини. Мамонтову той же осенью пришлось прекратить свои субсидии — из-за причастности к биржевому скандалу, повлекшему за собой арест и финансовое разорение, спустя какой-нибудь год после его щедрого содействия рождению "Мира искусства" и постановки в петербургской консерватории абрамцевского спектакля "Псковитянка", оперы Чайковского при участии Шаляпина и с декорациями и костюмами Коровина — "новой эры в истории русского музыкального театра"⁴⁸.

После нескольких месяцев мучительной неопределенности и тщетных обращений среди прочих и к покровителю Станиславского Савве Морозову журнал был спасен неожиданным вмешательством высочайшей персоны. Серов, писавший портрет Николая II, поделился с царем во время сеанса своими тревогами по поводу будущности "Мира искусства", и тот вызвался субсидировать журнал из *"личных средств"*. После этого поддержка других меценатов и финансовое будущее журнала были обеспечены.

Возвращение Бенуа в Санкт-Петербург обеспечило постоянную и компетентную помощь в редактировании журнала, и антрепренерская энергия Дягилева тут же нашла себе новое применение. После ухода в отставку старого директора императорских театров И. А. Всеволожского и замены его молодым князем Сергеем Волконским, питавшим расположение к группе "Мира

искусства", Дягилеву был предложен пост "чиновника по особым поручениям" и Философов занял официальную должность в репертуарном комитете Александрейского театра. Вслед за двумя кузенами в императорские театры стали проникать и другие деятели "декадентского" склада. Дягилеву было поручено редактирование "Ежегодника императорских театров за 1899—1900 гг.". В результате документальный бюллетень о театральном репертуаре и субсидиях превратился в изящный панегирик архитектуре, актерам и уходящему в отставку директору театров. Царь пришел в восторг, и положение Дягилева окрепло.

Летом 1900 года Бенуа была предложена должность секретаря императорского "Общества поощрения художеств" и редактора журнала, выпускаемого этим обществом. Он превратил журнал, которому дал название "Художественные сокровища России", в своего рода дополнение к "Миру искусства". Здесь публиковались репродукции и фотографии памятников национального культурного наследия, сопровождаемые часто фактографическими аннотациями. На Бенуа также легла задача освещать в "Мире искусства" успехи соотечественников на Всемирной выставке в Париже в 1901 году, где, благодаря почти исключительно художникам, связанным с дягилевским журналом и выставочным обществом, Русский павильон пользовался огромным успехом.

Влияние группы, судя по всему, росло "не по дням, а по часам". Однако Дягилев по натуре не годился на роль государственного чиновника. Поощряемый некоторыми высокопоставленными лицами, он ввязался в серию интриг, направленных против своего покровителя Волконского. Это привело в 1901 году к его бесславному увольнению, произошедшему в тот самый момент, когда близилась к осуществлению планы постановки первого балета "Мира искусства" — "Сильвии" Делиба. Временно обескураженный неудачей, Дягилев в течение последующих нескольких месяцев ограничивал свою деятельность журналом и работой над

монографией о Д. Г. Левицком, которую завершил и издал еще до конца года. Этот серьезный ученый труд, наряду с пересмотренной и дополненной "Историей русской живописи" Бенуа, создал группе ореол почти академической респектабельности⁴⁹. Хотя Дягилев не сумел сохранить равновесие при стремительном восхождении по лестнице славы, он и Бенуа уже стали признанными арбитрами вкуса.

Даже неудачи "Мира искусства" на императорской сцене оказались временными, ибо через год князя Волконского сменил В. А. Теляковский, который пригласил из Москвы художников, симпатизирующих "Миру искусства", Коровина и Головина. Он также привлек к работе над постановкой опер и балетов Бакста и Бенуа, хотя и отказался вновь открыть двери Дягилеву. Именно благодаря Теляковскому Бакст получил заказ на изготовление декораций и костюмов к переведенному Мережковским "Ипполиту" Еврипида в Александрийском театре. Баксту предложили также оформить балет, а Бенуа — создать декорации для вагнеровской оперы "Гибель богов".

Дягилеву нелегко было перенести то, что бывшие пиквикианцы получают заказы от императорских театров и вместе с тем бессильны вернуть ему прежнее положение в театральном мире.

Не улучшило его настроения и появление в Петербурге нового соперника — мюнхенского корреспондента "Мира искусства" Игоря Грабаря. Художник и искусствовед, тот пользовался поддержкой богатого покровителя Сергея Александровича Щербатова. Подозрительному Дягилеву мнилось, что Грабарь примкнул к ним с намерением оттеснить его от руководства "Миром искусства". Новопришельца невзлюбили также Нурок и Нувель, которые — как это делалось все более очевидным — вне пиквики-анской ячейки никакой собственной творческой инициативы не проявляли. Серов, Бенуа и Философов, находившие Грабаря утомительно морализующим и лишенным чувства юмора, все же по разным причинам готовы были его терпеть. Безусловно, Грабарь был в состоянии внести свой собственный вклад в дальнейшее изучение культурного населения. Возрождением интереса к иконописи Россия ни одному ученому не обязана в такой мере, как Грабарю⁵⁰.

Тем не менее подозрение Дягилева насчет того, что Грабарь может подорвать его и без того пошатнувшееся главенствующее положение в группе, не было безосновательным. Спустя всего год Грабарь с помощью Щербатова и другого богатого московского мецената фон Мекка основал свое собственное, хотя и "союзническое" общество — "Современное искусство", витриной которого служила целая квартира в центре Петербурга, декорированная художниками "Мира искусства". От этой затеи веяло коммерческим духом, шокировавшим некоторых давних приверженцев журнала "крестоносцев" высокого искусства. Куда девалось то время, казалось, еще совсем недавнее, когда "путь современного искусства" представлялся "не конечным путем", когда "чего-то мы от него ждали. На что-то надеялись"? — вопрошала в статье, посвященной предприятию Грабаря, Гиппиус. Посещение квартиры не вызвало у нее ничего, кроме заманчивых мечтаний о том, как при наличии "многих-многих денег" она сама сядет писать за изящным серебряным столиком, сконструированным Коровиным, одетая в тонкое как паутинка платье от фон Мекка... Но "я здесь не смею *умирать*, — добавляла она, — потому что здесь все устроено *только* для жизни", — уже откровенно антиэстетски звучит окончание статьи. Со свойственной ей капризностью писательница заключает, что дома все-таки лучше: "в моей теперешней *уродливой* квартире с *безобразными* столами и креслами, с полками старых книг, с яркими занавесями и с образом Христа в углу, — я могу умереть, смею, сумею..."⁵¹ (курсив мой. — А. П.).

Художественные выставки, организуемые "Миром искусства", стали пользоваться громким успехом, что привело к от-

колу более мелких группочек. В 1899 году Дягилев осуществил свою заветную мечту, устроив в Санкт-Петербурге действительно международную выставку, на которой бок о бок с выбранными им самим произведениями русских художников были экспонированы картины 42 европейских живописцев, в том числе Бёклина, Моро, Уистлера, Пюви де Шаванна, Дега и Моне. Однако в феврале 1900 года единоличный диктат Дягилева сменился решениями жюри, в которое входили он сам, Бенуа и Серов от "Мира искусства", Рерих, Головин, Голубкина

(скульптор), представлявшие московскую школу, и философ князь Трубецкой.

В 1901 году в Петербургской академии художеств по инициативе "Мира искусства" была организована великолепная выставка, однако многие из выставившихся на ней художников, в числе которых были ближайшие друзья Дягилева — Бакст, Бенуа и Сомов, — решили участвовать и во второй, более широкой "Выставке 36 художников", устроенной в том же году в Строгановском институте в Москве.

Формально выставка получила благословение Дягилева, и он, вместе с Бенуа и Серовым, присутствовал на открытии, но опасался такой заявки на независимость. До окончательного высвобождения из-под власти Дягилева в ноябре 1903 года группа "Мир искусства" устроила еще две выставки в Петербурге и одну в Москве. Каждая была в своем роде событием, ибо для Дягилева выставка — это не просто собрание картин, но и сама по себе произведение искусства, к тому же он приложил все силы, чтобы превзойти "Выставку 36". В результате единственная выставка "Мира искусства" в Москве (в конце 1902 — начале 1903 года) стала крупным событием. Никому не известный студент естественного факультета Московского университета Борис Бугаев, который скрыл свое авторство сенсационно новаторской "Симфонии (2-й драматической)" (1902) под псевдонимом Андрей Белый⁵², присутствовал на предварительном закрытом вернисаже. Белый-Бугаев был протее Мережковских, и его далеко не объективный, но красочный рассказ ярко передает атмосферу углублявшегося раскола в лагере "Мира искусства".

"Петербургская группа, — вспоминает Белый, — распалась на снобов-художников и на писателей; в "Мире искусства" был дружеский отзыв о книге моей: скоро я стал сотрудником "Мира искусства": вполне неожиданно".

Рассказ Белого о том, как это произошло, воссоздает перед нами необыкновенный портрет, вернее, карикатуру (портреты у Белого, как и у Гоголя, всегда граничили с карикатурами), с которой на нас смотрит осажденный со всех сторон подозрительный Дягилев, потерявший свой пост при дворе и уже утративший контроль над собственной группой художников, но еще не ставший международно признанным импресарио. "Так было дело: открывалась выставка "Мира искусства" в Москве; посетитель всех выставок, был, разумеется, я и на выставке этой, пустой

113

почти, — пишет Белый. — Тонные, с шиком одетые люди скользили бесшумно в коврах, меж полотнами Врубеля, Сомова, Бакста; все они были знакомы друг с другом, но я был чужой среди всех; выделялась великолепнейшая с точки зрения красок и графики фигура Дягилева; я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристою прядью на черной растительности и по розово, нагло безумному, сдобному, как испеченная булка, лицу, — очень "морде", готовой пленительно маслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта <(...) Нерон в черном смокинге над пламенеющим Римом, а может быть, — камер-лакей, закрывающий дверь во дворец?"

Тем не менее Белый представился: Бугаев. "И тут наглый зажим пухловатой губы, передернувшись, сразу исчез, чтобы выявить стиль "анфана", скорей пухлогубого и пухлощеккого ангела (стиль Борромини, семнадцатый век) <...): "Ах, я счастлив! На днях еще много о вас говорили мы!"

С тех пор Белый стал получать письма от Философова "с просьбой слать, что хочу, так факт дружбы с Д. С. Мережковским мне составил уж имя среди группы художников "Мира искусства"⁵³.

В Петербурге другой начинающий поэт, интересовавшийся Белым и Мережковскими, но сам еще не появлявшийся в печати, писал своему родственнику Михаилу Сергеевичу Соловьеву о первом выступлении Белого в "холодном и рыхлом "Мире искусства": "Наконец, последний его номер ясно и цинично обнаружил, как церемонно расшаркиваются наши Дягилевы, Бенуа и проч., — и как с другой стороны, с Вашей, действительно страшно до содрогания "цветет сердце" Андрея Белого"⁵⁴.

Эти высказывания представителей нового поколения, которых "мыслители" "Мира искусства" привлекали, в то время как "эстеты" отталкивали, были отражением внутренней борьбы среди редакторов журнала. Хотя фактически начавшиеся ссоры были лишь прелюдией к обретению большего разнообразия сфер и форм деятельности и к новым успехам, они все же

знаменовали собой начало конца первых юношеских порывов, счастливой поры молодости. На следующей выставке "Мира искусства", устроенной Бенуа в помещении его петербургского "Общества поощрения художеств" в феврале—марте 1903 года, можно было уже наблюдать признаки усталости. На состоявшемся после окончания выставки обсуждении, где большинство высказалось против Дягилева, было решено объединиться с московской "Группой тридцати шести" и образовать новое общество под названием "Союз русских художников". Философов, вероятно, выразил чувства большинства, воскликнув будто бы: "Слава Богу, конец".

Для Философова это действительно был конец, но, разумеется, не для Дягилева. Будучи свидетелем того, как прославился всеми поносимый Врубель, а художники Сапунов, Кузнецов и До-бужинский при его поддержке сделали успешные первые шаги, Дягилев через два года после прекращения выхода журнала,

114

накануне отъезда в Париж, организовал еще одну, прощальную выставку "Мира искусства". Эта выставка, состоявшаяся в Петербурге в феврале—марте 1906 года, представила разборчивой публике лучшие образцы того искусства, для расцвета которого прошла деятельность "Мира искусства" создала весьма благоприятный климат. Были выставлены произведения всех столпов группы вместе с избранными работами Врубеля и Виктора Борисова-Мусатова (последнего посмертно). Все эти вещи — более живописны, более таинственны и более "символистские", нежели большинство картин, которые менее десяти лет назад вызвали такой шумный скандал на родине и пользовались столь большим успехом за границей. "Синий фонтан" и "Рождение весны" Кузнецова так же ярко представляли новую манеру, "дымку несказанного", по выражению одного критика, как и последние картины Сапунова и Милиоти⁵⁵. Новыми именами стали Феофилактов, Ульянов, Сарьян, Явленский и Ларионов. Интерес и уважение к форме и материалу, усиленно насаждавшиеся в течение нескольких лет "Миром искусства", быстро распространялись, так что у Дягилева были все основания отправиться за пределы России в предвкушении новых побед⁵⁶.

Однако к этому времени от старого союза, основанного на юношеской дружбе и идеализме, уже мало что оставалось. И дело было не только в расколе между писателями и художниками. Квартира Философова и Дягилева, которая служила редакционным центром "Мира искусства", стала сценой распада внутреннего ядра движения с той самой минуты, когда давление извне начало ослабевать. В 1901 году кузены столкнули с лестницы Бакста за передачу им своему брату-журналисту секретов императорской сцены, доступ к которым Дягилев получил во время своего недолгого пребывания на официальном посту. Бакст вернулся, но за него так обиделся Сомов, что на некоторое время порвал всякие отношения с Дягилевым и по-настоящему никогда так и не простил ему этого инцидента. В том же самом году Бенуа публично разошелся во взглядах с Философовым в полемической статье о русском религиозном Ренессансе в изобразительном искусстве, напечатанной в "Мире искусства". Как Бенуа, так и Философов, будучи оба в большей или меньшей степени последователями Мережковского, проявляли большой интерес к проблеме "искусство и религия", но эта полемика обнаружила углубляющееся расхождение между по сути своей "литературным" подходом Философова и чисто эстетическими критериями Бенуа. В своих мемуарах — то есть уже с высоты времени — Бенуа утверждает, что работа в журнале уже тогда наскутила Философову, которому приходилось "притворяться", чтобы скрыть свое презрение к художникам.

К 1902 году стало ясно, что пути Философова и Дягилева начали расходиться. Причиной был их различный подход к "новому религиозному сознанию", которое хотя и явилось в известном смысле плодом сближения четы Мережковских и группы

115

"Мира искусства", но никогда не представляло особого интереса для Дягилева. Теперь неохристианство, в свое время казавшееся ему типично русским вкладом в новое, "мистическое" искусство, превращалось в социально активное, опирающееся на сравнительно широкую базу движение, на что-то вроде нового "хождения в народ", и любимый им двоюродный брат ушел с головой в это движение.

5. От "Мира искусства" к "Новому пути"

Мечтать ли нам о повтореньях? Иной мы жаждем высоты. Для нас — в слияннях и сплетеньях Есть откровенья простоты.

Отдайся новым созерцаньям, О том, что было, — не грусти, И к вере истинной — со знаньем — Ищи бесстрашного пути.

Зинаида Гиппиус

Искатели серебряного века, как

бы они ни расходились в частностях, единодушно признавали главное: для них не может быть иного пути, кроме как через собственную субъективную творческую интуицию, через искусство. При этом искусство должно быть свободным не только от политической цензуры, но и от каких бы то ни было заданных целей и априорных заключений. Такая свобода предоставлялась авторам на страницах эклектически гостеприимного "Мира искусства". Здесь в течение ряда лет и мыслители, и художники развивали свои идеи совместно, то соглашаясь, то полемизируя друг с другом. Мережковский, переживая творческий кризис по окончании своего большого исследования о религии Льва Толстого и Достоевского, первым изменил свободной эстетике и вынес на обсуждение широкой публики наболевший вопрос о религии и культуре. Заговорив во всеуслышание на "плотницком" языке философской прозы (в розановском смысле), он обратил внимание этой публики не только на "новое религиозное сознание", но и на переливчатую, лирически свободную эстетику, его породившую. Дмитрий Мережковский при всем желании так и не сумел на практике отрешиться от позитивизма XIX века и по сути так и остался писателем переходного типа. Характерно, например, что он рассматривал "слепоту" истории в отношении земной жизни Христа как естественную неспособность исторической науки отвести место вторжению Вечности в ход событий¹. Неприятие Толстым внешних форм христианской церкви он расценивал

116 как неприятие священного сосуда, содержавшего истинное вино". Достоевский же, проникнувшись народной верой, по мнению Мережковского, подобрал "негодную ветошь", отброшенную "московским баричем средне-высшего круга" Толстым, и сделал из нее "ризу своему Богу". Существенно важны здесь понятия "сосуд" и "риза". В той же работе о Толстом и Достоевском Мережковский пишет: "Мы еще не имеем вина, а носим *сосуды*"². Именно эти поиски "сосудов", содержащих вечные истины, побудили Мережковского в трилогии "Христос и Антихрист" (1896—1905) заняться исследованием мифов и истории, а в своих многочисленных критических статьях перевернуть вверх дном привычные представления о памятниках мировой классики и предпринять критический анализ не христианства вообще, а конкретно Русской православной церкви. Он подошел к этой задаче кружным путем. В глазах потомков значение Мережковского как литературного критика затмило его репутацию поэта и пережило его мировую славу романиста³. Однако сам Мережковский считал свои литературно-критические произведения (может быть, за исключением работы о Толстом и Достоевском и книги "Гоголь и черт" (1906), имевших важное значение для развития его идей) менее важными, чем свою беллетристику. Перцову не без труда удалось в 1897 году уговорить его дать разрешение на переиздание лучших литературных очерков в сборнике "Вечные спутники". Между тем эта книга оказала значительное влияние на современников благодаря тому, что Розанов называл гениальной способностью Мережковского к "уроднению с чужими идеями"⁴. Вступительная речь Мережковского к премьере "Ипполита" в Александрийском театре "О новом значении древней трагедии" — прекрасный пример такого "уроднения" с театральной традицией, до этого едва ли известной аудитории Александрийского театра⁵. На Мережковского произвела глубокое впечатление книга Ницше "Рождение трагедии из духа музыки", но, подобно своим современникам Иннокентию Анненскому и Вячеславу Иванову, он и сам был прекрасно знаком с древними языками и литературой. "Ипполит" был поставлен почти как религиозное ритуальное действо. В своей речи Мережковский как переводчик толковал пьесу именно в этом духе и одобрил попытку режиссера придать репликам хора размеренность чуть ли не литургических возгласов, а хореографию привести в соответствие с экзотическими костюмами и декорациями Бакста. Дымящийся жертвенник на авансцене служил как бы наглядной иллюстрацией мысли о культовом действии, но спектакль не произвел органичного впечатления из-за системы "звезд". Исполнители главных ролей, не считаясь с размеренными движениями хора, расхаживали по сцене, произносили свои реплики то натуралистически

сниженным тоном, то с высоким пафосом — в надежде сорвать аплодисменты. Постановка "Ипполита" на практике не убедила публику в современном значении древней трагедии⁶.

117

Выступление Мережковского, однако, подкрепило впечатление, внушенное первыми двумя томами его трилогии "Христос и Антихрист", что писатель, подобно молодому Верховенскому в "Бесах" Достоевского, стремился "разбудить" языческих богов, а именно в это время Мережковский уже уходил от плена язычества в христианскую тематику.

Ближайшие его соратники — Гиппиус, Философов, Перцов, Розанов, а позднее Бердяев — это понимали. Однако объяснить изменение позиции писателя более широкой читательской публике, в особенности же той, что придерживалась традиционного православия (а именно с ней Мережковский усиленно пытался сблизиться в период 1901—1905 годов), было нелегко⁷. В 1903 году Брюсов писал о Мережковском (без сомнения, несколько гиперболизируя) как об общепризнанном "первом писателе в России"⁸. Он не слишком далеко отошел бы от истины, если бы после слов "общепризнанном" добавил "за границей и среди сторонников нового искусства". В Англии, Франции и Германии Мережковского называли в одном ряду с Чеховым и Горьким, хотя в России он никогда не пользовался даже малой долей их популярности. Розанов сравнил его на страницах журнала "Новый путь" с богатым англичанином, который будто бы умер от холода на улицах Санкт-Петербурга только потому, что не сумел объясниться с местными жителями⁹. Замечание переводчика к первому английскому изданию "Смерти богов" ("Юлиан Отступник", 1901) действительно свидетельствует о том, как верно понимали русского автора в Западной Европе: "Исторический роман в простейшем понимании этого термина более не существует. Гениальные писатели, пишущие, казалось бы, исторические романы, на самом деле всего лишь переносят на мировую сцену ту драму, которая разыгрывается у них в душе. Эта драма переносится в прошлое именно затем, чтобы нагляднее показать, что борьба, ныне происходящая внутри нас, — вечна"¹⁰.

Большинству современных русских критиков казалось, наоборот, что Мережковский допускает грубый психологический анахронизм, внося ницшеанские идеи в романы о Юлиане Отступнике, Леонардо да Винчи и Петре Великом. В отличие от своих "декадентских" коллег, поклонников Метерлинка, критики не слышали отзвука "неуверенных скорбных шагов человека, приближающегося к своей истине, своей красоте или своему Богу или отдаляющегося от них"¹¹. "Исторические" романы Мережковского не были сразу поняты именно потому, что они были новаторскими, и все-таки они помогли вдохнуть в русскую литературу то живое чувство истории как ушедшей под землю реки, протекающей непосредственно под поверхностным слоем повседневной жизни, которое было так характерно для поэзии и прозы символистов и их преемников в период, предшествовавший революции 1917 года. Заглядывая в прошлое европейской культуры, Мережковский пришел к своему пониманию современного мира.

118

В художественном отношении трилогия представляет собой не мост, а скорее ряд камней для перехода от реалистического романа XIX века, с его тщательно выписанными героями и последовательно развивающимся сюжетом, к неустойчивой во времени, калейдоскопической форме модернистской прозы. Ее еще нельзя назвать "символистским" произведением в полном смысле слова, так как сам символ, представлявший для младших символистов, таких, например, как Белый, "цель творческого процесса"¹², не дается Мережковскому. В результате он и не приближается к грани, отделяющей символ от его "сказуемого" — мифа. Тем не менее он был одним из первых писателей в России, напомнивших читателю в доступной литературной форме о прежде существовавших готовых мифах, их подспудном значении и непреходящей власти над людскими умами.

Поэтому, строго говоря, трилогия "Христос и Антихрист" хотя и не является серией исторических романов в духе Вальтера Скотта, может быть названа символистской не столько фактически, сколько по замыслу. Это не мифотворчество, а тщательное и широкомасштабное исследование истории культуры христианской Европы и взаимодействия между людьми и ими же созданными мифами. Справедливо, однако, отметить, что Мережковский сознательно вводил ряд новых приемов. Связующие звенья между романами — не рационально

осознанные связи причинно-следственного типа, а связи живописные, музыкальные и поэтические. Мережковский здесь творит и мыслит исключительно при посредстве искусства. Красота как таковая для него не столько цель, сколько пробный камень: некрасивое не может быть ни истинным, ни добрым. В этом он был заодно с художниками "Мира искусства", которые хотя и называли себя "эстетами", но всегда горячо возражали, что отстаивают "искусство для искусства". Красота для них, как и для Мережковского, неизменно связана с истиной и добром. Живописный стиль Мережковского (даже преследуемые христиане в катакомбах у него "группируются" вокруг своего учителя) не мог не imponировать людям типа Бенуа и Философова, которые излагали свои взгляды на религию, полемизируя о достоинствах живописи Иванова и Виктора Васнецова¹³.

Не менее, чем использование зрительных образов, для Мережковского важно и применение звуковых эффектов, притом в манере, близкой оперному и балетному стилю "Мира искусства". Он пользуется контрастным сопоставлением звуков: лейтмотив флейты Пана соседствует с гулом церковных колоколов, звон кандалов — с веселой мелодией пасторали эпохи Ренессанса, песни раскольников о деревянных гробах и трубном гласе — с танцевальной музыкой в стиле барокко, любовная неаполитанская серенада — с зычным сопрано крепостной девки Афросинии "Ах вы, сени, мои сени, сени новые мои...". Действующие лица трилогии изображаются извне — либо традиционно всеведущим, но отрешенным от действия повест-

119

вователем, либо от первого лица каким-то персонажем книги. В ход идут такие приемы, как дневник, письмо или подслушанный разговор, в котором пересказываются всякие сплетни и слухи. Иногда тот или иной герой просто вспоминает молодость. Такое многообразие точек зрения на события, включение в действие множества второстепенных, третьестепенных, а иногда и просто эпизодических лиц разрушают напряжение, которое то и дело возникает вокруг главных героев, постоянно замедляет ход повествования и подменяет сюжет в обычном понимании этого слова "панорамной" картиной. Если и сохраняется напряжение, то оно связано с разгадыванием загадки Антихриста. Поэтому читатель трилогии — это не столько слушатель, сколько человек, внимательно изучающий — вместе с автором — огромное мозаичное полотно. Множество действующих лиц, бесчисленные предметы прикладного искусства, документы, песни, греческие статуи, мозаики, итальянские костюмы и картины, русские иконы и городские пейзажи — все это составляет часть общей панорамы, которая, если представить ее себе в законченном виде, окажется чем-то большим, нежели сумма зримых ее слагаемых.

В нашу эпоху, когда изучение древнего мира и мертвых языков уже необязательно входят в интеллектуальный запас образованного человека, а знание Священного писания встречается все реже, лавирование Мережковского между "жизнеутверждающим" языческим гуманизмом и "жизнеотрицающим" христианством может показаться несколько схоластичным. Однако на рубеже века слухи о близком конце мира, о наступающем царстве Антихриста многим казались весьма актуальными. В России почва для примирения между христианством и гуманистическим Просвещением была подготовлена Владимиром Соловьевым, однако на Мережковского, влюбленного в античный мир, сильнее всего подействовала поразившая его мысль Фридриха Ницше, и именно через ницшеанство он был близок и понятен Европе. Тем не менее, не в пример Ницше, Мережковский искал прочного синтеза, пусть даже в ущерб принципам искусства и закону равновесия. По его собственной формулировке: "драгоценнейшими плодами усилий и борений человечества (...) являются те редкие моменты, когда два мира достигают хотя бы бессознательного и несовершенного примирения, хотя бы неустойчивого равновесия"¹⁴. Подобные "редкие моменты" встречаются в трилогии, хотя часто бывают утоплены в рассудочной диалектике.

Именно благодаря таким "моментам" и преодолевается тысячелетний временной разрыв между Юлианом и Леонардо. И к концу первого тома, и в начале второго звучит "смешанная" музыка, которую мы воспринимаем умом как диссонанс, а чувствами — как гармонию: "Между тем трирема медленно огибала мыс (...)

На небе, на земле и на море наступила тишина.

120

И в этой тишине вдруг послышались медленные звуки церковного пения: это старцы-отшельники, на передней части корабля, пели хором вечернюю молитву.

В это же мгновение по недвижимой поверхности моря пронеслись иные звуки: мальчик-пастух играл на флейте вечерний гимн богу Пану (...)

— Да будет воля Твоя на земле, как на небе, — пели монахи.

И высоко под самое небо возносились чистые звуки пастушьей свирели, смешиваясь со словами молитвы Господней"¹⁵.

Трирема везет статую Афродиты из Греции в Италию. В самом начале повествования статуя еще на своем месте, в священной роще, где мальчик Юлиан клянется в вечной любви к "чистой Афродите-Урании"¹⁶. В начале второй книги, "Воскресшие боги", та же статуя спустя одиннадцать столетий выкапывается из земли. В почти фарсовой сцене жадный поселянин ведет собирателя древностей к тому месту, где он уже нашел отломанную руку богини, которой не без успеха пользуется местная знахарка, помогая коровам отелиться. В тот момент, когда богиню извлекают из земли, повторяются как бы эхом сочетания пантеистической и христианской музыки, которые взмывали "под самое небо", когда статую везли из Греции в Италию: "пастушья свирель играла в поле и (...) и вдалеке, над Флоренцией, нежными голосами перекликались утренние колокола"¹⁷. Однако спасенную статую тут же разбивает суеверная толпа. Одновременно разрушается и целостность первоначальной концепции трилогии: богиня становится с этого момента абстракцией и аллегорией. Ее статуя, копию которой (в третьем томе) привозит в свою новую столицу Петр Первый, — только статуя, и не больше. Царь поднимает ее, обхватив руками, а умиленная толпа отзывается чисто барочным "кумплиментом": "Венера в объятиях Марса". Петру приходится защищать статую от фамильярности своих солдат, а затем даже поставить около нее охрану. В последний раз мы видим ее в сюрреалистической сцене: во время наводнения мраморная богиня поднимается из подобных Стиксу неских вод.

В "Воскресших богах" Афродиту-Венеру как бы заменяет Мона Кассандра, чье назначение явно состоит в том, чтобы продемонстрировать деградацию "плоти", воспринимавшейся языческим сознанием как нечто не вяжущееся с чувством стыда, а в средние века считавшееся греховной "прелестью". Окончательное падение богини любви происходит в третьем томе, в сознании сына Петра, царевича Алексея, который сравнивает тело беломраморной "Венеры" с телом своей крепостной любовницы Афроськи, в лице которой "было что-то козье", — девицы, которой он овладел силой и которая его презирает, а в конце концов и предает. Деградация идеала Священной Плоты совпадает с уменьшающимся отождествлением автора с главными героями. Человек Мережковский чувствует некую лирическую близость с отступни-

121

ком, Юлианом, но "Предтеча" (Леонардо) — сверхчеловек, и "Антихрист" (Петр) — титан. Прослеживая в лабиринтах истории концепцию сверхчеловека, Мережковский утратил ту лирическую субъективность, которую новое искусство требовало от художника. Одним из первых это почувствовал Бальмонт, выразивший свой протест в стихотворении "Далеким близким": "Мне чужды ваши рассуждения: / "Христос", "Антихрист", "Дьявол", "Бог" (...) / Вы разделяете, сливаете, / Не доходя до бытия. / Но никогда вы не узнаете, / Как безраздельно целен я"¹⁸.

При всей поэтической выпренности Бальмонт выявил основную слабость Мережковского, мешающую ему стать символистом в полном смысле слова: застывшее двоимирие, неспособность переплавить воедино воспринимаемый объект и индивидуальные чувства воспринимающего субъекта-художника. Трилогия обладает многими достоинствами, но все же она не целостное художественное произведение, а грандиозная компиляция, хотя бы и очень тщательная и искусная.

В третьем томе трилогии — "Антихрист. Петр и Алексей" (1905) — тщательность принесла свои плоды. В результате кропотливого изучения документов и предметов культа и культуры XVIII века, посещения старообрядцев и сектантов на берегах Светлого озера¹⁹, изучения истории церкви и попыток получить от современной ему Русской православной церкви ответ на остающиеся для него непонятными вопросы Мережковский не только снова ввел петровскую эпоху в художественную литературу (подобно тому как "Мир искусства"

воскрешал ее для изобразительного искусства), но и сумел по-новому осветить культурный водораздел, образовавшийся при Петре в русском обществе. Он также напомнил о как бы зеркально отражающих друг друга мифах Петербурга и града Китежа, и это вызвало отзвук в прозе и поэзии двух последующих десятилетий.

"Антихрист" нередко оценивается как произведение, уступающее по качеству "Отверженному" и "Воскресшим богам". Если судить о нем как о заключительном томе трилогии "Христос и Антихрист", это справедливо.

Пускаясь в путь, Мережковский был сильно предрасположен в пользу язычества и имел самое романтическое представление об Антихристе. Он внес в свое повествование напряженность и парадоксальность, придерживаясь старого принципа алхимиков: всякий элемент включает в себе нечто ему противоположное. В самом центре арианской базилики, где раздаются стенания и зубовный скрежет, красуется образ Доброго Пастыря; в радостном и простом доме хранителя храма Афродиты растет девушка Психея, ускользнувшая из отцовского дома, чтобы присутствовать на христианском богослужении. На картинах Леонардо Иоанн Креститель и Дионис улыбаются одинаковой улыбкой. В рассказе о Петре и Алексее это равновесие утрачено. Антихрист, рассматриваемый вблизи, на почве родной России, уже не

122

обладает прежним обаянием. Гиппиус вспоминает, что в начальном варианте романа неприязнь Мережковского к Петру была столь заметна, что ей пришлось уговаривать мужа поубавить отрицательное в изображении императора²⁰. Случилось то, что в процессе писания, неожиданно для самого автора, образ Антихриста был отброшен, а вместе с ним — и мечты о Прометее, Люцифере, Каине, Сверхчеловеке, "различные в веках и народах" великолепные костюмы этого "вечного подражателя, приживальщика, обезьяны бога"²¹.

Таким образом, в третьем томе нас охватывает такое чувство, словно бы автор, задав загадку и наскучившись тщетными попытками ее разрешить, "сменил тему". От кризисных моментов в истории религиозного сознания человека Византии и Италии эпохи Возрождения, иллюстрированных исторической былью, Мережковский переключает свое внимание на травмы петровской эпохи. Правда, без этого первого в XX веке "петербургского" романа трудно было бы представить и сугубо реалистический "Петр I" Алексея Толстого (1929), и визионерско-фантастический "Петербург" Андрея Белого (1916). Истинная тема третьего тома — не Христос и Антихрист, а открытие "коллективного бессознательного" в России. Случилось это, видимо, помимо воли Мережковского. Попытка перенести давнее противостояние язычества и христианства в России на почву сравнительно недавнего прошлого попросту выдвинула на первый план множество других проблем: историческая судьба России, расположенной между Востоком и Западом; культурная брешь между народом и интеллигенцией; несоответствие между потребностями воинствующего государства и правами личности, взаимоотношения между государством и церковью, политикой и совестью, отцами и детьми, Богом и человеком. Эти вопросы, столь современные, столь неотложно актуальные, заполняют, затопляют текст Мережковского, словно неводные воды во время наводнения. То, что нагих языческих богов приходится укладывать на зиму в деревянные гробы, дабы уберечь их от сурового русского климата, представляется весьма уместным. Усталость ощущается и во второй части поистине замечательного критического исследования, посвященного Толстому и Достоевскому. Мережковский уже начинает повторяться, он цитирует, например, стихотворение Гиппиус "Электричество" восемь раз. По-видимому, не до конца осознанное понимание собственной усталости побудило его объявить здесь же о конце русской литературы. Пришло время "делать", заявил он²². Непосредственным результатом этого вывода было решение организовать "Религиозно-философские собрания" (1901—1903) и основать журнал "Новый путь" (1903—1904), который будет сообщать о дебатах, происходящих на этих собраниях, и служить трибуной для "нового религиозного сознания".

123

Столь неожиданное завершение литературной деятельности одного из ведущих эстетов "Мира искусства" пришлось не слишком по вкусу многим бывшим союзникам. Нетрудно понять, что кое-кто из них предпочел более жизнеутверждающую позицию совсем иного мыслителя. Василий Васильевич Розанов был весьма своеобразной фигурой среди утонченных петербургских эстетов. Внешне невзрачный, небольшого роста, рыжеватый, "нос картошкой",

он был значительно старше остальных членов группы, старше даже Мережковского, которому к моменту его знакомства с кружком Дягилева было за тридцать. Розанову, журналисту-провинциалу, путь в модернистскую литературу открыл Перцов, пришедший в восторг от его анализа притчи Достоевского о Великом инквизиторе, и предложил Розанову принять участие в готовящемся сборнике "Философские течения в русской поэзии" (1896).

Как писал Розанов одному из своих друзей, "кто-то (Мережковские) пришли и взяли меня в "Мир искусства" и "Новый путь", где я участвовал для себя "случайно" (то есть в цепи фактов внутренней жизни "еще вчера не предвидел" и "накануне не искал")"²³.

Родственные души, "декаденты" (так они все еще именовались), начали всплывать как бы отдельными пузырями на поверхности котла русской жизни, медленно, но неумолимо приближавшегося к точке кипения. Георгий Чулков, тогда малоизвестный поэт, ставший в 1904 году секретарем "Нового пути", вспоминает: "Н. К. Михайловский в одной из своих последних статей с наивной искренностью недоумевал, почему у нас появились декаденты. Там, на Западе, думал он, декаденты пришли закономерно: это плод старой, утонченной, пережившей себя культуры, а у нас, мы ведь еще только начинаем жить? (...) А между тем пришли декаденты и фактом своего существования засвидетельствовали, что мы вовсе не новички в истории. Таких декадентов не выдумаешь"²⁴.

Кого безусловно нельзя было "выдумать" — так это Василия Розанова. Выросший в бедности, в провинциальной Костроме, Розанов окончил философский факультет Московского университета, после чего тринадцать лет, до 1893 года, проработал школьным учителем в родной губернии, время от времени публикуя статьи по философии, литературе, а также о состоянии образования в России. Растущая известность и дружба с влиятельным славянофилом Н. Н. Страховым, сначала эпистолярная, а впоследствии и личная, придали ему смелости перебраться в Петербург. Страхов подыскал Розанову незavidную должность "гражданского чиновника седьмого класса". От нудной и совершенно не подходившей ему службы его освободило предложение постоянной работы в газете "Новое время".

Однако свою довольно двусмысленную, но становившуюся все более громкой известность Розанов стяжал не как журналист, а как мыслитель, сумевший, впрочем, поспорить с двумя нрав-

124

ственными гигантами своего времени — Львом Толстым и Владимиром Соловьевым²⁵. По окончании Московского университета Розанов сочинил (и в 1886 году издал за свой счет тиражом 600 экземпляров) философский трактат "под Гегеля" объемом 737 страниц — "О понимании". Для неспециалиста этот ученый труд просто неудобочитаем, однако, быть может, благодаря интересу, вызванному более поздними произведениями, он стал "настойчивой книгой" по крайней мере одного видного розановского поклонника, либерального теолога А. П. Устьянского. Что интересного нашел Устьянский в сочинении, можно понять, ознакомившись с письмом, которое Розанов написал в 1918 году, за год до смерти, своему биографу Голлербаху. В письме он кратко формулирует всю свою философию, так же как и содержание первой книги:

"{...} Все "О понимании" пропитано у меня соотношением зерна и из него вырастающего дерева, а в сущности просто роста, живого роста. "Растет" и кончено. Тогда за "набивкою табаку" у меня и возникло: да кой черт Д. Милль выдумывал, сочинял, какая "цель у человека", когда "я семь растущий", и мне надо знать: "куда, во что (дерево) я расту, выращиваюсь, а не что мне поставить ("искусственная" "табуретка") перед собою. Вдруг — колокола, звон, "Пасха". "Эврика, Эврика. Слово — одно: потенция (верно) — реализуется". Розанов даже собирался написать еще один трактат, который должен был называться "О потенции", но, пожалуй, к счастью, вынужденный зарабатывать на содержание все увеличивавшейся семьи, как бы случайно приходил к своему лирическому, афористичному стилю и так и не нашел времени для второй диссертации. Как ему удалось спастись от дискурсивной логики и приблизиться к символизму, рассказывается в том же письме: "Суть-то именно, как вы тоже не раз упоминаете — "в обличении вещей невидимых", а пожалуй, и еще лучше: в облечении вещей невидимых. Все "облекается" в одежды, и история самая есть облечена в одежды незримых божеских планов"²⁶.

Романтический взгляд на смысл истории, довольно схожий с тем, какой прослеживал в своей

трилогии Мережковский, "согревается", смягчается и становится более таинственным благодаря отказу от драматичных, часто трагических коллизий диалектики в пользу идеи Роста — постепенной, predeterminedенной свыше метаморфозы, Преображения.

Этот взгляд на изменяющиеся формы жизни как на "облечение" божественной цели имеет прямые последствия и для литературы, для слова как такового. Нельзя, оказывается, приписывать словам точное значение, ибо они тоже обладают "потенцией". Писать так, как играет дитя, используя любые мелочи, оказывающиеся под рукой, означает давать начальный толчок процессу роста и изменения. К такому по сути своей символистскому пониманию литературы Розанов пришел постепенно, через собственную многолетнюю теорию и практику. В конце концов он

125

разработал собственный стиль, необыкновенно подходивший для передачи своих "философических" раздумий.

Следующее значительное произведение Розанова после трактата "О понимании" — "Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского". Первоначально опубликованная в 1891 году в виде статьи, "Легенда" Розанова была предвестником новой волны интереса к Достоевскому, достигшего вершины на рубеже столетия, когда в "Мире искусства" появились исследования Мережковского и Шестова. Однако этих критиков интересовали главным образом смелость Достоевского и тот факт, что в образах Кириллова, Раскольников и Ивана Карамазова он предвосхитил вызов, брошенный Ницше христианской этике. Христианских героев Достоевского, особенно младшего брата Ивана Карамазова послушника Алешу Карамазова, они считают блеклыми, неудачными. Шестов называет Алешу "назойливо и однообразно сюсюкающим младенцем"²⁷. Розанов, напротив, усматривает большую силу во внимательном молчании слушателя легенды. "Твой инквизитор просто в Бога не верует. Брат, как же ты будешь жить?" — для Розанова эта немного бессвязная реплика (единственный отклик Алеши на страшную притчу, рассказанную Иваном) — естественная и глубокая реакция верующего человека, стоящего на жизнеутверждающих позициях. Великий инквизитор, считает Розанов, присваивая себе право защищать тех, кто в день Страшного суда не будет оправдан, попросту забыл о тех, кто будет прощен.

Прекрасная простота этого вывода предполагает внутреннюю просветленность, которая далеко не всегда свойственна Розанову как писателю. Противоречия, которые в книгах Мережковского служат поводом для споров, у Розанова не выходят наружу благодаря его способности всецело поддерживать в данный момент одну идею, а в следующий — выступать против нее, предоставляя конечное примирение между бесчисленными "истинами" не диалектике, а процессу роста и преобразования. Высказывалось мнение, что Розанов пользуется в своих философских работах различными "голосами" для выражения противоположных друг другу идей, подобно тому как это делает Достоевский в своих "полифонических" романах. Таким образом стилистически воплощается концепция "бессознательного", согласно которой каждый аспект психики в поисках самовыражения принимает характер "персоны" (термин Юнга)²⁸.

О Розанове говорили, что он был по-человечески участливым и любопытным, он "руками трогал", чувствовалось, что "Розанову было до тебя дело"²⁹. Одержимость его Достоевским не ограничивалась литературой: в довольно молодом возрасте он женился на Аполлинии Сусловой, любовнице Достоевского, послужившей прототипом таких inferнальных его героинь, как Настасья Филипповна в "Идиоте" и Полина в "Игроке". Как и следовало ожидать, брак потерпел катастрофическую неудачу.

126

Сулова оказалась в жизни такой же мучительницей, какой она предстает во вдохновенных ее образах Достоевского.

Детство Розанова было суровым. Отца своего он не знал, отчима не любил и боялся, не помнил, чтобы мать его когда-нибудь смеялась. Он рано стал круглым сиротой. Никогда сам не испытывавший семейного счастья, Розанов встретил в семье другой женщины, Варвары Рудневой, взаимное уважение, способность вместе чему-то радоваться и, наконец, простую человеческую порядочность. Сулова отказалась дать ему развод, хотя они уже официально жили отдельно. Длившийся до конца его жизни "гражданский союз" с Рудневой, дочерью

священника, которую он называл "мой друг", отчасти объясняет противоречивое отношение Розанова к церкви. С одной стороны, он активно восставал против строгих законов о браке и разводе, согласно которым их дети должны были нести на себе клеймо незаконнорожденных. С другой стороны, он был по-человечески благодарен духовенству, многие представители которого соглашались с ним относительно необходимости законодательной реформы и проявляли личный такт и сочувствие в отношении его "друга" и всей его семьи. В сущности Розанов относился к духовенству с любовью, но в семейной своей жизни он нуждался не в терпимости и даже не в благословении дружески расположенного священника; ему нужно было открытое празднование семейного счастья, деторождения, пола. По его мнению, этому мешало нечто, заключенное в самом христианстве, даже в самом Христе, с недостижимым совершенством которого несравнима никакая "житейская сладость". Розановская любовь-ненависть к русскому православному христианству, которому он противопоставлял не обветшалые святыни Олимпа, а более древние и "теплые" религии Древнего Египта и, в особенности, Ветхий Завет, вызвала страстный интерес у Мережковского, особенно когда тот стал интересоваться современной русской церковью. Оба писателя резко выступали против "аскетического идеала". Обоих церковь обвиняла в "пантеизме", однако пантеизм их выражался по-разному. В то время как Мережковский хотел "освятить" науку, культуру, общество и красоту во всех ее проявлениях, включая и эротику, хотя и в сублимированной, платонической форме, Розанов стремился добиться благословения семейной жизни и размножения. Он тосковал по той прирожденной религиозности, которая, как он считал, произрастала буквально из семени — из мужской спермы. Он не мог или не хотел понять, почему церковь делает упор на необходимости преодолеть мир ("а мир-то Божий!"), и оставался слеп и глух к понятиям первородного греха, "грехопадения" и к необходимости его искупления.

В отличие от Мережковского, Розанов иногда позволял себе нападки не только на нравы христианской церкви, но и на самое христианство, не только на церковь, но и на ее Основателя. В одной из его книг, "Темный лик" (1911), Сын фактически

127

обвиняется в бунте против Отца, Который, сотворив мир, увидел, что это хорошо. В другой — "Апокалипсис нашего времени" (1917—1918), церковь признается виновной в той "материалистической анархии", которая захлестнула Россию после революции 1917 года, ибо на протяжении веков отказывалась "освятить" повседневную жизнь людей. Впрочем, в 1898 году, когда Розанова впервые познакомили с группой "Мир искусства", этот откровенно антихристианский аспект его мышления еще не был сформулирован в печати, возможно, из-за строгостей цензуры.

Бенуа и Бакст видели в Розанове писателя, который смело и оригинально высказывался на те же темы, что Соловьев, Мережковский и отчасти — по крайней мере так утверждал Мережковский — Ницше. Розанов представлял для них интерес и как человек, переписывавшийся с Константином Леонтьевым, эстетом, чей суровый религиозный максимализм и пессимистичный, но колоритный взгляд на цветение и распад цивилизаций был в чем-то мирискусникам созвучным³⁰. Бенуа писал впоследствии о философском отделе "Мира искусства":

"...Было бы ошибкой считать {...} что этот отдел не отвечал душевным запросам многих из нас, в том числе меня, Бакста и Нувеля. Мы все были в те годы мучительно заинтересованы загадкой бытия и искали разгадку ее в религии и в общении с людьми, посвятившими себя подобным же поискам. Отсюда получилось привлечение в сотрудничество по журналу четы Мережковских, Минского, Перцова, Шестова, Тернавцева и в особенности Розанова..."³¹

Бакст, удрученный отчуждением от своей иудейской веры, находил утешение в "жидовствующем" христианстве Розанова. Он написал портрет философа: на него Розанов произвел, вероятно, большее впечатление, чем на кого-либо из членов первоначальной дягилевской группы, включая и Философова, который был ближе к Мережковским. Только Дягилеву был не по вкусу мещанский "гуру". Остальным Розанов казался интересным (даже экзотичным) именно потому, что он не отделял себя от благочестивых православных: ел то же, что и они, подобно им без конца пил чай, так же безвкусно одевался. Именно Розанов познакомил Мережковских с В. А. Тернавцевым, служившим в Священном Синоде. Другим

"консервативным" его другом был И. Ф. Романов, сотрудничавший как в "Мире искусства", так и в "Новом пути" под псевдонимом Рцы. Розанов считал его самым талантливым и оригинальным из "славянофилов", включая себя.

Если мирискусники — космополиты, то Розанов — истинное порождение "гениальной провинции". "Посмотришь на русского человека острым глазком... Посмотрит он на тебя острым глазком... И все понятно.

И не надо никаких слов.

Вот чего нельзя с *иностранцем*³², — заметил однажды Розанов. "Он не умел участвовать в общем разговоре, — вспоминает

128

Гиппиус, — умел лишь — все равно с кем — говорить интимно; а с Сологубом не поинтимничаешь..."³³

Прошлое Сологуба довольно схоже с прошлым Розанова, но поэт предпочитал скрывать свое происхождение под аристократическим псевдонимом, которым снабдили его редакторы "Северного вестника", и неприступным молчанием. Присутствие его на собраниях "Мира искусства" было настолько незаметным, что, говорят, Розанов однажды по ошибке чуть не сел на него и в страхе отпрянул, когда с кресла, которое он принял за пустое, вдруг всплыла ему навстречу "большая белая рыба".

Несмотря на кажущуюся несообразность его появления среди лощеных деятелей "Мира искусства", на страницах журнала пространные размышления Розанова выглядели вполне уместными³⁴. В конце концов, если копнуть глубже, между Розановым и мирискусниками было много общего. Воспитанный на греческих и римских мифах под редакцией "милого старика Грубе", прекрасный знаток античной культуры, Розанов собирал старинные монеты, и, хотя его не слишком интересовала живопись, да и современная литература, он любил вещи, сделанные руками человека, а также старые книги. Мечтатель и идеалист, он начал с того, что обзывал самого себя "психопатом", а впоследствии, до того как мир услышал о Брюсове и до рождения А. Белого (то есть его рождения как писателя), — еще и "декадентом". С самого начала Розанову был свойствен глубочайший субъективизм. Сборник статей, опубликованный в 1899 году, он посвятил не в вызывающем стиле Брюсова или Коханского "самому себе", а с характерным самоуничижением "малому храму бытия своего, тесной своей часовенке"³⁵.

Зрелая проза Розанова развивает до пределов возможного тот интимно-доверительный стиль, контуры которого обозначались в "Записках из подполья" и "Дневнике писателя"

Достоевского, — афористичный, самоуглубленный, небрежный по отношению к читателю.

Представление об этом стиле дает первый же абзац книги "Уединенное" (1912).

"Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, почувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что "сошли" прямо с души без переработки, без цели, без преднамеренья — без всего постороннего... Просто — "душа живет"... то есть "жила", "дохнула"...³⁶

Стиль, который Розанов в конце концов выработал (ибо несмотря на кажущуюся небрежность он все-таки выработан) в "Уединенном" и "Опавших листьях", выработывался на протяжении сотрудничества с "Миром искусства" и в особенности с "Новым путем". Оба журнала предоставляли своим авторам полную свободу, но для "Мира искусства" Розанов писал статьи как положено, а "В своем углу", который он вел в "Новом пути", он просто мог быть самим собой, думать вслух.

5 А. Пайман

129

Найденная Розановым форма не была, как предполагают некоторые, попыткой подражать западным новшествам (доверительные заметки русского мыслителя мало напоминают пророческие изречения Заратустры, а чеканные афоризмы Оскара Уайльда в каком-то смысле представляют собой их противоположность). Другое дело, что аудитория Розанова читала Ницше и Уайльда и привыкла ловить мысль на лету: логические ходы ей не требовались. То время было эпохой Ницше, и рубеж века был наивысшей точкой признанного влияния немецкого философа на мышление и творчество русских модернистов. В некрологе, который "Мир искусства" посвятил скончавшемуся великому немецкому боготорцу, говорилось: "Все равно, за или против него, мы должны быть с ним, близ него"³⁷.

Розанов ощущал эту близость. Но не более того. Он утверждал, что его попытки читать произведения Ницше ни к чему не привели, так как в них не было того "очарования", которое удержало бы его внимание³⁸.

Если Мережковский назвал Розанова "русским Ницше", то объяснялось это скорее всего его неприятием идеала "Богочеловека", который Владимир Соловьев противопоставлял ницшеанскому Сверхчеловеку. Мысль Соловьева стала очень близка Мережковскому по мере того, как он приближался к приятию христианства. Розанов же со своим культом естественного роста и размножения не считает человека тем, кого нужно "преодолеть", как то считали — каждый по-своему — Ницше, Соловьев и Мережковский. Для него Антихрист не был "самым удачным из христиан" (как для Соловьева). "Воле к власти" Розанов противопоставляет саму власть, идею не только "потенциальности", но и "потенции" — несовместимую, как он утверждал, с "Распятым при Понтийском Пилате", но равно божественным — той самой неизъяснимой силой, с которой общался Лермонтов, когда писал стихотворение "Когда волнуется темнеющая нива..." или "Выхожу один я на дорогу..."³⁹. Этот витализм, одновременно "растительный" и космический, не оставляет места ни гордости Сверхчеловека, ни гордости мученика.

Размолвка Розанова с Христом носила глубоко личный и интимный характер и продолжалась, с краткими периодами перемирия и еще более краткими периодами глубокого, поэтического примирения, до самой его смерти. Однако выступал он не против христианского сострадания, как Ницше, а против призыва не заботиться о вещах мира сего.

Под "вещами мира сего" Розанов имел в виду пол. "Сам я, возможно, и бесталанен, но тема моя — гениальная", — заметил он однажды. Без сомнения, именно эта тема привлекала внимание современников — от женатых лиц духовного звания до мирискусников, в большинстве своем гомосексуалистов, и от Мережковского до английского писателя Д. Г. Лоренса, утверждавшего: "Что касается меня, то Розанов — первый русский, который мне что-то говорит"⁴⁰.

130

Тихо, словно бы разговаривая сам с собой, Розанов откровенно и трепетно писал о том, что даже в наше время, почти столетие спустя после Фрейда и сексуальной революции, не принято обсуждать в печати, а если и обсуждается, то не в том интимном и доверительном тоне, который избрал этот своеобразный мыслитель. Возможно, предполагает он, тот факт, что в раннем детстве он помогал своей матери пользоваться медицинской спринцовкой, был первым толчком, пробудившим у него благоговейный интерес к гениталиям. Он надолго сохранил благодарность своей квартирной хозяйке, которая после смерти матери пустила его, находившегося в самой ранней стадии полового созревания (ему было двенадцать) к себе в постель. Он часто писал, положив левую руку — как сказал своему биографу Голлербаху — на "источник всякого творчества". Он посвящал целые статьи религиозному значению обрядов "Бар Мицва" и обрезания, подчеркивая, что в христианстве они отсутствуют; дотошно, с интимнейшими деталями, он обсуждал проблемы людей, вынужденных жить без семьи, например овдовевших священников, солдат и студентов. Пол составлял сердцевину идеи "потенции", и Розанов хотел, чтобы он вновь оказался в центре религии, исповедуемой его родиной. В истории его интересовали не герои и не гении, а проблемы беременности, воспитания младенцев, обряды, связанные с браком и деторождением, божественная заповедь "плодитесь и размножайтесь", а в религии его внимание было приковано к семейному взаимоотношению между народом Израиля и ветхозаветным Иеговой, а не к внушающей благоговейный трепет дружбе Христа с учениками. Платонический эрос и софианство Розанов оставлял Соловьеву и его последователям. Мережковских с их культом "влюбленности" он называл "людьми лунного света"⁴¹.

Мысль Розанова находила в русском обществе разнородные отклики. В рамках обсуждения физиологии, обычаев и законов русская церковь выслушивала его с необыкновенной терпимостью. Православному духовенству казалось, что, несмотря на его отклонения в сторону то иудаизма, то пантеизма, Розанов был в каком-то смысле истинно христианским реформатором (причислить к которым Мережковского, например, было нельзя), и его читали внимательно и сочувственно⁴².

Что касается младших писателей и художников среди поклонников Розанова, то они, по

крайней мере до поры до времени, не пугались той непоследовательности, которую старшие осуждали как безответственность. Всем, конечно, было прекрасно известно, что Розанов регулярно сотрудничал под своей собственной фамилией в антисемитском "Новом времени" и в то же время выступал под псевдонимом Варварин в либеральном "Русском слове"⁴³. Однако в целом его друзья в "Мире искусства", сами люди весьма терпимые к чужим взглядам и стоявшие вне политики, так же как и его церковные друзья, склонны были принимать его таким, каким он был — непоследовательным, но искренним.

131

Как художник и как мыслитель, Розанов ни на практике, ни в принципе не предпринимал никаких попыток отойти от той "бесконечной множественности", которая, согласно отцам церкви, и есть не что иное, как первородный грех. Его работы содержат в себе пронзительные догадки, но решений не предлагают. В сущности, именно умение воплощать мгновенные прозрения во всей их переливчатости и непостоянстве сделало его одним из крупнейших представителей прозы русских символистов. Можно сказать, что Розанов на практике осуществлял теоретическую формулировку Брюсова в статье-манифесте 1901 года о принципе множественности истин⁴⁴.

Если Розанов проложил путь искусству самовыражения, то мощный толчок развитию мысли дал Лев Шестов. Начав с чтения художественной литературы, а затем перейдя к философии, он открыл для себя Кьеркегора (через Гуссерля) и утвердил за собой право на неразрешимый парадокс и собственный суровый, поистине выстраданный экзистенциализм. Шестов, еврей (его настоящее имя — Иегуда Лейб Шварцман), в противоположность "жидовствующему" христианину Розанову был уязвлен до глубины души проблемой зла и сознанием необходимости искупления. Настоящий рыцарь духа, он всю жизнь боролся против гигантских систем, которые человечество воздвигло, чтобы оградить себя от этой необходимости. Оружием в этой борьбе ему служили насмешки, инвективы, категорическое "нет" в ответ на категорический императив. По словам Алексея Ремизова, Розанов утверждал, что Шестов "беспросветно умен", а также "бездонно сердечен", — добавлял Ремизов от себя⁴⁵. Старший сын преуспевающего торговца сукном, Шестов — первый и самый оригинальный из плеяды влиятельных мыслителей-киевлян, отличавшихся революционным темпераментом и пришедших через раннее увлечение социал-демократией к отрицанию Маркса⁴⁶. Его отец, известный своим неумным остроумием, которое сын унаследовал в полной мере, был связан с сионистскими кругами и посещал синагогу. Но в доме Шварцмана субботу соблюдала только престарелая бедная родственница. Ее "простая вера" восхищала мальчика, так же как и красота русской православной церковной службы, которую он втайне предпочитал еврейским обрядам. Тем не менее, когда Шестов в 1897 году влюбился в русскую женщину Анну Елисеевну Березовскую, студентку-медичку, с которой познакомился во время двухлетнего пребывания за границей и фактически стал ее мужем и отцом двоих детей, он десять лет скрывал эту связь от семьи, вероятно, помня о том, как отец в 1878 году порвал отношения со старшей дочерью, Дорой, когда та вышла замуж за "гоя" и начала активно участвовать в революционном движении.

Иными словами, хотя Шестов и сохранял лояльность и уважение к своей еврейской семье, он был довольно типичным "русским интеллигентом", воспитывавшимся в семье, где угольки

132

веры вяло тлели на кухне и в детской. Помнит он себя революционером с восьмилетнего возраста и до прихода "научного марксистского социализма", который ему был решительно враждебен⁴⁷.

Выросший в состоятельном доме, Шестов, однако, рано столкнулся с суровой действительностью. В двенадцать лет его похитили анархисты и шесть месяцев продержали в заложниках, требуя выкуп, который его отцу либо не разрешали заплатить, либо он сам не хотел. В конце концов мальчика вернули домой истощенным и сильно похудевшим. После продолжительной учебы в университетах Москвы, Берлина и Киева, где он написал диссертацию о рабочем законодательстве в России, впоследствии конфискованную цензором, Шестов вступил в армию (это был один из способов, позволявших евреям освободиться от законодательных ограничений) и прослужил два года (1890—1891). После демобилизации молодой человек работал в Москве помощником юриста, а потом вернулся в Киев, где

потратил пять лет на приведение в порядок отцовского предприятия, которому уже не удавалось совладать с проблемами спроса и предложения. Работа эта была ответственная, но не отвечавшая внутренним запросам Шестова. Именно в эти довольно одинокие годы, окончательно примирившись с тем, что ему не суждено сделать карьеру певца, поэта или писателя — а во всех этих ролях он в разное время себя пробовал, — и осознав свое полное безразличие к предпринимательству и юриспруденции, Шестов погрузился в изучение литературы и философии. С этих пор они неизменно дополняли друг друга в его сочинениях и размышлениях.

Сам Шестов утверждает, что его первый учитель философии — Шекспир, и действительно, его первая статья, появившаяся в 1895 году в одном из киевских журналов за подписью "Л. Ш.", а также его первая книга, опубликованная за собственный счет в Петербурге тремя годами позже, посвящены Шекспиру. Книге "Шекспир и его критик Брандес" (1898) заключала в себе яростную полемику с легковесной "позитивистской" оценкой великих трагедий. Критикуя Брандеса, Шестов нападал на Тэна, на его "геометрическую философию" и определение искусства как всего лишь "цветения на поверхности" великолепного причинно-следственного порядка, господствующего в природе. За спиной Тэна маячил Спиноза, чья притча о падающем кирпиче, который, будь он в состоянии понимать могучий закон земного тяготения, в момент падения восславил бы царящий в мире естественный порядок, вызывала у Шестова особенно сильное возмущение. Естественный порядок ему не imponировал. Если кирпич падает на какого-нибудь человека и калечит его, как это происходит иногда в шекспировских трагедиях, то следует, по Шестову, спросить не почему он упал, а почему он упал именно на этого человека⁴⁸.

Когда Шестов был еще школьником, русская литература от Пушкина до Некрасова внушила ему желание сыграть роль

133

в улучшении общества, служить во все разрастающейся, как ему тогда казалось, победоносной армии добра. Раннее знакомство с немецкой литературой, в особенности с Гете, отнюдь не рассеяло это желание. Оптимизм его померк под влиянием шекспировских трагедий и пережитого нервного срыва⁴⁹. Хотя в момент создания первой книги Шестов уже сознавал, что "время вышло из своей колеи", он все еще был твердо уверен, что ему, вместе с другими, предстоит восстановить нарушенную связь времен и что это еще возможно, если верить не в системы, а в человека, не в рассудок, а в сердце. После Шекспира он погрузился в изучение Канта. "Но Кант не мог дать ответы на мои вопросы. Мои взоры 'обратились тогда в иную сторону — к Писанию"⁵⁰, — говорит сам Шестов.

Примерно в это время Шестов, возможно благодаря своему знакомству с автором нашумевшей статьи о французских символистах Зинаидой Венгеровой (статья появилась в 1892 году), начал всерьез думать о символизме и написал статью "Идеализм и символизм "Северного вестника", продемонстрировав критическое чутье, поразительное для человека, который был в тот момент скорее оторван от литературной жизни столицы⁵¹. Хвалебно отозвавшись о "Песне" Гиппиус как о перле, "которым нельзя не любоваться", он раскритиковал поэзию Минского и Мережковского и, как и следовало ожидать, энергично выступил против неокантианца Волынского. Статья все еще несет на себе следы юношеской преданности заветам критиков 1860-х годов и восхищения нравственным учением Льва Толстого, но в скором времени позиции Шестова коренным образом изменятся. Одновременно с этой данью современным течениям в русской литературе, "проблемы" которых, по его мнению, давно предвосхитил его учитель Шекспир, Шестов открыл для себя французов — Бодлера, Верлена, Метерлинка и Альфреда де Мюссе. Однако окончательно перевернул вверх дном весь его мир Ницше. Если Шекспир лишил его сна — а первая темпераментная книга Шестова, написанная во время его странствий по Германии и Австрии в 1896 году, была вдохновлена прежде всего гневом по поводу того, что великие трагедии ни на миг не мешали спать Брандесу, — то Ницше лишил его последних остатков доверия к кантовскому "категорическому императиву", оставив его без всяких ориентиров в бездорожье трагедий, "где, по общему убеждению, не может быть ничего, кроме вечной тьмы и хаоса..."⁵². Ницше овладевал Шестовым постепенно отчасти из-за новизны афористичного стиля, который молодой мыслитель, воспитанный на юридических и математических категориях,

поначалу воспринимал с трудом. Он принялся читать немецкого философа в начале 1890-х годов и эпиграфом к своей первой книге взял фразу Заратустры: "Я ненавижу начитанных бездельников". В двадцативосьмилетнем возрасте он попытался читать "По ту сторону добра и зла", но по-настоящему его потрясла "Гене-

134

алогия морали", которую читал, работая над статьей "Шекспир и его критик Брандес". "Конечно, Природа жестока, безразлична. Несомненно, она убивает — хладнокровно, неумолимо. Но мысль ведь не природа. Нет никаких оснований, чтобы она желала так же убивать слабых, подталкивать их; зачем помогать Природе в ее страшном деле? Я был вне себя... Тогда я ничего не знал о Ницше. Я ничего не знал о его жизни. Впоследствии, однажды, кажется в издании Брокгауза, я прочитал заметку о его биографии. Он также был из тех, с которым Природа расправилась жестоко, неумолимо. Она нашла его слабым и толкнула. В этот день я понял"⁵³.

Естественным результатом такого потрясения было то, что Шестов, до тех пор выступавший против аморализма Ницше, хотя и в той фальсифицированной форме, в какой представлял его Брандес, и восхищавшийся Толстым, взялся за сравнительно-аналитическую работу "Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше" (1900). Сопоставление этих двух писателей не было новым даже в 1897 году, когда Шестов приступил к делу, но энергичный стиль молодого автора привлек внимание читающей публики и даже самого Толстого, которого, впрочем, скорее позабавили нахальные выпады никому не ведомого критика. Говорят, Толстой лукаво заметил: "Я ведь люблю циников, если они искренние". Найдя то место, где Шестов пишет: "Толстой, Достоевский, Ницше не могли жить без ответа на свои вопросы, и для них всякий ответ был лучше, чем ничего", он засмеялся и сказал: "Вот какой смелый парикмахер! Так прямо и пишет, что я обманул себя, а значит, и других обманул. Ведь это ясно выходит!" На вопрос, почему "парикмахер", Толстой задумчиво ответил: "Так, пришло в голову. Модный он, шикар- ный..."⁵⁴

В своих ранних сочинениях Шестов действительно давал повод для упреков в легковесности. Работая за границей, переезжая с места на место, он не всегда имел возможность проверять цитаты, которыми так и пестрят его книги. Его обвиняли в том, что он "ошестовывает" авторов, о которых пишет. Сам он впоследствии объяснял, что был в философии самоучкой, а потому цитировал не те мысли, которые обычно считались квинтэссенцией той или иной философской школы, а те, которые поражали *его* воображение при чтении и часто были не знакомы читателю. В более поздних работах он всегда старался приводить цитаты в *оригинале*, дабы избежать обвинений, будто он "адаптирует" чужие мысли для иллюстрации собственных.

Как бы то ни было, в любом абстрактном споре Шестова всегда меньше интересовали доводы "за" или "против", нежели значение самих этих споров для его собственной жизни и для вышедшего из колеи времени. Его мышление с самого начала было экзистенциалистским и антропоцентричным. Бердяев, отзывавшийся о Шестове как об "одном из самых замечательных и лучших людей, каких мне приходилось встречать в жизни",

135

отмечал одно характерное его свойство: "Лев Шестов был философом, который философствовал всем своим существом, для которого философия была не академической специальностью, а делом жизни и смерти"⁵⁵.

Книга Шестова о Толстом и Ницше была вдохновлена буквально жизнью и смертью: с одной стороны, сказывались последствия нервного срыва, с другой — на автора не могла не действовать красота Рима и Неаполитанского залива, где он долечивался от болезни в течение большей части года, ушедшего на писание книги. Решительный разрыв с семейной традицией, счастье союза с Анной Елисеевной — и по контрасту со всем этим — жуткое зрелище медленной и мучительной смерти от туберкулеза его друга Работникова. ("Он умирал совсем как Иван Ильич у Толстого", — писал Шестов.)

"Вы знаете, что я не могу себе представить, чтоб нелепость владычествовала над тем чудом, которое называется человеком (...) Если бояться смерти, то нельзя жить. Это одна из замолчен-ных истин. А замолченные истины становятся ядовитыми"⁵⁶.

Книга о Толстом и Ницше была закончена в декабре 1898 года в Швейцарии, и Шестов вернулся в Россию, чтобы найти издателя.

В начале 1899 года он прожил несколько месяцев в Санкт-Петербурге. Рукопись книги "Толстой и Ницше" обошла все "толстые" журналы и всюду была отвергнута. Шестов с такой яростью нападал на ядовитые "замолченные истины", таившиеся, по его мнению, в попытках Толстого спрятать страх перед жизнью и смертью за учением о добре и сострадании, что Владимир Соловьев сообщил одному общему их знакомому: совесть ему "не позволит содействовать напечатанию в "Вестнике Европы" такой работы". Философ порекомендовал автору не спешить с публикацией. "Он, наверное, впоследствии раскается, если напечатает". Тем не менее книга произвела на самого Соловьева настолько сильное впечатление, что он помог Шестову напечатать ее "в кредит" в известной типографии Стасюлевича. Михайловский, отказавшийся опубликовать сочинение Шестова в "Русском богатстве", упомянул о нем в рецензии как о "странном", но "прекрасно написанном", и это привлекло внимание других писателей. Перцов, как всегда интересовавшийся переплетением литературы и мысли, написал о книге в "Мире искусства", а это, в свою очередь, заставило обратить на нее внимание не Философова, как можно было бы ожидать, а Дягилева⁵⁷. Дягилев написал Шестову, который к этому времени снова уехал за границу для работы над следующим сочинением, и пригласил его сотрудничать в своем журнале. Шестов переслал ему только что завершённую рукопись "Достоевский и Ницше. Философия трагедии" (1903). Дягилев пришел в восторг и выплатил ему гонорар еще до публикации. Правда, ему пришлось объяснить, что "Достоевский" Шестова может быть напечатан лишь после окончания работы Мережковского: он попросил заодно Шестова от-

136

рецензировать первую часть "Л. Толстого и Достоевского" Мережковского, уже появившуюся в "Мире искусства". Шестов откликнулся хвалебной рецензией. Когда он в следующий раз появился в Петербурге (1902), Мережковский взял его под свое покровительство и даже представлял друзьям как "лучшего из наших авторов, которые писали о Ницше". Однако позднее, в 1903 году, Шестов не оправдал благорасположение старшего критика, резко отозвавшись о более доктринерской и схематичной "Религии Л. Толстого и Достоевского"⁵⁸. Шестов утверждал, что сюжет этой работы возник под впечатлением заключительного пассажа его собственной книги "Толстой и Ницше". "Добро — братская любовь, — мы знаем теперь из опыта Ницше, не есть бог. "Горе тем любящим, у которых нет ничего выше сострадания". Ницше открыл путь. Нужно искать того что выше сострадания, выше добра. Нужно искать Бога"⁵⁹.

Позволив себе заявление, что это он направил мысль Мережковского в сторону религии, Шестов, обычно не склонный к хвастовству, продемонстрировал свою отрешенность от петербургской литературной жизни 1901 года. Возможно, именно его лаконичная формула "нужно искать Бога" породила термин "богоискательство", который впоследствии стал применяться, когда речь заходила об отличии людей "нового религиозного сознания" от "богостроителей" (Богданов, Луначарский и Горький). Однако сами "искания" начаты не Шестовым. Он впервые появился в Санкт-Петербурге как раз в тот момент, когда интерес к "новому религиозному сознанию" достиг наивысшей точки. Отсюда, возможно, и насмешливое замечание Толстого, что Шестов — "модный"... Это тоже было несправедливо. Шестов шел своим путем, на протяжении нескольких лет, примерно с 1900 до 1905 года, случайно совпавшим с путем, по которому шли и другие. То, что он нетвердо разбирался в подводных течениях вокруг "Мира искусства", явствует из его опасения, как бы Дягилев в 1903 году не отказался напечатать отрицательный отзыв о сочинении Мережковского. Собственная работа Шестова о Достоевском и Ницше печаталась в журнале со 2 номера по 9/10 за 1902 год. В форме книги она появилась в следующем году, быстро разошлась и получила широкий и в целом положительный отзыв критики. "Философия трагедии" имела больший тираж, чем какая-либо другая книга Шестова, и была переведена на восемь языков. Стиль молодого философа выгодно отличался от вылощенной риторики Мережковского, прозаических рассуждений Минского, а на вкус некоторых — и от аморфной капризности манеры Розанова. Разумеется, не все одобряли беспощадное обращение Шестова с двумя величайшими литературными кумирами эпохи, но в общем такие смелые утверждения, как,

например, о Достоевском, будто он "один во всем мире позавидовал нравственному величию преступника...", — скорее пошли на пользу репутации Шестова.

137

В своей новой книге Шестов поднял "человека из подполья" до трагических высот. Когда он выступал, казалось бы, в защиту моральной анархии, им двигал не нигилизм, а искреннее негодование против любой неприступной крепости духа. Только в хаотичном царстве трагедии, утверждал он, "подпольный человек значит столько же, сколько весь мир". Когда юрист Шестов взвешивал улики, он пользовался не весами Фемиды, а весами Иова, на которых горесть и страдание одного человека тяжелее песка морей⁶⁰.

Общение Шестова с мыслителями "Мира искусства" не столько повлияло на него, сколько снабдило неким мерилom для определения масштабов собственного таланта (ему хватило скромности понять, насколько затмевают этот талант его постоянные духовные спутники — Шекспир, Достоевский, Толстой, Кант, псалмопевцы, пророки и евангелисты)⁶¹. "Мир искусства" предоставил ему трибуну в периодической печати, а это, в свою очередь, открыло для него двери "Нового пути" и других журналов и альманахов, связанных с русским символизмом, таких, как "Вопросы жизни" (1905), мистико-анархистские "Факелы" (1906—1908) и позднее "Русская мысль" П. Струве (1910—1918). Хотя Шестов был убежден в необходимости символизма даже в философии⁶², он никогда не отождествлял себя с какой-либо одной группой и прекрасно сознавал, что проблемы, представлявшие в 1903—1904 годах столь жизненно важный интерес для символистов-богоискателей, всерьез затрагивали лишь очень незначительное меньшинство его соотечественников.

Он остался "чужим" не только из-за своей оригинальности и независимости, но и в силу обстоятельств своей жизни, протекавшей как бы в двух сферах: в Киеве, где он с 1903 по 1908 год снова взял на себя управление предприятием отца, и в продолжительных "отпусках" за границей, которые он устраивал с трудом, чтобы побыть с женой и дочерьми (младшая, Наталия, его будущий биограф, родилась в ноябре 1901 года) и сосредоточиться на литературной работе. В Швейцарии Шестов часами ходил — в одиночестве или в обществе своего друга Ловецкого — по ледникам и горам. Однажды друзья пошли по тропинке, нависавшей над пропастью и обозначенной предупредительной надписью "Nur für die Schwindelfreien" ("Только для тех, у кого не кружится голова"). Эту фразу Шестов поставил эпиграфом к одному из разделов своей следующей книги "Апофеоз беспочвенности"⁶³.

В книге о Шекспире и Брандесе Шестов подверг сокрушительным нападкам позитивизм и "категорический императив". Два последующих его труда были посвящены разгрому философского идеализма. Теперь, когда ветряных мельниц, с которыми можно было бы сразиться, уже не оставалось, он столкнулся лицом к лицу с отчаянием; успех стал ему казаться легкой победой лжепророка.

Отталкиваясь на этот раз от Чехова и Тургенева, Шестов продолжал неустанно двигаться по головокружительной тропе,

138

на которую ступил в своих первых книгах. Однако чем больше он читал философов, с идеями которых постоянно сопоставлял литературу, тем более понимал нелепость отрицания в философском трактате того, что составляет саму основу философии, то есть разума. В книге "Начала и концы" (1908), в которую он внесет некоторые дополнения к "Апофеозу беспочвенности", Шестов заявит: "Сплошь и рядом наблюдается одновременное существование самых противоречивых душевных состояний (...) Да на какого дьявола нам последовательность и не являются ли противоречия условием истинного мировоззрения?"⁶⁴

В 1904 году Шестов решил переработать все, что написал в предыдущем году, выбросив Тургенева, отложив Чехова и создав совершенно новую книгу, состоящую из 168 афоризмов, предисловия и (в виде приложения) двух ранее уже публиковавшихся статей, которые он, очевидно, считал необходимым ключом к пониманию развития его мировоззрения, — "Власть идей" и "Юлий Цезарь" Шекспира⁶⁵. В последней статье, к вящему смущению друзей, он обратил свой разрушительный интеллект против гуманистического морализма собственного первого сочинения, не оставив от него камня на камне. В афоризмах же он отбросил все до единого утешительные догмы и благородные "синтезы", до которых сам додумался за последние пять лет.

Подобно Розанову и большинству других писателей серебряного века, Шестов сомневался в возможности достоверной передачи своих мыслей, остро сознавая, что новые идеи требуют новой формы. В том же году, когда Брюсов объявил, что "слово первоначально создавалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли", Шестов писал: "Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя"⁶⁶.

В данном случае читатель ему отплатил ответным пренебрежением. "Апофеоз беспочвенности" вызвал много толков, но поняли книгу не сразу. Те, кто видел в Шестове прежде всего литературного критика, объясняли отсутствие в новой книге точно сформулированных выводов тем, что он не обладает необходимыми данными для занятий философией. Люди легкомысленные принимали его колкости и саркастические замечания по адресу великих писателей и великих моральных систем за чистую монету — как циничную переоценку ценностей, как декларацию, что отныне "все позволено". Серьезные читатели, напротив, сожалели о том, что автор, чьей "Философией трагедии" они так восхищались, теперь, судя по всему, примирился с анархией и со скептицизмом. Друзья говорили: мы этого от него не ожидали, вероятно, он устал. Играть в разные игры совсем не свойственно Шестову, однако эта книга — не более чем игра. Даже близкие Шестову по духу мыслители проходили мимо того важнейшего факта, что он стремился в новой книге выразить свои мысли не только с помощью "едкого" содержания, но и прибегнув к фраг-

139

ментарной форме. Бердяев, восхищенный "Философией трагедии", в пространной статье, посвященной Шестову и напечатанной в "Вопросах жизни", лишь мимоходом упомянул о его новой работе. Ремизов откликнулся короткой восторженной статьей, в которой было много остроумия и лирики и которая многим показалась посвященной не столько Шестову, сколько самому Ремизову. Однако Шестов и через тридцать лет с благодарностью вспоминал ремизовскую статью как единственный положительный отзыв⁶⁷.

Как это ни странно, ближе всех подошел к пониманию своевременности новой книги Минский, к которому Шестов не питал особого уважения. Правда, он высказал свое мнение не в печати, а в импровизированном выступлении на литературном приеме. Хозяйка дома записала его монолог:

"В нашей философской литературе Шестов занимает своеобразное амплуа: философа, отрицающего философию, — сказал приехавший к нам поэт, потрясая желтой книгой Шестова. — По нынешним временам, когда живописцы отрицают рисунок и перспективу, композиторы — мелодию и гармонию, поэты — размер и рифму, почему бы не существовать философу, отрицающему разум?" Это красноречивое высказывание вызвало оживленное обсуждение книги, причем многие представители старшего поколения выражали полнейшее недоумение. Однако молодой Борис Пастернак слушал с широко раскрытыми глазами и признался мемуаристу: "Тебе не понять этого. А я весь дрожу!"⁶⁸

Шестовский апофеоз беспочвенности, его проникновение в сферу абсурда нашло читателей и даже последователей в лице таких писателей, как Пастернак и Ремизов, стоявшие тогда еще на пороге литературной деятельности. Более широкой публике он стал понятен лишь после ужасов, обрушившихся на Россию и Европу в середине XX столетия. Из всех русских мыслителей рубежа века он пользовался, пожалуй, наибольшим влиянием — хотя и не наибольшей известностью — за границей: Мальро и Камю признали (правда, мимоходом), какое значение он имел для них; Ионеско говорил о нем как о забытом великом мыслителе, а Хью Макдиармид включал в свои философские стихотворения прямые цитаты из Шестова, называя его "мой великий учитель", "мой любимый философ"⁶⁹. Таким образом, хотя непосредственно после выхода "Апофеоза" Шестов обрел лишь горстку лжеучеников среди людей мнимых декадентов, услышавших, что кто-то по какой-то причине взбунтовался против логики и против морали, он все же нашел настоящий творческий отклик у более поздних читателей.

Для литераторов-современников он не годился в образцы. После 1905 года Шестов больше писал о философии и религии, чем о литературе. Названия произведений сами по себе выразительны: "Концы и начала" (1908), "Великие кануны" (1910); "Sola fide" ("Только верою", написана в 1913 году, впервые опубликована посмертно в 1966-м), "Potestas clavium"

("Власть клю-

140

чей", 1923), "На весах Иова" (1929), "Афины и Иерусалим" (по собственной оценке автора, самая значительная его работа; опубликована первоначально на французском языке в 1935 году, посмертно напечатана по-русски в 1961-м), а также различные статьи о Кьеркегоре, экзистенциализме, Пармениде, Платоне и о своих друзьях Гуссерле и Мартине Бубере.

Шестов отличался от собственно символистов тем, что он не был создателем мифов. Ремизов, который его любил и которому тоже нравилось "разлагать", "копаться", с трудом воспринимал его "Sola fide". "А беда Шестова в том, — писал Ремизов, — что его глаза и сердце были закрыты для этого сказочного мира, и от его слов всегда печаль, как его глаза"⁷⁰.

Зинаида Гиппиус, если верить ее биографу Злобину, несомненно "страдала от головокружения" и всю жизнь опиралась на конструктивное синтезирующее мышление Мережковского. Судя по всему, она даже испытывала страх перед язвительным "нигилизмом" Шестова: "У меня всегда вставало против него инстинктивное "не хочу!" (...) А так как он разрушитель искусный, талантливый и с большой к этому волей, то и "не хочу" мое к нему весьма сильное. Он умеет ходить по окраинам, говорит вещи, с которыми нельзя не соглашаться"⁷¹.

То был страх родственной, но более слабой души. Шестов не только одним из первых оценил ее стихотворение "Песня" в "Северном вестнике", но в своей философии он пользовался как путеводной звездой тем же выражением Плотина "главное" (по-гречески то киргсотату), которым Гиппиус долгое время обозначала святая святых своего духа⁷².

Гиппиус, отдавшись общественной деятельности, перенапрягла свой голос в литературе, так же как Шестов когда-то — свой голос певца. В результате она начала закрывать двери там, где другие их открывали. Не только в Шестове, но и в Гиппиус, как и во всех представителях их поколения, было много нигилизма, той "роковой пустоты", о которой писал Блок в 1918 году: "Это — или нечто очень большое, и тогда — нельзя этим корить друг друга; рассудим не мы; или очень малое, наше, частное, "декадентское", — тогда не стоит говорить об этом перед лицом тех событий, которые наступают"⁷³.

Вопросы, которые Шестов задает от своей "пустоты", — это вопросы провидца, они разрушают лишь ложную успокоенность, они не нигилистичны по замыслу. Он ищет выход из плена сознания, созданного его же предшественниками: из "пещеры" Платона, из рационализма, из причинности, из "подполья" Достоевского... Преодолевая момент "богооставленности", Шестов всегда стремится "вновь возвратиться к Богу, которого мы забыли". Это стремление к восстановлению связи с забытым Богом (в поэзии Гиппиус это называется "требованием чуда") и есть "главное" в "новом религиозном сознании" русского серебряного века. В литературе оно так и осталось стремлением.

141

"Я тоже не смог справиться с этой трудностью"⁷⁴, — говорил Шестов незадолго до смерти. Учитывая истовую приверженность искусству и смелость поисков, вряд ли приходится удивляться тому, что "Мир искусства" очень скоро начал лопаться, наподобие коробочки с семенами, разбрасывая вокруг себя идеи и замыслы, которым суждено было пустить корни и расцвести пышным цветом далеко за пределами родного города и родной страны, более того, даже за пределами мира искусства. Еще до того как Мережковские додумались вовлечь церковь и более широкую публику в свои религиозные искания, они почувствовали необходимость выйти из замкнутого круга друзей-эстетов, которые, подобно Нувелю, искренне, но осторожно и сдержанно надеялись, что "когда-нибудь мы во что-нибудь уверуем". Мережковский все больше приходил к убеждению, что начало и конец их исканий — христианство, однако сознавал, что ни он, ни художественная элита, к которой он принадлежал, не обладают достаточными сведениями о православной церкви в России. То, что им о вере собственного народа известно, казалось ему, плохо вяжется с призванием служить культуре. Тем не менее именно культура привела их, хотя и колеблющихся, к порогу храма.

Мережковский зашел в духовный тупик. Ему нужна была помощь. "Я не говорю: идите туда; говорю: если нам по пути, то пойдем вместе, — писал он. — Знаю, куда я иду, нельзя дойти одному (...) Выход из "подполья", преодоление одиночества — такова задача..." Его понимание христианства как явления динамичного по своей сути и постигаемого в процессе

откровения, не столько с помощью церкви, сколько через произведения великих писателей и их толкователей, устраивало коллег из "Мира искусства", так же как емкая формула: "Христос не только совершенная, но и без конца совершаемая, бесконечно растущая истина"⁷⁵. Их вероисповедальные корни были самыми различными, и они, как и большинство образованных людей того времени, давно перестали соблюдать обряды как католической церкви (Бенуа), как иудаизма (Бакст), так и русского православия (Философов и сам Мережковский).

Гиппиус проанализировала на страницах "Мира искусства" отношение членов группы к унаследованной религии.

"Церковь? Нас крестят, записывают в книгу: мы крещения не помним, как будто его никогда не было. Потом уроки закона Божьего в гимназии, то "обучение", наряду с другими общеобразовательными предметами, которое не связано не только с этими другими предметами, но даже не имеет никакого, по-видимому, отношения и к тому домашнему детскому Богу, с которым иные, счастливые, растут в семье до гимназии..."

"Аскетическая религия" никак не связана с карьерой человека, с браком. Куда же девался наш детский Бог? Как видно, остался

142

в детской, не будучи никак связан с "взрослой" жизнью, культурой, искусством. "Мы стали большими"..."⁷⁶

Гиппиус же во время летнего отдыха в деревне в 1901 году предложила прямо обратиться к церкви не от имени отдельных личностей, а от имени целой группы и сделать это таким образом, чтобы привлечь внимание возможно более широких кругов общества. Мережковский, писавший в это время о роли церкви в истории, по ее мнению, нуждался в "информации из первых рук". Кроме того, им обоим требовалось "реальное дело". При этом важно, "чтобы оно было явное, и чтобы разные люди сошлись, которые никогда не сходились и не сходятся", и чтобы Дмитрий Сергеевич вскочил, ударил рукой по столу, закричал: "Верно!"

Супруги прервали свой отдых и поспешили в город выяснять, как приступить к организации официального общества для свободного обсуждения вопросов, касающихся церкви и культуры, — донкихотская затея, казалось бы, в стране, где не существовало ни свободы слова, ни свободы собраний, а за общественными мероприятиями, как правило, наблюдал полицейский, во власти которого было прервать любого оратора и закрыть заседание. Начавшиеся той же осенью собрания, которые были избавлены от полицейского надзора, приобрели известность как "единственный приют свободного слова"⁷⁷. Сам факт, что проведение их оказалось возможным, являлся политическим и общественным событием. Репутация Мережковского в глазах широкой публики сильно поднялась, хотя и пострадала в глазах тех, кто восхищался им и Гиппиус как эзотерическими, но преданными искусству художниками. Тем не менее сама новизна их начинаний привлекала внимание, независимо от личностей тех, кто был к нему причастен. Это была попытка претворить в жизнь заветную мысль о том, что искусство и художники способны быть реальной силой, содействующей переменам в жизни, и в то же время — попытка ликвидировать брешь между "двумя культурами" России.

Неоценимую помощь в реализации проекта оказали Розанов и его друг из Священного Синода Тернавцев. Последний с помощью издателя журнала "Миссионерское обозрение" Василия Скворцова устроил Мережковскому личную аудиенцию у Константина Победоносцева. В тот момент Мережковский пользовался благосклонностью властей, потому что он, по-видимому, понял, почему Толстой в феврале того года был отлучен от церкви, а также переживал недолгий период восторженного приятия идеи самодержавия. Приемлем казался и Философов, обладавший весьма хорошими связями. Победоносцев, обер-прокурор Священного Синода, заявил, что лично он ничего не имеет против идеи Мережковского, и направил явившуюся к нему делегацию интеллигентов к митрополиту Санкт-Петербургскому Антонию (Вадковскому). Бенуа, присоединившийся к делегации, впоследствии вспоминал, что даже православные среди них не

143

знали, как себя держать, — надо ли, например, целовать руку архиепископа или просить у него благословения. Рассказ Бенуа об этой неловко проходившей встрече, завершившейся, впрочем, благоприятно, перекликается с ярким описанием открытия дебатов в книге Гиппиус.

Оно состоялось 29 ноября 1901 года в большом зале Петербургского Географического общества. "Да, это воистину были два разных мира {...} Даже не о внутренней разности я сейчас говорю, а просто о навыках, обычаях, о самом языке; все было другое, точно другая культура"⁷⁸.

Собственно говоря, именно эти, на первый взгляд поверхностные, различия, в особенности — в языке, тормозили нередко весьма горячие споры между интеллигенцией и духовенством, "учащей церковью", и привели к тому, что многие художники постепенно теряли интерес к собраниям, так как находили священнослужителей "скучными"⁷⁹. Однако протоколы, опубликованные в виде книги в 1906 году (в период свободы печати) и в более урезанном виде — в "Новом пути", журнале, основанном Мережковскими в 1903 году специально для этой цели, читаются отнюдь не "скучно". Здесь обсуждались самые разные вопросы — от чисто культурно-религиозных, как, например, отлучение Толстого или сожжение Гоголем под влиянием духовного наставника последней части "Мертвых душ", вплоть до широких общественных проблем: преследование религиозных меньшинств, цензура, отношение церкви к браку, смысл слов "Да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя яко на небеси и на земли". Затрагивался даже вопрос о возможности созыва Вселенского собора и введения новых догматов. Споры бывали страстные, иногда оскорбительные, тут же происходили прочувствованные примирения, порой со слезами. На собраниях произносились великолепные заранее подготовленные речи, заключались недолговечные союзы между противостоящими друг другу сторонами, а иной раз происходили резкие столкновения между союзниками, что свидетельствовало об истинно стихийном характере споров. Случались, конечно, и утомительные повторения, вероятно, неизбежные на собраниях, которые посещают не всегда одни и те же люди.

Итоги религиозно-философских собраний сводились к значительным изменениям в позициях некоторых весьма влиятельных представителей духовенства и интеллигенции. Однако ширина и глубина этих изменений еще не стали явными к весне 1903 года, когда 5 апреля собрания официально запретили. По мнению Гиппиус, Победоносцев просто потерял терпение. Несомненно, некоторые дебаты, особенно те, что касались гражданских проблем и свободы совести, носили явно крамольный характер. Поначалу, однако, собрания выражали некое единство желаний. Люди были тогда настолько наивны, вспоминает один из участников, что верили, будто в следующий момент может произойти что-то реальное. На открытии присутствовали не только "философы", но и марксисты, народники и либералы, пребывавшие

144

вдали от разреженной атмосферы мира искусства. Они вели себя сдержанно, хотя и с любопытством. Эстеты — вся группа "Мира искусства", включая и слегка припудренного Дягилева, — являлись, чтобы послушать, как православная иерархия под твердым, но тактичным руководством епископа Сергия Ямбургского будет отвечать свободомыслящим мирянам. С обеих сторон было много надежд, доброй воли, и многие участники вспоминали впоследствии об этих собраниях как единственном в своем роде событии. Вне отдаленной перспективы, однако, они могли казаться всего лишь обменом словами. В 1920 году Блок вспоминал: "Тут Мережковский пришел к своему решительному лозунгу: "Пора перестать говорить — надо делать". И заговорил..."⁸⁰

Эстетам это быстро надоело. "Дмитрий Сергеевич говорит, что в "Мире искусства" раскол, ибо литературный раздел уже явно религиозный, а художественный еще чисто эстетический", — замечает (не совсем справедливо) Брюсов, описывая в дневнике московский визит к нему Мережковских в декабре 1901 года. Приехали они отчасти потому, что энергия и предприимчивость Брюсова нужны были им для издания нового журнала. Описание встречи, выдержанное в слегка ироническом тоне, дает яркое представление о деланности (и соблазнительности) Зинаиды Николаевны и о напористом прозелитизме ее супруга. "Они против декадентства, они за религиозность", — отмечает Брюсов. Мережковский усматривал грозное предостережение декадентам в судьбах Добролюбова (объявленного безумным), Коневского (утонувшего) и молодого философа Эрлиха (действительно душевнобольного). "Прощаясь, Мережковский хлопает меня по плечу и говорит: "Вот он еще коснеет, но он перейдет к нам", — заканчивает свой рассказ Брюсов. В феврале следующего года, когда

московский поэт приехал в Санкт-Петербург, он остался равнодушным к продемонстрированному ему портрету Гиппиус, на котором она изображена во весь рост в роли утонченной жрицы, держащей в руках хлеб и вино. Брюсов записывает: "Мережковский спросил меня в упор, верую ли я во Христа. Когда вопрос поставлен так резко, я отвечал — нет. Он пришел в отчаяние..."

Однако "веровал" ли Брюсов или нет, на него произвели большое впечатление искренность и пылкость стремления Мережковского найти общий язык с церковью. Разрыв с "Миром искусства" пока еще не был очевиден. Брюсов побывал на одном из Религиозно-философских собраний, где присутствовали также Бенуа и Нувель. Потом он отправился к Мережковским и проговорил до четырех часов утра с "Зиночкой" и Перцовым (Мережковский, по своему обыкновению, рано лег спать). К своему удивлению, Брюсов решил, что "Зиночка", несмотря на иронический взгляд на себя саму как на "декадентствующую христианку, которая в белом платье ездит на раут к господину Богу" ("У меня иного цвета как-то кожа не переносит"), тоже по-своему искренна. И все же, когда Мережковские нанесли ему в том же месяце ответный визит в Москве, сопротивление Брюсова стало

145

более упорным. Гиппиус он напутствовал словами: "Вы не обратили меня ни к чему, но кое от чего отвратили уже навсегда". На этот раз Мережковские на время обрели неопита в лице Андрея Белого. Тем не менее они по-прежнему нуждались в трудолюбии и деловой сметке Брюсова и вместе с Перцовым, который должен был редактировать новый журнал и участвовать в его финансировании, пытались убедить московского поэта перебраться в Санкт-Петербург и стать секретарем редакции издания, которое решено было назвать "Новый путь". Брюсов был явно заинтригован. Мережковские все еще держали в своих руках ключи к "Миру искусства" и всему литературному и артистическому Петербургу. Их дело, даже если он и не верил в него, приковывало внимание общества, но роль, предназначавшаяся поэту лично — он должен был выступить в качестве организатора и автора прозаических, а не поэтических произведений, — не вызвала восторга. Не убеждала его и неонародническая позиция журнала, требовавшая от авторов не только безвозмездного предоставления произведений, но и отказа от эстетических норм, дабы легче было "слиться с обществом". Во время своего следующего приезда в Петербург в ноябре 1902 года Брюсов записал, что в атмосфере "Мира искусства" ему дышалось легче, чем у Мережковских. Здесь, на редакционном "вторнике" обсуждался вопрос, следует ли закрыть "литературный отдел". Брюсов, у которого "Мир искусства" еще совсем недавно принял статью о современной поэзии, решительно высказался против и обрадовался, когда члены редколлегии стали его умолять и дальше писать для журнала. "Дягилев менее мне понравился, чем Философов, очень он "Сереженька", меж тем как Философов "поразительно тонкий человек", — записывает Брюсов в дневнике⁸¹.

Как бы то ни было, Философов был уже явно посвящен в сокровенные замыслы Мережковских относительно "Нового пути": до заседания в "Мире искусства" Брюсов поспорил с ним, Гиппиус и Перцовым до пяти часов утра о том, кого следует, а кого не следует приглашать к сотрудничеству в новом журнале. По мнению Брюсова, к сотрудничеству в журнале приглашались нередко посредственные авторы, такие, например, как сестра Владимира Соловьева, Поликсена, подруга Гиппиус, писавшая под псевдонимом Allegro. Эстетическое чувство его было еще сильнее оскорблено, когда Перцов отклонил эскиз "прелестной" обложки журнала, предложенный Бакстом. Однако Мережковский на коленях умолял Брюсова участвовать в общем деле, и тот все же согласился — на время и без переезда в Петербург. Из дневника поэта видно, какое сильное впечатление произвела на него своеобразная любовь его старшего коллеги к Христу, который представлялся ему теперь одновременно Сверхчеловеком и Добрым Пастырем. "Я вполне искренне сказал Мережковскому, что он достиг своего апогея. Все, что он говорит, — хорошо", — записал Брюсов после этого визита. Он воспроизводит

146

странный разговор, во время которого он, Брюсов, неверующий, защищал реальность сотворенных Христом чудес, а Мережковский твердил: "Некоторые создания искусства как бы провалы в иной мир. Такова "Монна Лиза". Христос был таким провалом. И всем казалось, что все вокруг него чудесно, что мертвые воскресают, слепые прозревают, что сам он ходит

по водам"⁸².

В начале 1903 года Брюсов вернулся в Санкт-Петербург праздновать выход нового журнала. Сильное впечатление на него произвело то, что "Новый путь" уже успел собрать 1700 подписчиков, причем ежедневно эта цифра увеличивалась еще на 20—30 человек (больше, чем у "Мира искусства", хотя читателей у этого красивого, но дорогого журнала было больше, чем подписчиков). К этому времени Брюсов был крайне занят собственными литературными делами в Москве. В октябре 1903 года пришло разрешение на открытие журнала "Весы" (1904—1909) — литературного органа издательства "Скорпион". "И это развело нас окончательно с "Новым путем"⁸³, — писал в дневнике Брюсов.

"Новый путь", первый номер которого в скромной лиловой обложке вышел в начале 1903 года, был порождением слегка одурманивающей атмосферы, созданной Религиозно-философскими собраниями. Как туман возникает при соприкосновении теплых и холодных струй воздуха, так возникла эта атмосфера в результате взаимопроникновения противоположных культурных течений: невесомо-духовного, космополитического индивидуализма интеллигенции и прочно укоренившейся в русской земле и государственности православной церкви.

"Новый путь", сколько бы он ни имел в себе неосторожностей и ошибок, — родился все-таки как вдохновение, и входит вдохновенно в ряды старой журналистики. У него можно отрицать что угодно, даже здравый смысл, но этого отрицать не могут (...) Мы любим то, что говорим, и верим в то, что говорим"⁸⁴.

Так писал Василий Розанов в ответ на ожидаемую бурю негодования, которую первый номер журнала вызвал и в либеральной, и в консервативной прессе.

"Новый путь" просуществовал два года, и, несмотря на перебранки между ним и "Миром искусства", оба журнала никогда не забывали, что первоисток у них общий. Делались неудачные попытки слить оба издания, затем — переманить обратно Фило-софова, который со временем сменил Перцова на посту редактора "Нового пути". Он стал постоянным участником молитвенных бдений, проводившихся на квартире Мережковских, и в начале 1904 года переехал к ним жить, став третьим членом семьи. Эти отношения длились шестнадцать лет.

Происходили в то время и другие литературные схватки. Так, например, Дягилев поместил в литературном разделе, которым ведал Философов, критическое высказывание Шестова о Мережковском (без ведома последнего) и даже пытался завербовать Чехова — в противовес "мистикам". Но менять лицо "Мира

147

искусства" было уже поздно. Чехов не захотел "уживаться под одной крышей с Мережковским". В письмах к Дягилеву он писал:

"Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше, что бы там ни говорили и какие бы философско-религиозные общества ни собирались"⁸⁵.

Дягилев не был достаточно сведущ в литературе, да и не имел желания упорствовать в поисках новых сотрудников. Но ему удалось все же задержать почти на год окончательное сближение между Философовым и Мережковскими. В письме от 26 июля 1903 года он сообщил Чехову, что принято решение прекратить выпуск "Мира искусства" в его нынешнем виде. Либо они с Философовым уедут за границу, писал он, либо создадут с помощью Чехова и московских писателей новый журнал, совершенно не похожий на "Новый путь".

"Что касается Вашей принципиальной розни с Мережковским и "Новым путем", то уверяю Вас, что я сам слишком большой приверженец эстетизма, чтобы принять взгляды поборников нового мистического движения. Должен Вам сказать, что на Мережковского, Розанова и других я всегда смотрел лишь с эстетической точки зрения, и в этом отношении считаю их людьми ценными и талантливыми"⁸⁶.

Насколько Философов был посвящен в маневры Дягилева, неясно, но сугубо личный характер пикировки между кузенами, продолжавшейся в течение всего 1904 года, стал смущать старых друзей. Дело, которым они занимались, перестало их радовать, а литературный отдел журнала совсем уже дышал на ладан.

Когда Бенуа в том же году порвал с издателями своего журнала "Художественные сокровища

России" и, таким образом, освободился, чтобы снять с Дягилева половину забот по редактированию "Мира искусства", все вздохнули с облегчением. Решили, что в течение всего 1904 года они возьмут на себя редактирование номеров поочередно: Дягилев — номера, посвященные современному искусству, а Бенуа — посвященные прошлому. Бенуа собрал для "Художественных сокровищ", но не успел опубликовать большой материал об эпохе Петра Великого и сокровищах царских дворцов вокруг Санкт-Петербурга. Конечно, чередование редакторов несколько нарушало целостность издания, зато способствовало продолжению издания "Мира искусства" вплоть до начала русско-японской войны, когда царские субсидии прекратились. Друзья предприняли не слишком настойчивые попытки восстановить прежний союз с княгиней Тенишевой, а когда это не удалось, с некоторым облегчением поставили крест на всем предприятии. Это не было поражением. "Мир искусства" осуществил цель, которую поставил перед собой. Он начал менять вкусы общества. Процесс стал необратимым. "Это уже не мы, "декаденты", говорим из своего "лагеря", — это нечто похожее на vox populi*"87.

"Глас народа (*лат.*).

148

"Новый путь" прекратил свое существование в том же году, отчасти по финансовым причинам, а отчасти потому, что и его захлестнули события. Закрытие в апреле 1903 года Религиозно-философских собраний было серьезной неудачей, с которой журнал столкнулся в самом начале своей жизни. Ему было запрещено выполнять главную функцию, ради которой он был основан, — публиковать протоколы собраний. Удар был жестоким, однако инициаторы журнала перенесли кризис, и в начале 1904 года было дано разрешение возобновить печатание отчетов о собраниях. Мережковский бесплатно предоставил "Новому пути" своего "Антихриста"; молодые богословы В. В. Успенский и А. В. Карташев, писавшие под псевдонимами Бартенев и Романский, продолжали вести в журнале хронику, в которой отстаивали принципы "нового религиозного сознания" и разъясняли в свете современной эстетики замшелую, но богатую и колоритную картину духовной мысли, отвечая на критику и всевозможные комментарии, появлявшиеся в богословских печатных органах. Розанов в "В своем углу" публиковал переписку со священнослужителями и размышлял на выбранные им самим темы. Состав дополнился новыми авторами, в том числе представителями так называемого второго поколения русских символистов.

Именно в "Новом пути" состоялся литературный дебют Александра Блока, напечатавшего там в марте 1903 года цикл "Стихов о Прекрасной Даме". В течение всего 1904 года Вячеслав Иванов публиковал в журнале стихи, а также серию статей "Религия страдающего Бога", отрицающую Ницше, согласно которым Дионис — это маска Антихриста. Иванов, напротив, видел в Дионисе предтечу или языческий прообраз Христа. Мережковский без устали посредничал между поэтами и мирскими и церковными цензорами (журнал был подконтролен обоим), а также между эстетам и православными читателями (как священниками, так и мирянами), которые составляли основную массу подписчиков, причем с обеих сторон его подвергали заслуженной и незаслуженной критике. В итоге Мережковскому и Гиппиус удалось провести свой необыкновенный журнал через начальный период штиля, завязать и поддерживать живой диалог с церковью и даже публиковать интересные литературные произведения и критические статьи.

Несмотря на сравнительно большое количество подписчиков, а также на то, что гонорар за свои произведения получали лишь наиболее нуждающиеся авторы, "Новый путь" так и не сумел добиться устойчивого финансового положения. Мережковские не обладали деловой хваткой Дягилева или Брюсова, и их попытка подкрепить первоначальную финансовую помощь Суворина и добиться субсидий от московского купца Ф. В. Хлудова ни к чему не привела. По темпераменту они не годились для повседневной работы, связанной с изданием журнала, и, когда разразилась русско-японская война и послышались первые раскаты

149

приближающейся революции, Философов без особого труда убедил их в том, что "Новому пути" нужны новые редакторы, лучше разбирающиеся в текущих делах.

Редакция вступила в переговоры с бывшими марксистами, авторами "Проблем идеализма" (1902) — Сергеем Булгаковым и Николаем Бердяевым. Когда еще до выхода первого номера

журнала Перцов спросил Брюсова, считает ли он желательным такой союз, тот высказался против. "Новый путь", сказал он Перцову, придерживается религиозных и мистических взглядов и связан с господствующей церковью, тогда как Бердяев и Булгаков — революционеры и идеалисты-догматики. Он подал интересную мысль попросить Шестова, самого последовательного противника философского идеализма в модернистском лагере, "проверить" взгляды новичков⁸⁸. Однако поскольку Шестов к этому времени разошелся с Мережковским и стал лично близок (оставаясь его идеологическим противником) с Бердяевым, из этого тогда ничего не вышло. Слияние произошло лишь осенью 1904 года, когда потребовались люди, сведущие в социологии и политике. Мережковский надеялся на более "земной" подход к делу, когда высказывался за приглашение бывших марксистов (при этом он с упоением цитировал слова Достоевского: "мать-сыра земля"). Добился он, однако, не более земного, а более социологического подхода. Характер "Нового пути" изменился, и он начал напоминать "толстый" журнал XIX века. Смущенные чуждой им атмосферой, которую породили ими же приглашенные новые сотрудники, Мережковские вскоре потеряли интерес к своему детищу, и с начала 1905 года Булгаков и Бердяев полностью завладели журналом. Фактически это было совершенно другое издание, выходявшее под новым названием — "Вопросы жизни". Читатели, даже такие, как Стародум из "Русских ведомостей", никогда не упускавший случая высмеять "Новый путь", выразили сожаление по поводу его закрытия. "Этот журнал под редакцией Перцова, — писал Стародум, — был действительно новинкой в нашей периодической печати, — правда, новизна эта выражалась во всякого рода безобразиях и распушенности, но все-таки в своем роде она была уникальна".

Андрей Белый в брюсовских "Весях", которые уже заняли критическую позицию по отношению к "Новому пути" на почве эстетики, оплакивал кончину еще недавно казавшегося "наиболее живым органом печати" сразу же после появления в октябре 1904 года номера, подготовленного "новой редколлегией", еще под названием "Новый путь"⁸⁹.

Анна Павловна Философова, барыня, радикал старой закалки, которая всего лишь шестью годами раньше встретила выход первого номера "Мира искусства" с большими оговорками, по-матерински излила свою скорбь по поводу кончины обоих журналов: "Вот и "Мир искусства" вместе со своим братом "Новым путем" уходят в вечность!.. Это очень печально и невы-

150

разимо грустно, и я много пролила слез; из-за этого наши дорогие мальчики ходят как в воду опущенные, но я должна сказать, что они хорошо работали и эта работа не пройдет; придут другие времена, другие люди, и соберут жатву, посеянную

6. Русский символизм достигает зрелости

Романтизм, реализм, символизм — это три стадии в борьбе за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно...

Валерий Брюсов

В известном смысле писатели

Санкт-Петербурга не слишком много теряли, упустив из своих рук "Мир искусства" и "Новый путь", благодаря новым возможностям, предоставленным издательством "Скорпион". Его основание в 1900 году обеспечило и регулярный выход в свет с 1901 по 1905 год "декадентского" альманаха "Северные цветы", названного в честь пушкинского издания*, а с 1904 по 1909 год — журнала "Весы". "Скорпион" был московским изданием, финансирующимся на московские деньги и выходящим под руководством московских литераторов. Главным организатором стал Брюсов, но первоначальная инициатива исходила от Бальмонта.

Их творческая связь внешне обозначилась изданием в 1899 году "Книги раздумий". В поисках вдохновения, а попутно и встреч с Миррой Лохвицкой, Бальмонт провел лето того же года в поместье Сергея Александровича Полякова. Воодушевленный общением с друзьями, природой и модным в ту пору стремлением к самоутверждению на ницшеанский манер, Бальмонт сочинил здесь свои наиболее популярные стихи, составившие основу сборника "Горящие здания. Лирика современной души"¹. Первое символистское издательство возникло как бы в результате возгорания — от поэтического взлета Бальмонта и его дружбы с

Поляковым.

За лето, проведенное в поляковской усадьбе, Бальмонт проникся нежной экзальтированной привязанностью к хозяину, тихому молодому полиглоту, обладавшему немалым состоянием, искренне любившему книги и живо интересовавшемуся новой литературой как у себя на родине, так и за границей. Помимо основных европейских языков Поляков переводил с польского, шведского и норвежского, а в дальнейшем изучал санскрит,

* Дополнительный номер альманаха вышел после продолжительного перерыва в 1911 году.

151

китайский, персидский, грузинский и якутский языки. Бальмонт посвятил свою следующую книгу стихов, "Будем как солнце", друзьям-скорпионовцам и среди других — "нежному как мимоза С. А. Полякову". Без сомнения, образ этого представителя купечества, который сумел, благодаря связям, в течение многих лет финансировать издания символистов, резко отличался от нарисованного Белым портрета нувориша Морозова, "морского кентавра, получившего права гражданства со времен Бёклина". Не напоминал Поляков и выразительный врубелевский портрет Мамонтова в виде благосклонного, но непредсказуемого тирана, полуугрожающе "нависающего" над художником. Поляков, по всеобщему признанию, "был среди московских меценатов наиболее просвещенным и тонким"².

Другим гостем в усадьбе в то лето был университетский друг Полякова, который в 1898 году, на год позже хозяина, окончил физико-математический факультет Московского университета, но, как и тот, больше интересовался философией и поэзией, — Юргис Казимирович Балтрушайтис, который вместе с Поляковым работал в то время над переводом драмы Ибсена "Когда мы, мертвые, пробуждаемся". Балтрушайтис, литовец по происхождению, дебютировал в 1899 году как русский поэт и продолжал всю жизнь писать по-русски, пока, очутившись в старости в оккупированном Париже, изгнанный с той и другой "родины", не попытался в порыве религиозно-поэтического вдохновения вернуться к родному языку.

Однако сегодня этого "угрюмого как скала" человека, занимавшего с 1920 по 1939 год пост литовского посла в Советском Союзе, помнят как *русского* поэта, внесшего немалый вклад в развитие русского символизма своим участием в деятельности издательства "Скорпион" и журнала "Весы"³. И это вполне справедливо, ибо Балтрушайтис был по сути своей человеком русской культуры, и на его поэзию оказывали влияние преимущественно русские поэты досимволистской поры (в основном XIX века) и философия Владимира Соловьева.

Балтрушайтис как поэт был близок к Баратынскому и Тютчеву. Стихи его, глубокие, но тематически ограниченные, философские и религиозные по содержанию, несли на себе печать пантеистического мистицизма, стремления к простору и свету. Его творчество, без сомнения, относится к началу XX века как по апокалипсическим предчувствиям, так и по упору на оптимистические «альтернативы — пафос жизнотворчества, теургию, религиозную идею, которую Соловьев и русское неохристианство в целом противопоставляли русскому нищезантству. Также характерно для начала века — упор на необходимость преображения человека, хотя бы и в рамках религии. Теургическая идея, что называется, носилась в воздухе, а Балтрушайтис пришел к ней своим собственным путем. Он был другом и почитателем композитора-символиста Скрябина, в своих философских представлениях сочетающего нищезантские идеи с теософией и стремящегося к выражению философии посредством "дионисийского" на-

152

чала — музыки. Балтрушайтису близко и скрябинское понимание "пессимизма, идущего от силы", как и "оптимизма", обретенного "через преодоленное чувство отчаяния". Он разделял убеждение Скрябина в том, что художник-творец, как микрокосм, может в какой-то мере воздействовать на макрокосм государства, общества и всего мироздания. Разумеется, литовский поэт держался в стороне от политики как таковой, мудро отдавая "кесарево — кесарю". Тем не менее, говоря об искусстве, он оперировал вагнеровскими категориями, считая искусство силой, способной изменить мир, силой "преображающей, преодолевающей и освобождающей"⁴.

В стихотворении, посвященном Балтрушайтису и датированном декабрем 1900 года, Брюсов изображает его как дитя стихий, в свое время знавшее только небо, простор и глубину, увлеченное в мир искусства и вымысла силой музыки:

Вот с нами ты, бывшее позабыв.

Но взор твой видит всюду — только вечность, В твоих словах — прибой быстротечность, А голос твой — как коршуна призыв⁵.

И действительно, в ранних стихах Балтрушайтиса еще слышатся порывистые завывания ветра, а под ногами ощущается твердый северный гранит, как если бы в его сознании еще жил отзвук стихий, с которыми он часто оставался наедине в детские годы, когда работал свинопасом в родной Литве.

Когда, неожиданно, вьюга задымится И в снежном поле вихри побегут, Пошли упорство верить и стремиться, Свершить, не дрогнув, тайный жизни труд, Назначенный Тобой⁶.

Балтрушайтис — в высшей степени человек своего времени. В его поэзии встречается частая переключка с произведениями других поэтов и музыкантов серебряного века. Свой первый сборник стихов, появившийся лишь в 1911 году, — ибо он писал мало и как издатель "Скорпиона" самоотверженно держался в тени и не спешил печататься — он назвал "Земные ступени", как бы в противовес "Воздушным ступеням" Бальмонта. Легкомысленные мирискусники находили его чрезмерно "нордическим" и, потешаясь, говорили про него: "Also sprach Baltruschaitis" ("Так говорил Балтрушайтис"). Правда, Брюсов утверждает, что это выдумка Зинаиды Гиппиус⁷. Впрочем, в Москве конструктивная и спокойная отрешенность литовца оттеняла пламенный лиризм Бальмонта, так же как его сдержанная, примиряющая манера позднее оказалась дополняющей образ "действенного Мефистофеля", которого любил изображать из себя Брюсов.

Брюсов так описал в своем дневнике за июль—август 1899 года первую встречу с Поляковым и Балтрушайтисом: "Потом приехал Бальмонт и сразу выбил из колеи мою жизнь. Он явился

153

ко мне втроем с неким Поляковым и с литовским поэтом, Юргисом Балтрушайтисом"⁸. На Брюсова произвел сильное впечатление новый парадоксальный варварский образ, в котором предстал перед публикой Бальмонт:

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный, Сын солнца, я — поэт, сын разума, я — царь. Но — предки за спиной, и дух мой искаженный — Татуированный своим отцом дикарь.

Человек-Бог и человек-варвар, заявлял Бальмонт, борются между собой, "...я ранен в сердце разумом моим"⁹.

На этот раз варвар одержал верх, и вечер закончился в увеселительном парке "Аквариум".

Спустя несколько недель Бальмонт и Балтрушайтис снова нагрянули к Брюсову и заставили его взять на себя роль шафера на свадьбе Балтрушайтиса. На следующий день Бальмонт объявил, что они с Брюсовым нанесут визит брату Сергея Полякова, Александру, жившему неподалеку от принадлежащего семье завода, в часе езды от Москвы. Два поэта явились в полночь и разбудили хозяина, который с истинно московским гостеприимством их принял и просидел с ними до трех часов утра. Сергей Поляков присоединился к ним лишь на следующий день к вечеру, и тут Брюсов убедился, что это не просто "некий Поляков", а человек, разделяющий его страсть к Верлену, Верхарну и Ренье, образованный математик, с которым на обратном пути в поезде можно было насладиться интереснейшим разговором о бесконечно малых и бесконечно больших величинах. Осенью Бальмонт уехал в Париж, но дружба Брюсова с Поляковым и Балтрушайтисом крепла. Последние пытались заинтересовать Брюсова Стриндбергом. Брюсов читал им свои новые стихи, они вместе совершали вылазки в окрестности Москвы и вместе присутствовали на представлении народной пьесы "Царь Максимилиан" в исполнении рабочих завода Поляковых. Этот спектакль тронул Брюсова до глубины души. "За сердце хватает (как говорили прежде)", — занес он в дневник. Розовая мечта об основании издательства воплотилась в жизнь. Название — "Скорпион" — было инспирировано Бальмонтом. Среди стихотворений, написанных им в поместье Полякова, есть сонет о скорпионе, который, согласно легенде, попав в огненный круг, убивает себя собственным ядом. Бальмонт, питавший истинно "декадентскую" слабость ко всякого рода чудовищам, не только отождествлял себя самого с ядовитой тварью, но и изобразил скорпиона как существо, заслуживающее восхищения: "Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе. / Я смерть свою нашел в самом себе. / Я гибну скорпионом — гордым, вольным"¹⁰. Макс Нордау вполне мог усмотреть естественную связь между этим прославлением самоистребления и учреждением "декадентского" издательства на углу Ильинки и Юшкова переулка, в самом центре буржуазной Москвы. Новое искусство все еще служило предме-

154

том насмешек, а героями дня были Максим Горький и писатели, группировавшиеся вокруг кооперативного издательства "Знание".

Первое издание, выпущенное "Скорпионом" в марте 1900 года, — "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" Г. Ибсена в переводе Полякова и Балтрушайтиса — имело успех. Пьесу поставил Московский Художественный театр, и она вышла вторым изданием, единственная из книг "Скорпиона". Брюсов, отложив в сторону собственные произведения, выпустил в апреле "Собрание сочинений" Александра Добролюбова с предисловием Ивана Коневского. В общем и эту книгу встретили по тогдашним условиям достаточно хорошо. Как всегда, для Брюсова главным был успех движения в целом, так что теперь он был в своей стихии. В автобиографии он с полным основанием говорит: "Скорпион" сделался быстро центром, который объединил всех, кого можно было считать деятелями нового искусства, и, в частности, сблизил московскую группу (я, Бальмонт и вскоре присоединившийся к нам Андрей Белый) с группой старших деятелей, петербургскими писателями, объединенными в свое время "Северным вестником" (Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Минский и др.). Объединение это было как бы засвидетельствовано изданием альманаха "Северные цветы", в котором впервые появились на тех же страницах и вся группа "московских символистов", и большинство сотрудников "Северного вестника"¹¹.

Это утверждение вполне оправданно. В Петербурге единственным "издателем", расположенным к новому искусству, был Перцов, который действовал в одиночку, используя лишь собственные ограниченные средства. Различные проекты основания журнала, специально посвященного новой литературе, не реализовались из-за нехватки денег и элементарной солидарности. Надо сказать, что "Скорпион", предоставивший хотя и скромные, но достаточные средства, обеспечил также и солидарность. Поддержка купеческих семей — Поляковых, Филипповых и Морозовых — гарантировала финансовую надежность предприятия. Зинаида Гиппиус, еще недавно наотрез отказавшаяся участвовать вместе с Брюсовым, Бальмонтом, Коневским и Дурновым в их "Книге раздумий", была покорена "Скорпионом". Это можно было считать значительной победой, так как она до тех пор весьма осторожно относилась ко всяким "декадентским начинаниям": не устроило ее, например, соседство ни со "стариками" Минским и Фофановым в "Молодой поэзии" Перцова, ни с "молодыми" Владимиром Гиппиусом и Александром Добролюбовым в задуманном ими несостоявшемся журнале. Когда в ноябре 1900 года Сергей Поляков, Брюсов и его сестра Надя, активно участвовавшая в редакторской работе, посетили Мережковских, их приняли очень радушно. "Слышишь, Дмитрий, там гонорары платят!" — воскликнула Гиппиус, после чего Мережковский пустился в восторженные рассуждения на тему, что настало-де время единения. "Все ищущие новых путей должны соединить-

155

ся"¹², — заявил он, вызвав у Брюсова довольно скептическую усмешку.

В восторге от того, что ему удалось заманить неуловимых и высокочтимых Мережковских, Брюсов с радостью принял две вещи Гиппиус — "Святая кровь", пьесу, отвергнутую "Миром искусства" и посвященную теме кровавой жертвы, и рассказ "Слишком ранние", диалог об оторванности людей "нового сознания" от духовно инертного общества.

Мережковские, судя по всему, начали ценить поэзию Брюсова. Гиппиус, к его удовольствию, продекламировала две последних строки из стихотворения 1898 года, которое Брюсов собирался включить в свой первый "скорпионовский" сборник, намеченный к выпуску в будущем году, — "Tertia vigilia" ("Третья стража"). Появившись это стихотворение десятью годами позже, оно могло бы послужить программой акмеизма. Это был уже зрелый Брюсов:

Люблю я линий верность, Люблю в мечтах предел. Меня страшит безмерность И чудо Божьих дел.

Люблю дома, не скалы, Ах, книги краше роз! — Но милы мне кристаллы И жало тонких ос.

"Но милы мне кристаллы и жало тонких ос", — произнесла Гиппиус, смакуя ассонанс и аллитерацию, и добавила: — Это хорошо!"¹³ Возможно, комплимент был не лишен самолюбования. Первое Андрею Белому: она сама была "точно оса в человеческий рост". Когда же она была влюблена (пока не безнадежно) в Философова и глубоко погружена в религиозные проблемы, Брюсов записал в дневнике не без сожаления: "Впечатление было такое, словно у нее жало вырвали"¹⁴.

Как бы там ни было, миссия в Санкт-Петербург оказалась настолько успешной, что 23 января 1901 года Брюсов смог сообщить Минскому, который обещал прислать в "Северные цветы" новые стихи, но не сдержал своего обещания:

"Альманах уже печатается, но ведь вставить несколько стихотворений всегда есть возможность.

Участвующими определились окончательно: Случевский, Фофанов, Бальмонт, Ф. Сологуб, П. Перцов, З. Гиппиус, Вл. Гиппиус, Ореус [Коневской], Балтрушайтис и я, а в историческом отделе: Фет, К. Павлова, Вл. Соловьев, А. И. Урусов"¹⁵.

Чтобы объединить под одной обложкой такое пестрое собрание сверхчувствительных индивидуалистов, помимо финансовой помощи и моральной поддержки, обеспеченной Поляковым, понадобилось брюсовское знание литературного мира и его "волевое упорство"¹⁶. Случались и неудачи. Брюсов пытался заполучить Чехова, но в конце концов ему удалось вытянуть у него лишь один-единственный рассказ, имевший мало шансов пройти

156

цензуру. Горький написал, что, к сожалению, у него нет ничего готового, хотя ему большое удовольствие доставила бы досада, которую вызвало бы у читателей его появление в издании "отверженного" Брюсова. Однако за этим письмом вскоре последовало другое, с решительным отказом. Брюсову пришлось довольствоваться Буниным, который, к негодованию Горького, публиковался и в "Знании", и в "Скорпионе" и не проявлял ни малейшего желания превратить "прекрасное тусклое серебро" своего таланта в нож, "который можно будет всадить куда надо"¹⁷. Однако несмотря на это, а может быть именно благодаря тому, что Брюсову не удалось включить вещи всех лучших писателей в первый номер, альманах "Северные цветы" оказался первым действительно представительным собранием произведений сознательно экспериментального модернистского направления. Для молодых поэтов, таких, как Александр Блок, это была вежа. Экземпляр Блока, прочитанный от корки до корки и испещренный пометками на полях, был в числе книг, которые он не продал даже в период "военного коммунизма". Альманах стал ядром, вокруг которого группировались вчерашние "декаденты", уже в первом году нового века освободившиеся от этой уничижительной клички и обретшие признание под именем символистов. Издательская программа "Скорпиона" до 1905 года включительно также свидетельствовала о решимости собрать воедино известных авторов — таких, как Гиппиус, Сологуб, сам Брюсов и Бальмонт, — и писателей, к которым Брюсов питал личное пристрастие, — Добролюбова, Коневского и Миропольского. Поэт-редактор привлек также новичков — представителей "второго поколения" — Белого, жену Вячеслава Иванова Лидию Зиновьеву-Аннибал и даже самого Иванова, чей первый сборник был опубликован на средства автора в Санкт-Петербурге, а второй, "Прозрачность", в "Скорпионе". Литературный дебют Блока состоялся фактически одновременно в Петербурге и Москве, в третьем номере "Нового пути" за 1903 год и в ежегоднике "Скорпиона" "Северные цветы" за тот же год. Однако его первая книга — "Стихи о Прекрасной Даме" (1905) — вышла в менее престижном издательстве "Гриф". Второй стихотворный сборник, "Нечаянная Радость", единственный выпущенный "Скорпионом", появился лишь в 1907 году¹⁸.

Современная европейская литература также была хорошо представлена в изданиях "Скорпиона". Поляков и Балтрушайтис перешли от Ибсена к Ницше, Пшибишевскому, Кнуту Гамсуну, Гауптману, Стриндбергу и другим. М. Семенов, родственник Полякова, журналист и опытный переводчик, ставший впоследствии активным сотрудником редколлегии "Весов", также участвовал в переводческой работе, а Брюсов в 1906 году издал в своем переводе книгу стихов Верхарна¹⁹. Грандиозный проект перевести Полное собрание сочинений Ницше, к работе над которым Брюсов надеялся привлечь Вячеслава Иванова, кончился ничем. "Скорпион" не был академическим издательством. Не имел он и ком-

157

мерческого успеха. Тиражи были маленькие, и количество проданных книг исчислялось не сотнями, а десятками. И все-таки постоянное поступление на книжные прилавки тоненьких книг с изящными виньетками и любовно выполненными обложками в стиле "модерн" способствовало тому, что символизм стал бесспорным фактом литературной и художественной жизни России. "Скорпион" заказывал оформление своих изданий не только художникам "Мира искусства", преимущественно Баксту и Сомову, но и московским графикам, в частности другу Бальмонта Дурнову и любимцам Брюсова Феофилактову и Борисову-Мусатову. Такое изящество в полиграфическом деле было тогда новинкой. Итак, ценой упорных усилий Брюсов свел русский символизм в единое литературно-художественное движение. Его собственная репутация вначале росла очень медленно, хотя и повышалась с каждым новым сборником. И все-таки даже после основания "Скорпиона" и успеха третьего сборника "Tertia vigilia" и первого номера альманаха "Северные цветы" Брюсов не мог полностью освободиться от скандала, все еще ассоциировавшегося с его именем даже среди друзей-символистов. "Мир искусства" не спешил печатать его произведения и, по-видимому, считал его не столько поэтом, сколько теоретиком. Гиппиус откровенно предупреждала Перцова, чтобы тот не позволял Брюсову "навязывать" "Новому пути" свои декадентские стихи". Он писал статьи на такие неожиданные темы, как

"социализм" и "папство"; однако и тут редакторы до того боялись, как бы его идеи не оскорбили традиционно мыслящую публику, что Брюсов в конце концов отказался от сотрудничества.

Однако отчасти именно благодаря своим связям с петербургскими журналами Брюсову в конце концов удалось уговорить Полякова и учредить при "Скорпионе" "свой" журнал. В январе 1903 года Брюсов писал Полякову из Петербурга об успехе "Нового пути" и добавлял: "Как часто я пытался убедить вас издавать журнал. Эти 1217 подписчиков были бы теперь нашими!"²⁰ На самом деле все обстояло не совсем так. "Новый путь", к концу первого года своего существования удвоивший приведенную Брюсовым цифру подписчиков, с самого начала был обращен скорее к более широкой публике, чем к малочисленной элите, интересующейся теорией и практикой русского символизма, а когда Брюсову и Полякову годом позже удалось основать собственный журнал, они собрали всего 670 подписчиков²¹. Важно, однако, было то, что настойчивость Брюсова принесла свои плоды, и в середине 1903 года, 3 июля, Поляков обратился за разрешением на издание "ежемесячного научного литературного и критико-библиографического журнала "Весы". Название было выбрано исходя из того, что "Весы" — следующий после "Скорпиона" знак Зодиака. Характеристика журнала как "научного" и "критико-библиографического" полностью соответствовала намерениям редакто-

158

ров. В 1903 году "Мир искусства" еще процветал (по крайней мере так казалось со стороны). Более того, ему только что удалось справиться с техническими трудностями, мешавшими добиться оптимального качества репродукций, фотографий, бумаги и т. д. Только что начал выходить и "Новый путь". "Весы" вначале не собирались конкурировать ни с тем, ни с другим журналом, как, впрочем, и со скорпионовским альманахом "Северные цветы", печатавшим стихи и рассказы. Новый журнал должен был быть иным — "тонким" и строгим, посвященным анализу литературы, а не беллетристике. Предполагалось, что в нем будут помещаться рецензии на только что вышедшие произведения, дискуссии, обзоры и теоретические статьи, излагающие основные философские и эстетические принципы символистского движения в России и за границей. Учитывая природные склонности таких сотрудников, как Бальмонт, статьи неизбежно должны были походить на поэтические очерки, но это отнюдь не противоречило символистскому пониманию того, какой должна быть критическая или "философская" проза.

Предполагалось всячески поощрять молодых писателей — и путем обсуждения их произведений, и путем привлечения их в качестве авторов. Один из таких молодых писателей, Андрей Белый, с самого начала состоял в редколлегии и, несмотря на весьма неровные личные отношения с Брюсовым, стал его ближайшим литературным союзником на протяжении всего периода существования журнала. Белый произвел на Брюсова еще более сильное впечатление, чем Добролюбов или Коневской, и в своих дневниках старший поэт неоднократно называет его самым интересным человеком в Москве. В то же время Брюсов постоянно выискивал новые таланты и привлекал их к сотрудничеству.

Ценного, но не слишком молодого сотрудника Брюсов приобрел в лице Вячеслава Иванова, первый сборник стихов которого он рецензировал в "Новом пути". В апреле 1903 года поэты лично познакомились в Париже. Лекция Иванова о Дионисе, прослушанная Брюсовым, составлявшая часть необыкновенно удачного курса, прочитанного в "Ecole Russe", произвела на московского поэта сильное впечатление, хотя трепетное отношение лектора к предмету его слегка смутило. После лекции поэты пошли прогуляться и так увлеклись разговором о технике стиха, что чуть не попали под фиакр²². После отъезда Брюсова завязалась переписка. Во время краткого пребывания зимой 1903/04 года в Москве Иванов проводил много времени вместе с Брюсовым, Бальмонтом и Балтрушайтисом, присутствовал при рождении "Весов", участвуя в разработке программы нового журнала. Брюсов безуспешно пытался уговорить Полякова переманить Иванова из Женевы, где тот постоянно жил, предложив ему один из редакторских постов в "Весях". Ему удалось привлечь Максимилиана Александровича Кириенко-Волошина, молодого поэта и живописца, в результате неприятностей с полицией во время студенческих волнений в Московском университете весной

159

1901 года вынужденного в течение примерно пяти последующих лет продолжить свое образование в Париже, где и представлял интересы "Весов".

Кроме Белого и Брюсова постоянными членами редколлегии состояли Бальмонт, Поляков, Балтрушайтис и М. Н. Семенов. В первое время значительную часть практической работы по изданию журнала, например читку верстки, выполняли ближайшие родственники Брюсова — сестра Надя, свояченица и младший брат. Остальные редакторы много путешествовали вне России, что способствовало росту международной известности журнала, но Брюсову в Москве от этого легче не было. В какой-то мере он оказался жертвой собственного упрямства и энергично отстаивал литературно-критическое направление "Весов" в противовес более всеобъемлющей позиции Полякова. В результате первые номера журнала, так же как в свое время "Русские символисты", нередко заполнялись статьями самого Брюсова, выступающего под разными псевдонимами. Его письма, подобно письмам Дягилева, полны жалоб на безразличие, а то и на отсутствие помощников. В особенности это относилось к остальным членам редколлегии. Так, летом 1904 года он ворчит: "Я мучительно и бесполезно занят все теми же "Весами", где я один буквально. Летние номера я и писал (под десятком псевдонимов), и редактировал, и корректировал... только что не набирал"²³.

Можно с полным основанием утверждать, что именно благодаря настойчивости и удивительной работоспособности Брюсова "Скорпион" и "Весы" завоевали такой авторитет, что затмили всю "предысторию" русского символизма. Более молодым современникам, а впоследствии многим историкам литературы казалось, что движение было фактически придумано и организовано одним Брюсовым по образу французского символизма. Его письма и рецензии этого периода изобилуют резкими нападками на темноту и отсталость России, особенно в таких областях, как просодия, и горячими выступлениями в пользу иностранных образцов²⁴. Однако, как и во всем, что делал Брюсов, в этом "западничестве" было немало позы. В сущности, он хотел для "Весов" того же обмена идеями "на равных" с западной литературой, какого добивался Дягилев в области изобразительных искусств.

У членов редколлегии журнала были достаточно широкие возможности содействовать выходу русского символизма на международную арену. Брюсов сам подготовил почву для того, чтобы о "Весках" услышала литературная элита в Англии, когда с 1902 года стал вместо Бальмонта писать обзоры современной русской литературы для "Атенеума". В период 1904—1909 годов Бальмонт и Балтрушайтис подолгу жили в Англии и снабжали "Весы" информацией об английской литературной жизни; Бальмонт также присылал статьи о литературе и очерки о своих путешествиях по Соединенным Штатам, Мексике и Южной Америке²⁵.

160

В Германии журнал с успехом представлял Максимилиан Шик, молодой "русский немец", друживший с Брюсовым и другими московскими символистами. В шестнадцать лет Шик уже переводил новую русскую литературу на немецкий. С момента основания "Весов" в 1904 году он стал работать в качестве берлинского корреспондента журнала, посылая статьи о поэзии Георге, Рильке и Гофманстале, а также о деятельности Сецессиона. Позднее примеру Шика последовали другие немцы, интересовавшиеся русской поэзией, — переводчик Элиасберг и ученый Артур Лютер. Итальянцев Паннини, Амендолу и Ванниколу познакомил с "Весами" Балтрушайтис. У журнала установились связи с современной греческой литературой через М. Ф. Ликиар-допуло, впоследствии секретаря "Весов". Поляков и Балтрушайтис, естественно, обеспечивали информацию о Скандинавии и балтийских странах; постоянную связь "Скорпион" поддерживал и с Польшей.

Однако важнее всего для Брюсова была Франция, где его с блеском представлял экспансивный и общительный Волошин, не только приславший собственные "Письма из Парижа", но и заручившийся поддержкой ряда художников. В "Весках" воспроизводились работы группы наби, основанной Полем Серюзье и включавшей таких друзей Бюна, как Валлоттон, Вюйяр, Морис Дени и Пьер Боннар, поклонников Пюви де Шаванна и Одилона Редона. Волошин также первым ввел в журнал Рене Гиля. Поэт, которого относили в то время ко "второму поколению" французских символистов, Гиль предложил снабдить русский журнал историей французского символизма, прежде чем таковая появится у самих французов²⁶. На протяжении нескольких лет он был, пожалуй, даже чрезмерно плодовитым

сотрудником. Брюсов, однако, искренне интересовался "научной поэзией" Гиля и сам написал две статьи о роли его в этом движении²⁷. Другой воло-шинской находкой для "Весов" был ван Беве, секретарь "Мер-кюр де Франс" — журнала, который проявлял дружественный интерес к литературной жизни в России.

Следует, однако, отметить, что Брюсова вполне удовлетворяли эти из мира "litterature" контакты и что он противился уговорам М. Семенова привлечь более крупные имена из сферы "poesie". Семенов хотел, чтобы Кнут Гамсун писал для "Весов" статьи о норвежской литературе, он также вызвался договориться о сотрудничестве в журнале с Реми де Гурмоном, Метерлинком, Гюисмансом и Гофмансталем. Брюсов отверг все эти предложения. "Не надо забывать, — писал он, — что "Весы" — русский журнал. Что хорошего будет, если половина наших статей будет переводами, хотя бы и с рукописей. И так мы уже отягчены Гилем"²⁸. Табу на публикацию в "Весках" поэзии и художественной прозы было впервые нарушено в середине 1905 года, когда в журнале появились переводы из Метерлинка, выполненные самим Брюсовым. В принципе, однако, целью Брюсова так и осталось

6 А. Пайман

161

создание *русского* символизма... При общении с иностранцами ему нравилось чувствовать себя хозяином положения. Так было в его переписке с Верхарном, которого ему удалось в первом же письме удивить сообщением, что "Весы" уже успели к началу 1906 года напечатать три статьи о его творчестве. Официальным поводом для обращения редактора "Весов" к бельгийскому поэту была необходимость получить авторское разрешение на публикацию "Скорпионом" сборника его стихов в переводе Брюсова. Разрешение было незамедлительно дано, и Брюсов смог представить автору готовую книгу, заявив в своем следующем письме: "Le void pour la premiere fois un livre des traductions russes de Verhaeren"²⁹.

Стремление поражать всегда было присуще Брюсову. Часто, особенно в первое время, это оборачивалось не в его пользу. Об одном таком случае рассказал он сам. Дело было в феврале—марте 1903 года, во время "битвы за новое искусство", которую "Скорпион" вел совместно со своим новым союзником и соперником, "Грифом"^{**}. "Я и Бальмонт, — вспоминает Брюсов, — были впереди, как "маститые" (так нас называли газеты), а за нами целая гурьба юношей, жаждущих славы, юных декадентов. Гофман, Рославлев, три Койранских, Шик, Соколов... еще М. Волошин и Бугаев (Белый)"³⁰. На шумных публичных собраниях, лекциях и чтениях "грифенята" и "скорпионовцы" отбивались от сторонников "здорового смысла". Газеты ревелись вовсю.

На одном из "вечеров нового искусства" Брюсов продекламировал балладу "Раб".

Стихотворение начинается так: "Я — раб, и был рабом покорным / Прекраснейшей из всех цариц". Раб осмеливается поднять глаза на царицу. Его "взор, сухой и страстный", оскорбляет ее, и она приказывает приковать его цепью к своей постели:

И падали ее одежды До ткани, бывшей на груди... И в ужасе сомкнул я вежды... Но голос мне шепнул: гляди!

И вплоть до дня впивался взглядом, — Прикован к ложу их, как пес.

Вот сослан я в каменоломню, Дроблю гранит, стирая кровь. Но эту ночь я помню! помню! О, если б пережить все — вновь!

^{**} Вот для начала книга русских переводов Верхарна (*фр.*). ^{**} Интеллектуально менее сильное и менее авторитетное символистское издательство "Гриф" было основано в том же году, что и "Скорпион", Сергеем Александровичем Соколовым (литературный псевдоним — Кречетов). Подобно "Скорпиону", "Гриф" также издавал альманахи, дабы вместить все нараставший поток символистской поэзии и прозы.

162

"Публика дерзости не оценила и смеялась. Правда, поклонники, которых было много, устроили мне овацию, но быть осмеянным неприятно"³¹, — описывал этот инцидент Брюсов. Как редактор "Весов", Брюсов создал такую атмосферу, при которой подобные неприятности вряд ли могли повториться, атмосферу столь же официальную и суровую, как его знаменитый наглухо застегнутый сюртук. Редакция журнала "Скорпион" уже не вмещалась в прежних скромных комнатах и располагалась в центральной части Москвы, неподалеку от Большого театра, за гостиницей "Метрополь", новым зданием в стиле "модерн". Современники сравнивали "вторники" журнала "Весы" с вдохновенными, непринужденными собраниями "Мира искусства" за элегантно-столом Дягилева в Санкт-Петербурге: "Ни вина, ни чаю не полагалось; не было ни шуток, ни смеха; юмор целиком уходил в статьи"³².

Над входом в простенке — большой портрет Ницше с опущенными глазами, за ним простирает крылья орел. Единственной уступкой эксцентричности была гипсовая нимфа,

сидевшая, свесив ноги, на краю стола Брюсова. Если сотрудникам хотелось подкрепиться, они отправлялись в кафе "Грек" на Тверском бульваре, но даже здесь Брюсов обходил присутствующих "с записной своей книжечкой и с карандашиком, организуя молодых поэтов в литературную партию, сухо налаживая аппараты журналов, уча и журия"³³.

В конце концов именно надежному Брюсову, а не экзальтированным петербуржцам удалось утвердить символизм как направление и расчистить путь новому поколению. Правда, редактор "Весов" не обладал дягилевским безошибочным чутьем к чужому таланту. Так, например, он долго не признавал Блока, осуждал — хотя и не в печати, а в частном письме Перцову

— приверженность Анненского "бедным рифмам", отказался принять для "Скорпиона" наиболее удачное прозаическое произведение Сологуба "Мелкий бес", обозвал молодого Ремизова графоманом и весьма прохладно отнесся к поэтическому дебюту Марины Цветаевой, которая, по словам Ходасевича, совершила ошибку, войдя в литературу, не испросив у Брюсова помощи и поддержки. Самого Ходасевича Брюсов поощрял. Он также проявил удивительную верность открытым им самим талантам

— Добролюбову и Коневскому — и зорко следил за новыми поэтами, поощряя Сергея Городецкого, Михаила Кузмина, Бориса Садовского и Николая Гумилева. Как писал впоследствии Ходасевич, Брюсов чувствовал себя "капитаном некоего литературного корабля и дело свое делал с великой бдительностью. К властвованию, кроме природной склонности, толкало его и сознание ответственности за судьбу судна"³⁴.

В первые годы своей работы в "Скорпионе" и "Весках" Брюсов, как поэт, был в зените славы. Влияние, оказанное его четвертой книгой стихов "Urbi et orbi" (1903) на Блока и Белого, уступало разве что влиянию Владимира Соловьева, а в течение

163

некоторого времени, пожалуй, даже и превосходило ее, по крайней мере в том, что касается техники стиха. Именно в предисловии к "Urbi et orbi" Брюсов, наконец, сформулировал концепцию сборника стихов как органического целого, которую он воплотил на практике еще в 1897 году, в "Me eum esse". Формула Брюсова была немедленно подхвачена Блоком и процитирована в первом же абзаце рецензии на "Urbi et orbi", написанной для "Нового пути": "Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней (...). Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно".

Эту формулу следует рассматривать как важнейшее определение и лирического цикла — который Брюсов здесь условно называет "главой" — в творческой практике поэтов-символистов и "постсимволистов"³⁵.

К тому времени (1906 год), когда вышла книга "Stephanos" ("Венок"), посвященная Вячеславу Иванову и, при всем различии между двумя поэтами, весьма схожая с творчеством Иванова по тематике, Брюсов с грустным юмором предполагал, что она, должно быть, худшая из всех его вещей, так как не появилось ни одной "бранной рецензии"³⁶.

Он уже явно опередил Бальмонта и как учитель, и как поэт, что сам беспристрастно продемонстрировал в целом ряде рецензий на произведения своего бывшего кумира. В последнем "Послесловии" к своим рецензиям о Бальмонте, собранным и переизданным им в 1911 году, Брюсов пишет: "Бальмонт показал нам, как глубоко может лирика вскрывать тайны человеческой души (...) какой властью над временем обладает лирика, способная вместить мгновение в предел нескольких размерных строк, живым сохранив его, вместе с лучами, трепетавшими тогда, с ароматом, веявшим вокруг, с первым проблеском зарождающегося чувства (...) Наконец, Бальмонт преобразил и пересоздал старые русские размеры стиха (...) обогатил их новыми приемами, частью заимствованными у западных собратьев, утончил их до той нежной мелодии, где уже исчезает слово и чудится звук неземного напева (...) Но, как писатель, как определенный деятель нашей литературы, Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово"³⁷.

В роли рецензента Брюсов был в своей стихии, внимательно и проницательно рассматривая чужой текст, высвечивая философскую идею и выявляя настроение, анализируя форму и пока-

зывая, убедительно цитируя, до какой степени форма сама по себе способна выражать мысль и индивидуальность поэта. Его прежде всего интересовала "материя стиха", но, как и все символисты, Брюсов ясно отдавал себе отчет в том, что избитые

164

идеи рождают избитые слова, тогда как "новая чувствительность", "новый строй души" рано или поздно обязательно заставят всякого истинного художника искать новые средства выражения. Как рецензент, Брюсов как бы отрешался от своих многочисленных "масок", оценивая первые шаги начинающих и следя за развитием творчества писателей постарше. Ходасевич находил тон Брюсова при обсуждении произведений других поэтов сухим и официальным. Белый же высоко ценил неподдельную страсть "бесстрастного мага" к литературе, как явствует из его рассказа о первой встрече с Брюсовым в роли наставника. Весьма лестно оценив одно из ранних стихотворений Белого и приняв его для публикации в "Северных цветах", Брюсов пригласил молодого поэта к себе домой: "Не забуду я того дня: от стихов — ничего не осталось. Схватив мою рукопись цепкими пальцами, выгнувши спину над ней (нога на ногу), оцепенев, точно строчки глазами он пил, губы пуча, лоб морща, клоком перетрясывая, стервенился от выпитого, дрянь вкусив". Выделив банальные рифмы, которые он считал уже "использованными" другими, Брюсов "откинулся, шваркнувши рукопись, сблизивши локти, расставивши кисти, рисуя углы", и изрек: "Эпитет — живет, выдыхается, вновь воскресает; у вас же тут — жалкий повтор; он — отказ от работы над словом: стыдитесь! (...) Я был добит", — вспоминает Белый. Но когда, собравшись с духом, он спросил Брюсова, зачем же тот принял его стихи в альманах, вначале ответом были только: "фырк, дерг, вскид рук; вновь зажим их на коленях с недоумением, значащим: "Сам я не знаю"; и вдруг — алогически, детски-пленительно :

— Все-таки... стихи хорошие... Ни у кого ведь не встретишь про гнома, что щеки худые надул; и потом: странный ритм"³⁸.

Если Брюсов говорил "ни у кого не встретишь", можно было не сомневаться, что это именно так. Одна из его максим гласила: "Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них"³⁹. Он выступал против мыслей и чувств, которые сам он или ближайшие его сподвижники когда-то первыми прославляли (всевластие "мгновения", идея, согласно которой "весь мир во мне", культ "влюбленности"), сразу же как только они переставали выражать "новый трепет", являющийся для него высшим оправданием всякой поэзии⁴⁰.

Общие заявления Брюсова о символизме, передовицы, которыми он открыл "Северные цветы" и первые номера "Весов" за 1904 и 1905 годы, не были в этом смысле чем-то "новым".

"Истины", "Ключи тайн" и "Священная жертва" — это литературные манифесты, эклектичные формулировки "коллективного сознания" русского символизма. В них Брюсов пользовался почти хрестоматийными цитатами, апеллировал к общепризнанным авторитетам и высказывал настроения, которые уже "носились в воздухе", включая такие прямые веяния, как религиозный эстетизм мыслителей "Мира искусства" и представителей нового

165

религиозного сознания, апокалипсические предчувствия Соловьева и его приверженцев и культ Страдающего Бога Диониса, воспетый Вячеславом Ивановым. Именно поэтому манифесты, говорившие с каждым на понятном ему языке, пользовались огромным влиянием. Они не столько выражали личные взгляды Брюсова, сколько формулировали и пропагандировали коллективно выработанное новое понимание литературы, представляя в сжатом виде итоги всевозможных дебатов, происходивших в последние годы. А между тем, когда предпринимались пересмотр смысла и значения символизма, эти манифесты часто цитировались как основополагающие⁴¹.

Задача Брюсова-теоретика состояла в том, чтобы приступить к избранной теме по всем правилам ученого спора, взвешивая "pro" и "contra" противоположных эстетических теорий, ссылаясь по ходу дела на самые различные авторитеты, иногда позволяя себе вспышку парадокса или суховатую академическую улыбку. Однако по мере того как предмет разговора все более захватывал его, голос критика становился более звонким, поэтическим, пророческим. Переходя к толкованию положительных сторон новой эстетики, он уже говорил как власть имеющий, таким же примерно тоном, как когда-то завещал "юноше бледному со

взором горящим" свои "три завета".

В программной статье "Истины", открывавшей в 1901 году "Северные цветы", Брюсов стремился доказать право художника на плюрализм. Поэт свободен в следовании тому, что представляется ему истинным в данный момент, искусство не обязано иметь какие бы то ни было утилитарные или моральные цели. После преамбулы, по обыкновению эклектичной, но бесстрастной, он с поразительной легкостью решает проблему множественности истин: "Нет неизменных чувствований и нет ложных. Что во мне есть, то истинно. Не человек — мера вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение"⁴². По-иному сформулировал Брюсов ту же мысль в программном стихотворении, полемически посвященном Гиппиус и написанном в декабре того же года, когда Мережковские посетили Москву в надежде привлечь сторонников нового религиозного сознания:

Неколебимой истине Не верю я давно, И все моря, все пристани Люблю, люблю равно.
Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья, И Господа, и Дьявола Хочу прославить я⁴³.

Двумя годами позже, в значительно более пространной статье "Ключи тайн", Брюсов сформулировал более далеко идущие не то познавательные, не то теургические функции искусства. Начав

166

с Торквато Тассо, он прослеживает различные представления об этой функции — от чисто развлекательной до облагораживающей. С обманчивым смирением он признает, что искусство действительно доставляет наслаждение, что оно может быть наставляющей, облагораживающей или даже организующей силой, однако все это не объясняет, почему же все-таки художник берется за создание произведения искусства и *как* это произведение оказывает воздействие на публику. Нужно ли в таком случае искать ответ в искусстве для искусства, в искусстве, в чем-то отличном от жизни, единственная цель которого — творить "прекрасное"? Эту парнасскую идею он отвергает на том основании, что "в искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте". Искусство обладает способностью изменять само наше представление о прекрасном (Брюсов здесь ссылается на европейскую моду на японскую эстетику). Быть может, продолжает он, искусство можно объяснить с помощью науки, антропологии, истории? Но и все эти подходы отвергаются по причине того, что они бессильны сообщить нам что-либо о сущности творческого процесса.

Тут Брюсов, судя по всему, заколебался: следует ли ему при дальнейших рассуждениях основываться на приземленном утверждении Потебни, что слово с самого начала было создано не как средство общения, а в целях разъяснения собственной мысли самому себе и что искусство — в сущности путь к пониманию, средство познания? Он уже успешно использовал этот довод года три тому назад. Как отмечает Андрей Белый, Брюсов "рылся в Потебне, никем не читавшемся в этот период..."⁴⁴. Однако для столь важного заявления формула Потебни могла показаться Брюсову слишком прозаической или малоизвестной. В данном же случае он предпочел прибегнуть к признанному авторитету Шопенгауэра, перефразируя его мысли на свой лад: "Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность".

Для тех, кто замкнут в "голубой тюрьме" (так Фет называл познаваемый мир), "врата Красоты" (образ, заимствованный у Шиллера) открывают "просветы, выходы на волю". Этот поток полужнакомых образов (кто из молодых символистов не читал Фета и Шиллера и не был знаком, хотя бы понаслышке, с доктриной Шопенгауэра?!), подкрепленный сухим, но категорическим отрицанием всех предшествующих теорий, произвел неизгладимое впечатление на читателей Брюсова. Блока постоянно преследовали эти два образа — "врата Красоты" и "голубая тюрьма". Белый тоже целиком принял образ тюрьмы и громко призывал найти выход, "просвет" (на его конкретно символическом языке это называлось "форточкой"). Так, тщательно готовя читателя к высокому пафосу заключительной части статьи, Брюсов увлек за собой, по крайней мере на какое-то время, целое поколение:

167

"Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены,

более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворяются сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его "голубой тюрьмы" к вечной свободе"⁴⁵.

В "Священной жертве", передовой статье, открывавшей первый номер "Весов" за 1905 год, Брюсов предстает уже в роли жреца. На этот раз на нем — древняя трагическая маска. Верный своей манере начинать издали, он останавливается на знаменитых строках Пушкина о поэте, который в повседневной жизни, когда его не требует "к священной жертве Аполлон", может быть вполне обыкновенным и даже ничтожным человеком. Воздерживаясь от нападок на Пушкина (которого, вместе с поэзией, совсем недавно пришлось защищать от нападок Писарева), Брюсов объясняет пушкинское определение поэзии классической сдержанностью, уместной в дореалистические времена, когда многие стороны личной жизни считались неподходящими для отображения в поэзии.

"Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных. В реализме совершилось освобождение искусства от замкнутых, очер-танных пределов. После этого достаточно было, чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что *весь мир во мне*, — и уже возникало современное, наше понимание искусства. Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, — но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь (...) Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, — вот что стало задачей художника".

При таком положении, продолжал Брюсов, "символы стали необходимы, чтобы облечь внутреннюю реальность во внешнюю форму", однако в то же время "стало ясно, что произведение искусства — это всего лишь отражение жизни, не более того". Поскольку произведение отражает внутренний мир, поэт становится для себя предметом творчества. Современный поэт не должен испытывать колебаний, отражая свое внутреннее "я" целиком, включая и самые темные побуждения. "Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю. Нет особых миггов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда".

Ну что ж, пока все логично: современный поэт, отражая в своем творчестве себя, отражает мир в соответствии с реалистическим принципом: избегать всякого приукрашивания, никаких масок, никакого мистицизма. Однако это положение для Брюсова лишь отправная точка. "Мы, — заявляет он далее (быть

168

может, местоимение "мы" и имеет тут особое значение, и Брюсов выступает как бы *ex cathedra* от имени "партии символистов"?), — требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил "священные жертвы" не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта"⁴⁶.

Громкий призыв творить "не книги, а жизнь" зазвучал совершенно иначе, нежели пушкинская метафора о "священной жертве Аполлону". Лично Брюсов, быть может, верил в Диониса не больше, чем Пушкин в бога солнца, но его отношение к слову было совсем иным, чем отношение Пушкина. Символисты разбудили старых богов, низвели их с классического Олимпа в мир бессознательного. Постоянно говоря, вслед за Ницше, что к Дионису нельзя взывать невозбранно*. В 1905 году у самого Брюсова еще свежа была память о смерти Коневского и об уходе Добролюбова. Перед его глазами всегда был пример Бальмонта, которого он считал образцом истинного поэта, действительно сгоревшего на алтаре собственного вдохновения. Представители старшего поколения также воспевали необходимость принесения жертвы: Зинаида Гippiус в пьесе "Святая кровь"; Сологуб в "Баранчике" и других рассказах; Мережковский в романе "Антихрист", где казнь Алексея Петром трактуется в свете жертвоприношения Исаака Авраамом; и, наконец, Розанов в ряде статей о кровавой жертве в древних культах.

Учитывая скептицизм Брюсова и его собственное признание, что он по натуре своей не способен стать жертвой⁴⁷, некоторые исследователи высказали предположение, будто он писал "Священную жертву" под влиянием "младшего поколения", а именно Белого или Иванова (а возможно, и того и другого). В то время, однако, хотя Брюсов и восхищался Белым, а иногда и завидовал ему, старший поэт, нет сомнения, видел в младшем скорее ученика, нежели образец для подражания. Кроме того, он считал Белого — может быть, и несправедливо — интеллектуальной и сдержанной натурой, едва ли способной на "священную жертву". Вячеслав Иванов, с другой стороны, к этому времени на самом деле завоевал восхищенное уважение Брюсова, признавшего его превосходство не только в силу старшинства, но и в силу эрудиции. К тому же Иванов воспользовался тем же пушкинским стихотворением, из которого Брюсов заимствовал название своего манифеста "Священная жертва", в статье "Поэт и чернь", уже в 1904 году опубликованной в "Весах". Однако в ответ на письмо Брюсова, усмотревшего в этой статье единогласие с "Ключами тайн", Иванов указал на разницу во взглядах, которая "все же есть, внутренняя и существенная. "Ключи тайн"

169

предполагает как тайну некоторую истину (...) Соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Она воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите, миротворчество — акт самоутверждения и воли — действие, а не познание..."⁴⁸.

Впоследствии это фундаментальное расхождение во взглядах, суть которого сводилась к тому, что для Иванова искусство — восславление мироздания и Творца, тогда как для Брюсова оно — самоцель, привело к открытому расколу. Факт, что Иванов указал на это Брюсову до "Священной жертвы", похоже, исключает сколько-нибудь серьезное его влияние на младшего поэта, и без того считающего, что Иванов слишком увлекается "своим Дионисом". Конечно, Брюсова вдохновляли открывшиеся в произведениях Иванова перспективы проникновения в мир мифа, так же как и возвышенный его "жреческий" словарь, но это не значит, что Брюсов слепо подчинялся влиянию его мистического мышления.

На всем протяжении 1903 и 1904 годов, однако, оба поэта занимали единую позицию по отношению к "Новому пути", не принимая тенденции подчинить искусство популяризации, и сходились на том, что оно не есть в первую очередь средство общения. Автономию искусства оба признавали священной, и это их объединяло. Неудивительно поэтому, что "манифесты" Брюсова все же воспринимались младшими символистами как изречения духа "коллективного творчества".

Часть III

ПРОБЛЕСКИ РАЯ

7. Рубеж века

А в последних днях улетающего столетия я написал последнюю фразу Северной симфонии, повернутой к новому веку: "Ударил серебряный колокол". Для одних шелкала пробка шампанского, как в прошлом; другие слышали удар колокола; и гадали, о чем удар...

Андрей Белый

На рубеже двух веков атмосфера ощутимо изменилась, и писатели, появившиеся в то время на литературной арене, так называемое "второе поколение" русских символистов, заметно отличались от своих предшественников. Это уже не были голоса, взывающие в пустыне, им было что сказать — то ли слова надежды, то ли предупреждения — и появление их было стремительным. Предтечи прокладывали себе путь дюйм за дюймом, и вот завоеванное ими пространство вдруг заполнило буйное братство художников, посвятивших себя одной цели — преобразению, преобразению не только литературы, но и культуры, и самой жизни.

Новички выросли, как и первое поколение, в душном воздухе косной эпохи, но теперь окна распахнулись, в них проникали лучи света, врываются сквозняки. Наступил волнующий период заговоров, стычек и настоящих битв, и в среде бунтовщиков возникла необыкновенно крепкая солидарность и преданность общему делу, которые по силе сопротивления могли сравниться разве что с инертностью противника.

171

Эта солидарность отличалась по своему характеру от дружеских связей, обычно возникающих внутри литературных движений. Поэты пушкинской плеяды, например, вместе пили и смеялись, обменивались чудесными письмами в стихах и в прозе, оплакивали сосланных и казненных друзей; они даже любили друг друга. Позднее в уединении зрелого Пушкина и в отчужденности молодого Лермонтова появляются первые зловещие признаки перемен. Поэт чувствует свою отстраненность от общества и даже — как в "Герое нашего времени" — от себя самого. Тема отчуждения, освобожденная от последних остатков романтизма, развивается "человеком из подполья" Достоевского, с отверженным положением которого символисты первого поколения — Мережковский, Гиппиус и Шестов — имели мужество отождествлять себя. Второе поколение — заговорщики, вырвавшиеся из "подполья" отчасти благодаря тому, что им стало ясно, что они там не одни, были объединены открытием общего языка — символизма, мифа. Фрейд и Юнг использовали этот язык для характеристики индивидуального бессознательного, но он в то время уже становился и языком общего бессознательного. Таким образом солидарность, о которой упоминалось выше, была обусловлена не сознанием принадлежности к элите; скорее она порождалась уверенностью в своей причастности ко всеми презираемому "подполью".

В просвещенных кругах к началу XX столетия, казалось, все обстояло вполне благополучно. Либеральное общество признало необходимость реформ, хотя и не собиралось менять привычный, привилегированный образ жизни. В могущественных империях мира — от Порт-Артура до Дели, от Санкт-Петербурга до Вены, Парижа и Лондона — хлопали пробки шампанского... И только немногие все еще разобщенные и отчужденные личности вроде историка Моммзена, учителя Вячеслава Иванова или описанных Нордау "выродков" улавливали тонкий предостерегающий звон "серебряного колокола" Белого.

Эти немногие учуяли предстоящую битву. За что? За культуру? За выживание человеческого духа? Никто толком не знал, где свет и откуда надвинется тьма: ждать ли ее от энтропической западной "цивилизации", или от "варварской" угрозы с Востока, или же попросту от социального распада — борьбы между Востоком и Западом "внутри нас"? "Заговорщики" серебряного века припоминали старинные предания об Атлантиде и Вавилоне, они оглядывались на прошлое — на судьбу Афин, Рима, Александрии и древних русских городов с их великолепными соборами, посвященными, как и собор Святой Софии в Константинополе, тысячелетней столице христианской Византии, Премудрости Божией, — и чувствовали: что-то утрачено. За неимением лучшего слова они называли это "что-то" "культурой", подразумевая под этим органическую связь между обществом и культом. Как дети научной мысли, некоторые из них сознавали неизбежность коренных перемен в математике и физике. Символисты

172

отнюдь не отвергали науку, но многим претило применение ее в банальных будничных целях. Впрочем, все это было тогда отнюдь не бесспорно. Младшие символисты стремились создать в жизни и в книгах некую грандиозную схему, которая позволяла бы выражать невыразимое. Такова была задача коллективного воображения русских символистов, и неудивительно, что между ними возникали ожесточенные споры, взаимное непонимание. Тем не менее все они были участниками одной драмы, одного спектакля. В противном случае им оставалось бы только ждать наступления событий — молитвенно, как святым, или в полном отчаянии, как декадентам-пессимистам. Как художники, щедро наделенные талантом, энергией и самоуверенностью, характерной для молодой нации, они понимали: последний, страдательный путь не для них.

Впоследствии, подводя итоги, каждый из главных участников тогдашних событий отрекался от той веселой легкости, с какой они тогда подходили к глубочайшим и важнейшим проблемам бытия. Эта легкость иной раз граничила с кощунством и всегда — с безрассудством.

Символистская утопия, идея "теургии", представление о том, что искусство в самом деле способно заменить религию и изменить жизнь, в конце концов были в большей или меньшей степени поставлены под сомнение каждым из них.

Вспоминая свое юношеское убеждение, согласно которому символизм перейдет в "действие" — либо созидающее, либо разрушительное, — Белый признался в конце 1920-х годов: "Нечего говорить, что я себе начертал план, который не в силах были выполнить ни я, ни мое время, ни даже несколько поколений..."¹

Блок с 1906 года начал четко отличать мистицизм от религии (по крайней мере в собственном сознании и в дневниках), хотя лишь в 1910 году публично призвал к "ученичеству, самоуглублению, пристальности взгляда и духовной диете" и заявил, что пора прекратить попытки превращать

жизнь в искусство. Вячеслав Иванов, чей призыв возродить дух греческих мистерий и приступить к "соборному действу" был почти осуществлен самими символистами в годы "коллективного творчества", также признал, что общество в целом еще "не готово" и в конце концов подчинил свое мышление и свое творческое воображение дисциплине католической церкви. Он пришел к заключению, что "королевская дорога" художника несовместима с путем святого, способного изменить мир, однако сам до конца придерживался этой дороги.

Надо отметить, что в первые годы XX столетия символистский миф о духовном рыцарстве "теургов" выполнял вполне определенную художественную функцию. Он психологически укрепощал и помогал выработать общий язык. Немые заговорили. Молчаливые или косноязычные юноши вроде Блока и Белого нашли слова, тронувшие сердца не одного поколения и изменившие лицо литературы. Иванов, ученый, поглощенный сочинени-

173

ем для немецкого университета диссертации на латинском языке о налоговой системе Древнего Рима, отложил академические дела и погрузился на всю жизнь в славословие. Так как главные исполнители были очень яркими и очень талантливыми (Иванов, пораженный своей эрудицией и одержимый страстью к выявлению творческих талантов; Белый с его блестящим умом и "танцующим" красноречием; Блок, заморозивший целое поколение трагической красотой, пленяющим воображением и тихим юмором), "действие", по мере того как оно по-настоящему разыгралось, привлекло множество восторженных любителей, эстетов и искателей. Привлекло оно и вездесущих модников, всегда падких на новинку, а также любопытствующих профессионалов вроде Брюсова, побуждаемых прежде всего интересом к технике игры.

Вячеслав Иванович Иванов был на четырнадцать лет старше Белого и Блока. Он появился впервые на литературной сцене России уже зрелым художником, даровитым ученым с большим диапазоном, прекрасно владеющим новыми и древними языками. Свою первую книгу он назвал "Кормчие звезды" (1903). Владимир Соловьев тут же отметил, что это название восходит к Номоканону (византийскому собранию соборных постановлений, в славянском переводе названному "Кормчая книга"). По замыслу автора, ее назначение заключалось именно в том, чтобы служить путеводителем, "кормчим". "Все песнопевцам от Муз: и наставничий жезл, и, с цевницей, / Строгий учительный стих — медная мысли скрижаль"².

Иванов так же, как его русский наставник Соловьев и его немецкий учитель Моммзен, остро сознавал брэнность европейской культуры, возможность полного ее распада. Главная идея, с которой он возвратился в Россию после почти двадцати лет академических занятий в Германии, Париже, Лондоне, Риме и Афинах, заключалась в признании раздробления цельности бытия (он пользовался словом "разлука"), и он неизменно был озабочен поиском средств исцеления этого состояния.

Искусство и поэзия, считал Иванов, "разлучились" с главным своим истоком — народом. Однако для исправления положения требовалось не низвести поэзию до уровня прозы, не популяризировать, а в одиночку отважиться на поиск общего прошлого, сколь бы темным и невразумительным современному читателю ни казалось такое возвращение. Поэту надлежало глубже проникнуть в народную память, добраться до вещей, забытых необразованными людьми и презираемых людьми просвещенными. Так, углубляясь все дальше, он доберется до корней языка, до истоков культа, до начала начал, туда, где "как было древле — глубь заповедная / Зачатий ждет, и дух над ней кружит"³.

В статье "Поэт и чернь", опубликованной в третьем номере "Весов" за 1904 год, Иванов ссылается на пушкинские стихотворения "Чернь" и "Поэт", в которых отчетливо выражена мысль

174

о разрыве между "художником нового времени и народом (...) потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор — элементы немислимые в разделении". Пушкин призывает поэта не пресмыкаться перед утилитарными требованиями, не обменивать жреческий посох на метлу, которой подметають пол в храме, а уединиться "на берега пустынных волн, в широкошумные дубравы". В давние времена, заявляет Иванов, толпа охотно следовала за певцом, чтобы разыграть среди священных дубрав мистерии общего для всех культа, теперь же певцу остается удалиться в пустыню и, затаившись, ждать возрождения

культы. Если именно в этом — смысл обращения Пушкина к поэту, то тютчевское "Молчи, скрывайся и тай" звучит равносильно завету⁴.

Впоследствии Иванов утверждал, что русский символизм ведет свою родословную именно от Тютчева, решительно отвергая представление о символистах как о "коммивояжерах западных frissons nouveaux"⁵ (новомодных порываний — *фр.*). В поэзии Тютчева, в его положительномприятии разьединенности Иванов слышал первые звуки "несказанной музыки духа"⁶. Вместе с сознанием того, что "мысль изреченная есть ложь", пришло ясное понимание и того, что слово (любое слово!) стало "только указанием, только намеком, только символом". Однако именно здесь, по мысли Иванова, открывается путь от одиночества к соборности. Этот путь пролегает через традиционные символы, искони заложенные народом в душу его певцов как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение. Такой способ восстановления единства между рапсодом и хором, художником и народом, отдельной личностью и сообществом прозвучал откровением для многих молодых поэтов. Блок, например, принял Иванова сразу и в первой статье о нем писал, что поэт вновь находит утраченное на пути символов, "пути по забытым следам, на котором вспоминается юность мира (...) Поэт, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспоминания"⁷.

По мнению Иванова, поэзия не должна состязаться с прозой; она должна быть жреческой, заклинательной, торжественной. Древние греки, для которых поэзия — насущная, а не декоративная часть культуры, ожидали от своих певцов возвышенного, небытового языка, понятного только посвященным, но при этом, благодаря музыке, пробуждающего память, вызывающего отклик у всех. "Пускай невнятно будет миру / О чем пою! / Звончатую он слышит лиру"⁸. В совершенстве владея мертвыми языками, Иванов мастерски приспособил их поэтические ритмы к русскому языку. Он многое заимствовал также из западноевропейской просодии, возрождая архаичные формы или — реже — экспериментируя с новыми. В эпоху, когда предпочтение отдавалось более свободным формам, он был мастером сонета, и даже венка сонетов. Он умел пользоваться и тонической метрикой духовного стиха, и — когда это ему понадобилось в прозе

175

— конструкциями летописи. Однако он любил не только античность и средние века, но и эпоху барокко. Вот почему, хотя он опирался на всю европейскую традицию, поэзия Иванова во многих отношениях ближе всего к переходному периоду в литературе России, а именно к ложноклассицизму XVIII века. Следуя примеру некоторых поэтов того времени, Иванов иногда (хотя, как указывал Брюсов в рецензии на его первую книгу, недостаточно часто) прилагал к стихам пояснения наиболее непонятных классических аллюзий⁹. Следуя опять-таки приему, практиковавшемуся в XVIII веке, он вставляет по сути своей "барочные" упоминания о славянских божествах (например, о боге грозы и молнии Перуне). Именно такого рода упоминания поставили под сомнение подлинность "Слова о полку Игореве", и некоторые ученые объявили этот памятник подделкой XVIII века, типа поэзии Оссиана. К концу XIX века для русского восприятия такие возгласы в честь древних богов звучали уже скорее комично. Их можно было встретить разве что в исторических балладах Алексея Толстого или пародиях.

Добавьте к этому, что Иванов широко пользуется грамматическими формами, которые, будучи фактически невозможными в повседневной речи, допускались в поэзии XVIII века, но стали считаться архаичными, с тех пор как в русском языке утвердился облегченный на французский манер синтаксис, облюбованный "Арзамасом" на рубеже XVIII—XIX веков. Иванов пользовался также сложными многосоставными эпитетами, но при этом руководствовался не фонетическими соображениями, как Белый, а стремился создавать впечатление скульптурных групп или своего рода *tableau vivants* (живых картин — *фр.*). "Солнедоспешная Зарница", "излом пламенноствольных копий", "пышностенный град" — вот всего лишь три примера из выбранного наудачу стихотворения из шестнадцати строк из первого сборника Иванова. Поэт предлагает читателю также странную форму множественного числа некоторых слов в родительном падеже: "слав" (от слова "слава"); "утр" (от слова "утро") и широко использует славянизмы¹⁰. Мать Иванова имела прочные связи с духовенством и воспитала своего единственного и любимого сына в духе поэтического

православного благочестия. Они ежедневно вместе читали Новый Завет; ища ответа на любой житейский вопрос, она открывала наугад Псалтырь и постоянно устраивала с сыном небольшие "паломничества" в московские церкви. Хотя прекрасным знанием Евангелия и искренним религиозным чувством Иванов и обязан впечатлениям детства, его славянизмы — чисто литературного, а не церковного происхождения.

Эти славянизмы в сочетании с местоимением "что" вместо "который", преобладанием имен существительных, нередко односложных, необычно частое употребление мужских рифм — все это порой придает его стихам совсем нерусское звучание. В них нет избытка текучих гласных, безударных слогов, глаголов, нет той легкости и звучности, к которым мы привыкли в русской

176

поэзии. Читать эти стихи — все равно что взбираться по скользким мраморным плитам, ведущим на Парфенон.

Современники, безусловно, находили поэзию Иванова трудной для понимания. Статьи его убеждали, даже очаровывали, а первые два сборника стихов, "Кормчие звезды" и "Прозрачность" (1904), озадачивали даже символистов. Брюсов, на которого ученость и техническая виртуозность Иванова произвели глубокое впечатление, в рецензии на первую книгу тем не менее считал нужным предупредить об усилиях, требующихся для понимания нового поэта. Константин Эрберг, собиравшийся было написать рецензию, вспоминает в своих мемуарах, что он не мог дать оценку книге из-за ее "невозможного стиля", а также потому, что он просто не понимал классических аллюзий. Ремизова от выдержанной в духе XVIII века звонкости стихов Иванова неудержимо разбирал смех, хотя в тот момент, когда сам poeta doctus* читал свои произведения, смеяться было не к месту, выхохотывались потом. Впрочем, добавляет Ремизов, "если бы кто не удержался и прыснул, Вяч. Иванов не заметил бы... Голосом на грани фистулы с распевом, гнуся, он выводил строку за строкой, никто ничего не понимал, и тут дело было не в церковно-славянских жупелах, а, как определил Картыков (...) "все мы средней культуры, а Вяч. Иванов высококой". Блок, рецензировавший сборник "Прозрачность" для "Нового пути" годом позже появления рецензии Брюсова на "Кормчие звезды", подчеркнул, что "в книге заметна прежде всего работа, потом творчество, и последнего меньше, чем первой". Для него поэзия Иванова прежде всего "ученая" и "философская". Тем не менее "законченность и точность отделки очень ценна. Именно она первая бросается в глаза, — и позволяет мечтать о большем и большем совершенстве стиха"¹¹.

Непосредственное влияние поэзии Вячеслава Иванова сказалось, как это часто бывает, не сразу, а через поколение. От Вячеслава Иванова можно провести прямую линию к Велимиру Хлебникову и Осипу Мандельштаму. Оба поэта начинали свою литературную деятельность под его влиянием. Сколько бы они с ним впоследствии ни полемизировали, Иванов возвращал их к корням языка и даже еще дальше, к первоначальной настороженной безгласности, где... "в бездревесности кружились листья"¹². Подобно Иванову, с поэзией которого они порой вступают в прямой диалог, эти два очень разных поэта, футурист и акмеист, сторонник понимания слова как "зауми" и сторонник толкования слова как "логоса", — оба настаивали на праве поэзии "отрешаться от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строить звездные сумерки"¹³. Именно поэзия Хлебникова и Мандельштама приучила нас решать загадки и в известном смысле подготовила почву для возрождения интереса к почти забытому поэтическому наследию их первого учителя.

"Ученый поэт (лат.).

177

Личности Вячеслава Иванова и его знаменитым "средам" в "башне" — так литературная элита называла квартиру, которую он снимал в Санкт-Петербурге после возвращения в 1905 году в Россию, — отводится центральное место в мемуарах современников, и сам он с момента появления первых статей в "Весах" считался одним из главных теоретиков русского символизма. Но поэзия Иванова была предана почти полному забвению еще при его жизни. Последний сборник, опубликованный у него на родине в 1912 году, — "Нежная тайна". Следующую книгу, "Свет вечерний", поэт подготовил к печати уже после второй мировой войны, незадолго до смерти, последовавшей в 1949 году. В свет она вышла в Оксфорде в 1962 году¹⁴. Через три года после ее появления Анна Ахматова сказала Никите Струве: "Волошин,

Кузмин, Вячеслав Иванов перестали для нас существовать. Недавно я попробовала взять "Sogardens" и нашла книгу совершенно неудобочитаемой (...) Право, это даже странно: такой всеохватный ум, а читать его сейчас трудно"¹⁵. Впрочем, Ахматова делала исключение для "Зимних сонетов", написанных в 1918 году "de profundis", и, возможно, ей не была известна книга "Свет вечерний".

В 1976 году в Ленинграде был издан скромный томик — "Стихотворения и поэмы". "Собрание сочинений" Вячеслава Иванова начало издаваться в Брюсселе в 1971 году и еще не завершено. Последнее издание оказалось поистине поворотным пунктом в судьбе литературного наследия Иванова. С тех пор не оскудевает поток критических исследований, переводов, состоялось немало специальных конференций, и читатели убедились — многие неожиданно для себя, — что поэзия Иванова не только продолжает сегодня существовать, но и составляет, пожалуй, наиболее заслуживающую внимания часть его творчества¹⁶.

Для человека, воспитанного на древней литературе и Священном писании, поэзия Вячеслава Иванова, хотя и не свободная от декоративных напластований и других излишеств его времени, представляет прекрасно продуманное, закономерное построенное целое. В ней слышится праздничная торжественность. Великолепные звуковые эффекты, свойственные Державину и Ломоносову, но впоследствии позабытые русской поэзией, раскатистым эхом прокатываются по закрытой, сводчатой системе ивановской символики¹⁷.

Чтобы не пытаться разрешить все трудности сразу, английский читатель может найти ключ к этой системе не в Древней Руси или классической Греции, а на берегах северного Корнуолла, где Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал провели несколько мрачных месяцев зимой 1899 года, оправляясь от воспаления легких и утраты своего первого ребенка. Характерно, что в стихотворении "Игла" Иванов находит не только образы в окружающем его суровом ландшафте, но и метрику, а также систему внутренних рифм — в одном английском стихотворении на схожую тему, о стихиях земли, воды, неба.

178

Снежный саван пал на обрывы скал,
И по тернам нагорным — снег. И в безднах из мглы чуть брезжут валы,
Опеняя незримый брег.
И глубинная мгла до Земли досягла,
И Твердь низошла к Земле. И, как остров — один меж безликих пучин, —
Он тонет в единой мгле.
Океан и Твердь — как рождение и смерть;
И Земля — о, горький сон!.. И ветра вой, — и в безднах прибой, —
И по тернам нагорным — стон...
И реет порой, как духов рой,
Стая чаек чрез туман; И садится на брег, и — как свеянный снег —
На родимый падет Океан¹⁸.

Шелли в стихотворении "The cloud" ("Облако") пользуется в первой строфе двумя женскими и четырьмя мужскими рифмами:

I am the daughter of Earth and Water,
And the nursling of the Sky,
I pass through the pores of the ocean and shores;
I change, but I cannot die*.

Иванов, пишущий по-русски, — на языке, естественно тяготеющем к женской или дактилической рифме и насчитывающем гораздо больше многосложных слов, чем английский, применяет только мужские рифмы. Более того, он, как правило, делает односложные слова рифмующимися, а если учесть, что в двух строках из четырех имеются еще и внутренние рифмы, это передает совсем почти что английское звучание стиха. Общий эффект усиливается также применением усеченных форм — "брег" вместо "берег" (дважды), "меж" вместо "между"; "чрез" вместо "через". Глаголы употребляются экономно: в первой строфе их два, во второй — три, в третьей — ни одного и в последней — три. Тот факт, что все эти глаголы обозначают движение либо вверх, либо вниз, — если не считать неопределенные "брезжут" и "реет" — типичен для "вертикального" символического мира Иванова, в котором главенствуют образы "нисхождения" и "восхождения". Бог нисходит с Неба на Землю и в темный подземный мир, и человечество — все люди, как мертвые, так и живые,

— поднимается ввысь, не просто влекомое божественной силой, а восходя благодаря

катарсису, соучастию к страдающему Богу.

В стихотворении "Мгла", впрочем, все же слегка сглажена величественная византийская хореография ивановской системы символов. Скорее оно напоминает нам более простое англосак-

* Из вод на земле я рождаюсь во мгле, / Я кормилицей небо зову, / Таюсь в берегах и шумящих волнах, / Изменяюсь, но вечно живу. (Пер. К. Бальмонта.)

179

сонское сказание о короле, который, наблюдая за воробьем, влетающим в освещенный зал через одно окно и вылетающим в ночь через другое, сравнивает этот полет с жизнью человека. В конечном итоге символы подсказываются реальностью и, по мнению Иванова, народной памятью.

Навязать стихотворению Иванова произвольное толкование значило бы мыслить аллегорически, как это делает Тютчев в стихотворении "Море и утес", где утес символизирует государство, а море — народ. Иванов же проводил четкое различие между символом и аллегорией. "Аллегория, — говорит он, — учение; символ — означенное. Аллегория — иносказание; символ

— указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается"¹⁹. В стихотворении "Мгла" реальный зимний пейзаж именно "указывает", эволюционирует ("перерождается"), "живет". Сначала поэт рисует образ земли, суши, которой грозит надвигающаяся темнота моря и неба. Контурсы побережья расплываются, и суша становится островом, тонущим во мгле. В связи с этой картиной рождается ассоциация с "горьким сном" человеческой жизни, возникающей из тьмы предсуществования и снова растворяющейся во тьме смерти. Сон человеческой жизни, в свою очередь, напоминает сон человеческой истории, краткий срок, отведенный существованию планеты Земля в безбрежности темной Вселенной. Только чайки, "как духов рой", осваивающие все три стихии — землю, воду и воздух — возвращают нас к первоначальному, конкретному пейзажу и в то же время дают надежду на то, что дух животворящий в какой-то форме отстоит жизнь — несмотря на всеобъемлющий хаос. "Символы — переживания забытого и утерянного достояния народной души"²⁰.

Чаще Иванов пытался пробудить память, апеллируя к наследию более древних наций, чем британцы, — греков, римлян, египтян и иудеев — или же по-новому оркестрируя мелодии из далекого прошлого собственной родины. Символы "забытого и утерянного" он заново открывал в архитектуре и ландшафте древних средиземноморских стран о которых знал не понаслышке, а на собственном опыте. В Египте он свалился с верблюда, в Иерусалиме болел тифом, в Афинах целый год занимался научными исследованиями, в Ливорно женился (дважды), на Рим смотрел как на вторую родину. В 1924 году Иванов эмигрировал в Италию, где первые семь лет преподавал в Падвии, а затем поселился в Вечном Городе, где прожил до конца своих дней. Он любил предпосылать своим стихам эпитафии на греческом или латыни, вплетать древние имена в свой родной, сравнительно молодой "варварский" язык. Как он это делал и как один символ влек за собой другие, эхом откликающиеся на него, можно видеть на примере окончания стихотворения "Земля", последнего из цикла "Дионису" в сборнике "Кормчие звезды". Это стихотворение о конечной разлуке — смерти — и о победе над ней —

воск-

180
ресении, но в то же время оно имеет в виду и разлуку между поэтом и народом.

Мать зовет в сени дремучей дуба:

Вещий, зашепчет древний дуб — Взропчет она и вздохнет над вами:

"Жив ли мой Бог? Кто жив — живит!

Ах! не Земля, дети, вам мать — Голгофа

С одного дня, как умер Он! С ним умерла, дети, Земля! О, дети!

Жив ли мой Бог?.. Кто жив — живит!"

Братья! тогда лоно Земли лобзайте, Плачьте над ней: "О, мать, живи!.."

— "Бог твой воскрес!" благовестить держайте: "Бог твой живет — и ты живи!.." ²¹

Символизм этого стихотворения уходит своими корнями в языческую Грецию, Библию и религиозную поэзию Византии. Земля (Гея, Церера, от которой произошли боги и люди) обозначена в четвертой строфе стихотворения торжественным словом "Мать". Мать-Земля, устав от "множества" Голгоф, взывает к поэту из "сени дуба". Здесь — могучий символ,

воскрешающий в памяти одновременно дерево жизни Игдрозил из скандинавской мифологии, пушкинский дуб зеленый у Лукоморья, где рождаются сказки²², и древо Спасения, из которого Ной смастерил ковчег, а неведомо чьи руки сколотили Крест. В стихотворении слово "дуб" имеет определение "вещий", и его шелестящая вершина начинает "шептать", предвещая Слово, которому суждено принести благую весть ("благовестить"). Земля не прислушивается к шороху листьев. Она плачет о том, что никто не скажет ей, жив ли сын ее и Бог, и с того дня, когда Он умер, ее дети — дети могилы, а сама она — склеп. Последняя строфа, как и первая, начинается с обращения "Братья!". Можно предположить, что это обращение к братьям-поэтам, так как первые строки, несомненно, представляют собой эхо пушкинского призыва к братьям-поэтам бежать "на берега пустынных волн, / В широкошумные дубравы" (у Иванова: "В сумрак дубрав священный, / *На берега пустынных волн*"). Теперь, когда поэт повиновался призыву удалиться в пустыню и прислушаться к плачу Земли над страждущим Богом, уже слышится другой призыв. Слова "лоно Земли лобзайте, плачьте над ней" заставляют нас вспомнить уже не Пушкина, а старца Зосиму Достоевского. Поэт освобождается от одиночества через общение со страдающей Землей. Рожденный вновь уже не Землей, а Голгофой, не материнским лоном, а могилой, он найдет слова утешения и для матери-Земли, и для рожденных Землей людей, от которых он так долго был отчужден, и возвестит им благую весть Воскресения: "Бог твой живет — и ты живи!"

Для Вячеслава Иванова "Земля" — основополагающее стихотворение. Рефрен "кто жив — живит" проходит через все его

181

произведения, вплоть до последней книги, "Свет вечерний", где в стихотворении "Счастье" мы находим ту же формулу и то же ощущение великой радости, но уже не отягощенной мифологической оболочкой.

Солнце, сияя, теплом излучается: Счастливо сердце, когда расточается.

Будто со всем он живым обручается, Счастлив, кто жив и живит²³.

В сонете "Язык", написанном 10 февраля 1927 года в годовщину смерти Пушкина²⁴, Иванов вновь вводит в оборот те же образы широкошумных дубрав и матери-Земли, что и в стихотворении "Земля". Однако на этот раз стихотворение начинается с недвусмысленного заявления: "Родная речь певцу земля родная". Все "неразменные сокровища" предков поэта кроются в языковой подпочве, только верхушки деревьев, растущих из этой Земли-Языка, свободно вздымаются ввысь, напевая песни, подслушанные у небес, так же, как и у подземных корней. Как и встарь, Земля и Язык ждут того, кто осветит самые темные их глубины солнечным светом, обратит слова в поэзию, уголь — в алмаз. Земля и Язык ждут поэта-предтечу.

Слово "предтеча" в конце стихотворения "Язык" указывает на то, что поэзия не есть самоцель. Для Иванова поэзия — творческое действие, а следовательно, что-то вроде литургического воспроизведения самого Творения, подготовка сердца и ума к постижению Божеских дел. Тут он резко расходился с Мережковским, который, по мнению Иванова, отказался от подлинной поэзии и "подвига поэтического молчания" (Иванов, так же как и Блок, иногда подолгу вообще не писал стихов) ради многословных споров. На самом деле страстные *слова* Мережковского постоянно истолковывались превратно именно потому, что он не умел найти общего языка с читателями. По мнению Иванова, именно язык должен служить первым шагом к восстановлению "соборности" — той общности духа и чувства, которую он хотел возродить как в культуре, так и в "культе"²⁵.

Иванов считал, что только поэзия, где музыка приходит на помощь слову, где несказанное и невыразимое можно почувствовать в ритме строки, в звуковой оркестровке, многозначном образе, или в многозначной паузе, — только поэзия дает надежду на восстановление единства между народом и художником, душой, и просвещенной волей, Землей и верхушками деревьев, языком и словом. При существующем же разъединении ("разлуке") подлинная всеобщая ("органическая") культура невозможна. Поэтому попытку Мережковского добиться союза между Церковью и интеллигенцией с помощью прозаических дискуссий Иванов считал делом достойным, но обреченным на неудачу. Он также полагал, что рано или поздно Мережковский в результате этой своей деятельности перестанет быть художником. "Назначе-

182

ние поэзии, — писал Иванов незадолго до своей кончины, — не проповедовать ту или иную доктрину, а *напоминать* о позабытом: "И поэт чему-то учит, / Но не мудростью своей (...) / Учит он — вспоминать"²⁶.

Тот факт, что сам Иванов, признанный ученый и прямой последователь Владимира Соловьева, оставил философию и историю ради поэзии, давал ему право как бы играючи подходить к любой, самой серьезной теме. Вдохновленный образом "Премудрости Соломона", он писал: Коль правда, что душа пред тем, Как в мир сойти, на мир иной взирала, Поэтом тот родится, с кем София вечная играла".

Элемент игры у Иванова, его легкость в подходе к серьезным темам смущали редакторов "Нового пути", которых церковные критики и так обвиняли в "пантеизме". В первом же своем письме, посланном Вячеславу Иванову в Париж в марте 1903 года, Мережковский, приглашая его к сотрудничеству в своем журнале, уточнял:

"Об одном только очень просим: как можно понятнее, проще, наивнее! Наша главная задача — чтобы нас *нельзя было не понять* (...) Говоря грубо и банально, мы опять "идем в народ", но, разумеется, не с тем, с чем шли наши предки"²⁸.

Мережковский-автор "Христа и Антихриста" был в восторге от концепции Иванова, согласно которой религия эллинов — это языческий Ветхий Завет, только вместе "со всей землей (...) / В Новозаветном Иордане / Очищена и крещена"²⁹. Но Мережковский-редактор "Нового пути", убедившись в нежелании нового сотрудника упростить свою концепцию для непросвещенных, постарался в какой-то мере отмежеваться от нее, а заодно и от собственного прошлого.

В дружеской полемической статье "За или против?" Мережковский обращается к Иванову с тем же вопросом, который он в свое время задал в частной беседе Брюсову: верит ли он в Христа? Почему из множества масок он выбрал именно Диониса, когда истинный лик давно явлен? На это Иванов дал ответ в стихотворении "Лицо или маска", в котором сам вопрос оборачивается недоразумением. Христос — всегда один и тот же. Его Лик надо "разгадать" сердцем — в каком бы облике Он ни предстал: собеседника по пути в Эммаус, узнанного лишь при преломлении хлеба; или "пришельца", разложившего "на берегу костер ловцам"; или в облике садовника, представшего Марии Магдалине:

Ты, Сущий, — не всегда ль и, Тайный, — не везде ли, — И в гроздьях жертвенных, и в белом сне лилей? Ты — глас улыбочивый младенческой свирели; Ты — скалы движущий Орфей³⁰.

183

Это чудесное стихотворение, наглядно оправдывающее оракульский подход Иванова к языку, было помещено самим Мережковским в следующем после статьи "За или против?" номере "Нового пути". Столь изящная отповедь — лучшее доказательство невозможности припереть к стене поэта, чьим призванием было претворять диссонанс в гармонию и, примиряя непримиримое, воспевать целостность мира. В стихотворении "Дриады" Иванову удалось полностью покорить Бальмонта, который, как мы видели в главе о "Новом пути", опасался дуализма "нового религиозного сознания".

Глядяся Жизнь и Смерть очами всех огней

В озера Вечности двуликой; И корни — свет ветвей, и ветви — сон корней,

И все одержит ствол великий, — Одна душа горит душами всех огней.

"Вячеслав! ведь ты о *том*, о самом главном..." — как будто восклицал он, читая это стихотворение, а позднее, о чем-то с Ивановым поспорив: "А вот "Дриады" твои, Вячеслав, читать не могу без слез, и что у нас общее, не знаю". Иванов, по словам его биографа Ольги Дешарт, знал: "их единило, вопреки всему, острое у обоих, непосредственное переживание "разлуки вселенной" и "вселенского сочувствия" и благоговейное отношение к слову "Да". "Мы с тобой славословы", — объяснял Вячеслав Константину"³¹. Бальмонт, однако, был романтиком и индивидуалистом, тогда как Иванов никогда не забывал о своем стремлении к "соборному действию".

С Белым и Блоком Иванова единило с самого начала поприща именно это стремление. В пределах весьма несхожих поэтических концепций оно служило залогом будущих союзов, которые, впрочем, были заключены лишь спустя несколько лет. Объединяла их унаследованная — в первую очередь от Владимира Соловьева — преданность совместному служению и общему подвигу духовному, стремлению придать форму идеалу (*forma formans*). Именно этому служению все трое посвящали свое творчество, но не жертвовали искусством

ради привлечения внимания более широкой публики, как это делал Мережковский, и не превращали его в самоцель, как это делали Брюсов и Бальмонт. Быть символистом значило для них делать реальный мир "прозрачным". Тем не менее в границах всеобъемлющего мифа о Спасении, в рамках тех "постулатов разума", как выражался Иванов, которые каждый из них по-своему стремился "воплотить"³², их позиции по отношению к искусству были экзистенциально различны. Для Иванова искусство было священной дубравой духа, куда поэты — немногие избранные — удаляются славить полузабытых богов, заповедником сосредоточенного духовного деяния, в который со временем придут все люди. Белый считал искусство лишь одним флангом, пусть и весьма важным, той духовной армии, которую он мобилизовывал с целью возрожде-

184

ния всей культуры — научной, религиозной и художественной. Иногда он считал Иванова врагом в этой борьбе, иногда видел в нем союзника. С точки зрения Блока, искусство, как и сама жизнь, — ад, через который надо пройти, чтобы выйти за пределами жизни и искусства в освещенную невообразимым светом новую Жизнь. В этот ад Блок, уже будучи автором "Стихов о Прекрасной Даме", долго не решался погрузиться, и Белый, взяв на себя роль "сына света", отчаянно пытался его удерживать. Иванов же, помнивший о скитаниях Данте и не сразу разобравшись в максималистской тяге к гибели младшего поэта, в 1906 году и позднее благословлял его на хождение по мукам. Каждый шел своим путем, но каждый о каждом помнил, как о сподвижнике, когда-то отправившемся от одной и той же точки.

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) — первый представитель "младшего поколения", сыгравший важную роль в развитии русского символизма. Его дебют — "Симфония (2-я драматическая)" (1902) — был необыкновенным, ибо представлял совершенно новый жанр. "Симфония" написана ритмической прозой и снабжена всеми необходимыми музыкальными атрибутами (части отличались друг от друга настроением и темпом, были и крещендо, и диминуэндо, и контрапункт, и лейтмотивы). Белый сочинял "Драматическую симфонию" (самую удачную из четырех, над которыми он работал в течение последующих шести лет) "в порядке отдыха", стоя возле рояля и импровизируя, в отсутствие родителей в их летней усадьбе Серебряный Колодезь. "О форме не думал я, а вышла "своя", — рассказывает Белый в мемуарах³³.

Однако в предисловии, датированном "Москва, 26 сентября 1901 года", Белый все-таки дает постфактум некоторые объяснения. По его словам, "Драматическая симфония" имеет три уровня смысла — музыкальный, сатирический, "идейно-символический"³⁴. Здесь же автор подчеркивает свою близость к Владимиру Соловьеву, не называя его по имени, а просто поясняя взаимодействие мистических и сатирических уровней, столь важное в произведениях его учителя, но у него как бы приведенное в состояние гармонии музыкальным чутьем, чего не было у Соловьева. О чем Белый не упоминает, — возможно потому, что тогда он менее отчетливо сознавал эту сторону своего дарования, — это о "четвертом уровне" гротескного натурализма, который определяет границы "Симфонии" не только во времени, но и в пространстве. Белый пишет о жестоком калейдоскопе городской жизни, о "безнадежных пространствах" сельской Руси, о бессмысленно веселой жизни в поместье "Грязищи" (совершенно гоголевское название!), о блистательном inferнальном круговороте Масленицы, о Москве в Троицын день, золотой, дремотной, полной аромата белой сирени и согретой добрыми духами усопших...

185

Писатель Белый, утверждал он впоследствии, просто "натуралистически зарисовал" то, что видел Борис Николаевич Бугаев: "И если понадобились новые слова и по-новому их сочетанье, так это не каприз "Белого"³⁵. Так он писал впоследствии о своей совершенно необыкновенной повести "Котик Летаев" (1922), посвященной собственному младенчеству и детству. В этой повести, утверждает автор, по памяти прослеживается становление индивидуального сознания на основе мистического субстрата бытия и "предбытия" в материнской утробе.

Присутствие вундеркинда "Бореньки" ощущается во всех произведениях Белого; и в самых сухих, абстрактных, и в головоломных теоретических статьях, и в вычурной сложности замечательного "исторического" романа "Петербург" (причем не только в

автобиографическом подтексте), и, уж конечно, в "Драматической симфонии" (и тоже отнюдь не только во фрагментарном автопортрете). Боренька был робким человеком, отчаянно неуверенным в себе, и это не он, а его блестящий представитель и защитник Андрей Белый приступом захватил в 1902 году символистское сообщество, ослепив Брюсова и Мережковского своей глубиной, эрудицией и раскованной оригинальностью. Белому был тогда всего двадцать один год, но, несмотря на столь юный возраст, он казался воплощением человека с универсальным умом. Естественник по образованию, в литературной критике применивший математический метод, он мыслил диаграммами, "танцевал" свои лекции и "пел" свои стихи. Все области науки давались ему как бы без усилия, они казались лишь разными проявлениями его собственной необыкновенно живой и подвижной личности. Первое впечатление, которое Белый произвел и на Блока, и на Брюсова, — это странное сочетание юности и дряхлости³⁶. Лишь впоследствии стало ясно, что за маской Андрея Белого душа Питера Пэна*. Несмотря на то что на протяжении многих лет его вечное мальчишество отчасти скрывало разнообразие и силу настроений, богатство интеллектуальных интересов и дух новаторства, Белый—Бугаев не менялся и не становился зрелым. Он как будто вновь и вновь переживал трудное детство в постоянных поисках замены родителям, сохранив пылкую преданность кружку "братьев", которых он возглавлял и среди которых находил убежище от взрослого мира — несчастливой "профессорской квартиры", в которой обитали отчужденные друг от друга отец и мать и горячо лелеемым центром жизни которых был он сам. Сочетание академического навыка и незрелости мы обнаруживаем и в трех томах его мемуаров. Белый с научной точностью приводит даты, называет полные имена людей, о которых пишет, ослепляет импрессионистической демонстрацией эрудиции и па-

* Героя английской повести для детей, мальчика, не желающего стать взрослым.

186

мяти, развлекает слово в слово запоминаемым диалогом и яркими портретами. С одной стороны, это — отточенное литературное произведение, с другой — авторская "персона", которая постоянно дает о себе знать — даже тогда, когда она всего лишь выражает молчаливое удивление путем выразительного использования знаков препинания: многоточия, вопросительного и восклицательного знаков, — это не "Андрей Белый", а Боренька, непонятый ребенок, блестящий, а затем "преследуемый" школьник, робкий неуклюжий студент, неудачливый любовник. Истеричный, больной, обезумевший от боли, он отчаянно жаждет одобрения, не любит "паинек" и никак не может избавиться от сознания себя "бьякой", отождествляющий себя то с невинно страдающим Христом, то с Каином. Этот одинокий ребенок жаждет иметь товарищей, но правила игры должен задавать он и он один. Сын выдающегося, но эксцентричного профессора математики, склонного к философии, он питал глубокую преданность к отцу, но по-настоящему сблизился с ним лишь в 1903 году, в год его смерти. В тот год Боря ценой неустанной зубрежки добился диплома с отличием на факультете естественных наук, которые он решил изучать, и для того, чтобы создать необходимый фундамент знаний для символиста XX века, поставившего своей целью изменить мир, и для того, чтобы порадовать уважаемого профессора. "Ну, Боренька, — и удивил ты меня; такой эдакой прыти не ждал от тебя; ты же, в корне взять, год пробалбесничал; прошлое дело!.. Диплом первой степени — все-таки-с!"³⁷ За этот год Белый успел опубликовать свою первую книгу, завязать крепнущие связи со "Скорпионом" и литературными кругами Москвы, выступить в "Мире искусства" в качестве теоретика символизма, положить начало лихорадочной "мистической" дружбе с Мережковскими, обменяться первыми письмами с Блоком. Вообще он погружался в философию и искусство... С точки зрения отца, однако, все это было "балбесничанием". Тем не менее, когда профессор Бугаев узнал, что автором скандально нашумевшей "Драматической симфонии", которую так превозносили символисты, был не кто иной, как его сын, он, вопреки ожиданиям, был доволен. Он даже прочел книгу, глубоко встревожив этим сына, и согласился принять "умную бестию", Брюсова, который всего за год до этого возмутил его, прочитав на университетском приеме стихотворение об изнасиловании трупа. Собственно говоря, озабоченность профессора дипломом сына была обусловлена не столько желанием, чтобы Борис пошел по его стопам, сколько тревогой больного человека о своей семье: на что она будет существовать после его смерти? Он тоже участвовал в

экзаменационной сессии 1903 года, хотя, конечно, сидел по другую сторону стола. Между тем врачи советовали ему полный отдых. Пренебрегая их советом, он скончался у себя дома от сердечной недостаточности.

187

Все то, что Белый впоследствии написал об отце, представляет собой смесь восхищения, нежности и полного неприятия его взглядов, образа жизни и вкуса, как в искусстве, так и в литературе. Чем больше их тянуло друг к другу, тем меньше они друг друга понимали. Белый как бы отождествлялся с отцовской неуклюжестью в быту, не сумев отделаться от убеждения, что в глазах обывателя гениальный человек служит посмешищем, и в то же время он явственно ощущал, что общество, — общество его отца, "профессора" — отвергает его ради его же отца, ради всего того, что в своем отце отвергал он сам. "Профессора", как ему казалось, чуть ли не винили его в смерти отца.

"Встречание профессоров, из которых иные мне совали два пальца и били глазами в ланиты, как будто отца укукошил; меня оттесняли от гроба, как вора, забравшегося не в свой дом, а не того, кто из нашего дома мог этих невежд удалить и<...> Но с того дня на закате ходил в монастырь, чтобы сидеть перед еще живыми цветами цветущей могилы, едва озаряемой вспышками маленького темно-розового фонаречка надгробного".

Сидя на тихом кладбище, он припоминал романс, который пела мать: "Над тихой могилою ангел молчанья стоял...", и как отец, распахнув двери своего кабинета, прислушивался с порога, подпирая рукой очки и отбивая такт ножом для бумаг. "Хоро-шо-с: и слова и мелодия!" — бормотал он³⁸. То был миг хрупкой гармонии. Одно из самых ранних воспоминаний поэта — о том, как родители обсуждали в его присутствии, не разойтись ли им, но решили остаться вместе, потому что ни один не мог доверить другому воспитание чада. Мать была красивой женщиной, нев-ротичной, артистичной, хорошей музыкантшей. Еле перенося раздражавшего ее мужа, она жила в вечном страхе, что сын, повзрослев, пойдет по его стопам. Поэтому она прикрывала локончиками выпуклый "бугаевский" лоб (не зря мальчика прозвали "лобан"). Чтобы угодить ей, Боренька притворялся, скрывал необыкновенную легкость, с какой ему давались цифры, буквы и языки. Он скрывал от обоих родителей и свою любовь к сказкам, так как его первую любимую бонну-немку рассчитали за то, что она сказками "слишком волнует" ребенка. Он скрывал также любовь к музыке, уверенный, что и ее запретят, если "они" узнают, с каким восторгом он слушал Бетховена и ноктюрны Шопена в исполнении матери. Помалкивал он и об играх, которые разыгрывал в своем воображении и которые приносили ему утешение, в особенности же — об "игре в религию".

В отличие от родителей Брюсова, Бугаевы не были прозаическими атеистами. Мать Белого иногда посещала церковь, но он замечал, что в театрах и на концертах она бывает чаще.

Математическая вселенная его отца не была и не могла быть "материалистической".

Ты говорил: "Летающие монады

В зонных волнах плещущих времен, —

188

Не существуем мы; и мы — громады, Где в мире мир трепещущий зажжен..."³⁹.

В сознании маленького мальчика преклонение перед университетом, "храмом науки", одним из жрецов которого был его отец и где и ему предназначено было служить, заменило почтение к церкви и священнослужителям, которые, как он узнал от старших, отличались суеверием, невежеством и корыстолюбием. Его научили читать вечерние молитвы, но о Боге говорили с некоторым смущением, поясняя: "Бог, так сказать, совершенство". Что же касается сказаний Священного писания, то отец объяснил ему, что это — "аллегории". Тем не менее это были сказки, и мальчик с благодарностью слушал Новый Завет, который воспринимался "в ритмах музыкальной эстетики", как первый образец драматической поэзии⁴⁰. Религия стала глубоко личным сопереживанием безвинным страданиям Христа, страданиям, которые, если переносить их, не теряя чувства любви, поведут к воскрешению. В то же время религия была торжественной и чудесной игрой, в которую он играл один или вместе с кормилицей. Эта простая русская женщина не жила в доме Бугаевых, но регулярно приходила навестить воспитанника. Она была единственным человеком, которому маленький Боря рискнул читать вслух свои стихи. Эти детские игры — восприятие солнечного пятна на паркете как нисхождения Святого Духа, — утверждал Белый, были подготовкой к символизму.

Музыка матери как источник "ритма" и постоянные игры воображения развили в нем способность творить из хаоса своих эмоций форму, темп движения и образы. Без такой творческой игры в детстве, утверждает Белый, в мире не было бы Эйнштейнов. Одно несомненно: без этой игры не было бы "Андрея Белого", вытеснившего безымянного, но героического "его" — порождение Боренькиного воображения, когда "он", захваченный буддизмом и Шопенгауэром (именно в такой последовательности), удалился на Восток, "чтобы стать писателем"... Итак, Боренька готовился стать Эйнштейном литературы. "...С пятого класса гимназии (...) я всецело отдаюсь звукам музыки и месячным лучам; я, вглядываясь в луну, начинаю изучать отражение луны в зеркале; я кладу зеркало на стол, сам влезаю на стол; и смотрю на отражение луны в зеркале под ногами — до самогипноза, зорко изучая и переживая свои; вдруг мне кажется, что вдыхание нашатыря усилило бы во мне действие лунного света: я говорю себе:

— Луна связана с аммиаком.

Шаги; я слетаю со стола; зеркало — на место. Перед столом сидит "воспитанник"; и — изучает Цицерона.

— Переводишь, Боренька?

— Перевожу"⁴¹.

Тема зеркала была впоследствии подхвачена в "третьей симфонии", "Возврат" (1905), герой которой "возвращается" в прошлую жизнь, опрокинув лодку между двумя освещенными лун-

189
ным светом небесами. С этого времени подобные эксперименты становятся его страстью. "Я учился в природе видеть "платоновские идеи", — писал он, — видеть, не прилагая для этого незаинтересованно волевых усилий"⁴². Молодой писатель стал "спецом" оттенков — туч, зорь, неба. От Шопенгауэра он перешел к Фету, от Фета — к Бальмонту, чей первый сборник "Под северным небом" попался ему на глаза в 1897 году. После этого он читал все, что писал Бальмонт. Это необыкновенное продвижение от более трудного к менее трудному постепенно вышло наружу благодаря счастливому случаю: в доме, где жили Бугаевы, двумя этажами ниже поселилась семья Соловьевых.

Белый начал посещать Соловьевых за год до того, как открыл для себя Шопенгауэра, — в пятнадцать лет. Их сын, Сергей Михайлович Соловьев, не по годам развитый десятилетний мальчик, прислуживающий в церкви, спустя некоторое время вступивший вслед за Белым на литературную стезю, но в конце нашедший свое истинное призвание в священничестве, был первым настоящим другом и союзником Белого. Вместе они разыгрывали непонятную для непосвященных игру в "духовное рыцарство", продолжавшуюся чуть ли не с первой встречи до взрослых лет. С самого начала Белого поразила одна особенность Сергея: "То, что во мне утаено, у него открыто; он не стыдясь говорил с детской прямою о том, о чем я годами молчал при взрослых"⁴³.

Ольга Михайловна Соловьева, художница и переводчица, держалась с юным Бугаевым, как и со своим собственным сыном, "на равных", и с ней было необыкновенно интересно, ибо она обладала тем качеством, которого ощутимо не хватало до тех пор в жизни мальчика и которое он впоследствии высоко ценил в племяннике Ольги, Александре Блоке: неуловимый спокойный юмор. Ольга была очень маленькой женщиной с низким голосом, "уютная" и в то же самое время какая-то "беспокоящая". Она познакомила Белого с широким кругом современных европейских авторов, которых читала сама — Уайльдом, Ницше, Рески-ным, де Гурмоном, Верленом, Малларме, Гюисмансом, и открыла для него мир изобразительного искусства прерафаэлитов, импрессионистов, а затем начавший выходить "Мир искусства".

"...Я был раз навсегда вырван из гибельного подполья; в общении с О. М. начал обретать свой язык (...) мое безъязычие коренилось в том, что я, переживая метафору в жестах игры и любуясь метафорой языка, не ввел ее в обиход; а все новое, что во мне жило, было не оформлено без метафоры; у Соловьевых я слышал:

— В. Ф. М. — фавн; он — козлит.

Меня осенило:

"Ээ, — да так можно вслух говорить; я же думал, что это — верх неприличия!"⁴⁴.

Именно здесь, в своеобразном жаргоне квартиры Соловьевых, надо искать первоисточник блистательной страсти Белого

к неологизмам, каламбурам, созданию новых многосоставных слов и жонглированию теми самыми частями речи, название которых он с таким трудом запоминал, когда его пытался методически обучать отец, но назначение которых с детства привык считать священным. Теперь оказалось, что они чудесным образом взаимозаменяемы. Если знакомый мог "козлить", то нос мог "пунцоветь", а дома имели право "подмигивать" и "насмехаться". Поцелуи и пиры могли превращаться в прилагательные, а сами прилагательные удваиваться и утраиваться, дабы к краске добавить звук и движение. Звуки можно было использовать как музыку, где смена ключа передавалась с помощью слов. Устаревшие слова, при надлежащей оркестровке, могли с ужимкой семенить, приседать и танцевать менуэт. С помощью бесконечных гамм, которые мать заставляла его играть на рояле, можно подсказать мысль о Вечном Возвращении, а бессмысленность городской суеты можно передать через алогизм; наконец, можно передать пробел во времени через пробел в пространстве — например, "отсутствие всех сапог" (взгляд из окна подвала). В общем, можно было делать все, что угодно, и назвать это "симфонией"⁴⁵.

В мысли, что он не только может делать все эти вещи, но что это — занятие стоящее, мальчика укрепил третий обитатель квартиры, тихий Михаил Сергеевич Соловьев, скромный брат знаменитого Владимира. Если Ольга и Сергей научили Борю говорить, то Михаил Сергеевич оказался идеальным слушателем, молчавшим как-то по-особому — "вогнуто", как выражался Белый, и всегда готовый подбросить наводящий вопрос. Человек с богатым воображением, способный вполне серьезно включаться в творческую игру, он был в то же самое время трезв, разумен и, так же как его брат, обладал твердыми нравственными принципами. Михаил Сергеевич был первым, самым лучшим и самым бескорыстным наставником юного Бугаева вне школы и семьи, и это он решил, что "Симфония (2-я драматическая)" заслуживает публикации, и договорился со "Скорпионом" об ее издании. Почувствовав ужас Бореньки перед миром "профессоров", он стал его крестным отцом в литературе и нарек новое "я" мальчика "Андреем Белым", любовно и мудро снабдив маской, которая стала вторым лицом взрослого писателя.

Именно в квартире Соловьевых Белый впервые встретился с Брюсовым 5 декабря 1901 года, а на следующий день, там же, познакомился с Гиппиус и Мережковским. Отчасти под влиянием разговоров с Соловьевым Белый решил объясниться с этим "русским Лютером" относительно его понимания апокалипсических "времен и сроков". Поощряемый Сергеем и Ольгой Михайловной, он послал Мережковским письмо за подписью "студент-естественник", в котором потребовал, чтобы они либо яснее сформулировали свои мысли о светопреставлении, либо перестали вводить людей в заблуждение. Гиппиус, крайне заинтригован-

191

ная и, очевидно, без труда догадавшаяся, что автор письма — робкий юноша, которого она дважды видела у Соловьевых, ответила через Ольгу, предложив Белому встретиться с ней и Мережковским в их следующий приезд в Москву. Спустя год письмо Белого было уже намечено к публикации в первом номере "Нового пути", и Мережковский обратился к нему с настойчивой просьбой примкнуть к их кружку и "просветить" их, ибо, возможно, они слишком втянулись в общественную жизнь и в результате утратили в какой-то мере субъективную глубину и чистоту, которые мог вернуть им Белый. Зинаида Гиппиус писала ему "мистические" письма на адрес университетской лаборатории (характерно, что он скрывал эту новую дружбу от своих родителей). Текст лекции "Формы искусства", прочитанной им в студенческом кружке, был принят по рекомендации Мережковских же для публикации в "Мире искусства". Эта статья была первой попыткой Андрея Белого соорудить защитный аппарат эстетической теории и научной методики

— или научной метафоры, — который со временем занял столь большое место в его творчестве и сделал его в восприятии позднейших читателей едва ли не главным глашатаем "символизма"⁴⁶. Сосредоточенность Белого на Апокалипсисе здесь приглушена, хотя и подразумевается. Белый в то время стремился к "синтезу" философии, науки и эстетики дабы религиозно "оправдать культуру". Ради достижения такого синтеза он пустил в ход все, что было им к тому времени прочитано, и все усвоенные им научные факты, чтение философских

книг. Результатом явились странно-громоздкие словесные построения такого, например, типа: "Поэзия в данном случае играет роль пространственного эквивалента музыки, аналогичного, например, механическому эквиваленту тепла. Поэзия — отдушина, пропускающая в искусство пространственных форм дух музыки. "Он дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит" (Иоанн)"⁴⁷.

Читая это, легко себе представить Белого в лабораторном халате, взрывающего реторту своего друга Петровского, пока они обсуждают последнее письмо Гиппиус, а потом сующего нос в банку с цианидом! Впоследствии он стал строже относиться к своим метафорам, но мысль об энергии, рождаемой взрывом, и оптимистические аналогии (например, о хилиазмическом тысячелетии, порожденном социальной катастрофой, и о воскресении, достигнутом через личные мучения), так и остались основой основ его мировоззрения.

В данной книге, однако, нам важен не столько Белый-теоретик, как Белый-художник. В "Формах искусства" он высказывает нечто вроде художественного кредо, дважды повторяя его. Правда, формула раскачивается, подобно гамаку, висящему на четырех непрочных опорах — перефразированных цитатах из Канта, Шопенгауэра, Ницше и Спенсера, но сама по себе она примечательна: "Всякая форма искусства имеет исходным пунк-

192

том действительность и конечным — музыку, как чистое движение. Или, выражаясь кантовским языком, всякое искусство углубляется в "ноуменальное"⁴⁸.

Это заявление имеет важное значение для понимания не только симфоний Белого, но и всей его поэзии, а позднее и романов. В любом произведении существует реальный исходный пункт, увиденный "натуралистическим" взглядом косноязычного Бори. Как он замечает в "драматической симфонии", "обычному глазу здесь ничего не представилось бы, но внимательный наблюдатель рассудил бы иначе"⁴⁹.

Борины наблюдения подхватываются и трансформируются, пока не превращаются в сгусток "чистого движения" — в фонтан энергии, устремляющийся в небо, чтобы затем разбиться на брызги и пасть на землю ливнем смеха или слез, радугой чистой радости или обвалом обманутого ожидания. Первый поэтический сборник Белого "Золото в лазури" (1904) источает эйфорию этой новообретенной власти над словом.

Книги, которые читал Белый, и его восхищение творчеством таких художников, как Штук и Бёклин, пробудили в нем горячее желание повстречаться с мифическими обитателями древнего мира — титанами, единорогами, кентаврами. Но откуда взять такую компанию в прозаичной Москве начала века? Тем не менее по зову Белого кентавр, громко стуча копытами, прискачет из-под сени деревьев и весь день будет резвиться с ним в золотых лучах солнца: "Веселый кентавр среди лазурного дня / дождем незабудок осыпал меня"⁵⁰. У Белого есть целый цикл стихов о кентаврах. Первая, "Северная симфония", изданная "Скорпионом" в 1904 году, прямо-таки кишит проказливыми, дружелюбными, а иногда и страшноватыми беглецами из мира классической и средневековой нечисти.

В стихотворении "На горах" Белый создает чисто аллегорический ландшафт души, обыгрывая тему уединения в горах, в свое время использованную Заратустрой Ницше и ибсеновским Брандом, а также молодым Блоком в торжественно-религиозном стихотворении "Ищу спасенья", посвященном Ольге Соловьевой. "На горах" начинается так:

Горы в брачных венцах. Я в восторге, я молод. У меня на горах Очистительный холод.

Но вдруг происходит нечто непредвиденное:

Вот ко мне на утес притащился горбун седовласый. Мне в подарок принес из подземных теплиц ананасы.

Он в малиново-ярком плясал,
прославляя лазурь.

Бородою взметал
вихрь метельно-серебряных бурь.

7 А. Пайман

193

Голосил низким басом. В небеса запустил ананасом".

В этом стихотворении, написанном в 1903 году, множество нововведений. Белый одним из первых среди русских поэтов стал игнорировать традицию начинать каждую строку с большой буквы. Вообще типографские эксперименты с самого начала были характерной особенностью как прозаического, так и поэтического его творчества. В приведенной выше части стихотворения имеются две строки, состоящие из одного слова: "голосил" и "ананасом". И в другом стихотворении — "Не страшно"

— Белый использует прерванную строку — прием, обычно ассоциирующийся с Маяковским. Тот впервые прочел "На горах" в 16-летнем возрасте, сидя в одиночной камере, и решил под влиянием мастерства символиста Белого временно прервать нелегальную революционную работу и поступить в институт,

— учиться на художника. Белый "про свое весело —" в небеса запустил ананасом", а я про свое ною — "сотни томительных дней"⁵², — писал Маяковский.

Размер, варьируя число ударных слогов в строке, придает стиху большую легкость, подвижность, какой-то танцующий ритм, опять-таки приводящий на память Ницше. Белый любил цитировать: "Заратустра — плясун..." Пляшущий ритм данного стихотворения подчеркивается семантическим контрапунктом, постоянно внушающим какие-то необычайные ожидания и неизменно их разрушающим. Пейзаж Белый изобразил идеальным, горы — это явно "горы" духа, и герой пребывает "в восторге", но горбун, который "притащился" к нему на утес, приносит в подарок абсурдно неуместные ананасы.

В следующей строфе эта смешная фигура приобретает стихийные черты. Ритуальный танец, "прославляя лазурь", вызывает метель. Язык становится импрессионистическим. Белый не говорит нам, во что горбун одет: единственное, что мы видим, — это скачущее малиново-яркое пятно на синем фоне, внезапно сметаемом "вихрем метельно-серебряных бурь".

Многосоставные слова, как это часто бывает у Белого, указывают на светопроницаемость и мерцающую изменчивость цвета. Впечатление озорства, вызываемое впервые словом "притащился", усиливают два других глагола: "голосил" и "запустил". Второй глагол Белый употребил в том же году в другом контексте, куда более для того подходящем, — в стихотворении, где описывается мальчик, запустивший бабкой в кота⁵³. Одноударная строка "низким басом", следующая сразу же за серебристым "голосил", великолепно передает голос горбуна и вызываемый им резонанс.

На философском уровне это стихотворение, пожалуй, можно было бы (хотя едва ли это можно доказать со всей очевидностью) толковать как аллегорию, выражающую отношение Белого к Ницше как к волшебнику, властному завораживающим своим пля-

194

сом накликав любую погоду, но сам подвластен силе реального солнца — мальчишескому дерзанию.

Более ранние стихи Белого, особенно те, что написаны до 1901 года, еще не достигают такой свободы творческой фантазии. Как у ровесника — Александра Блока, первые вздохи, рожденные чувством подавленного одиночества и юношеским пессимизмом, лишь постепенно уступают место "зорям". Сила Белого скорее в динамизме, нежели в постоянстве, но одно стихотворение "Знаю", написанное в августе 1901 года, насыщенное образами поэзии Владимира Соловьева и посвященное Ольге Михайловне, все же звучит как бы символом веры: "Пусть на рассвете туманно, — / знаю — желанное близко {...}"⁵⁴.

Лейтмотив "зорь", звучащий в этом стихотворении: "Нежен восток побледневший. / Знаешь ли — ночь на исходе", — проходит через всю первую книгу Белого. Захватывают дух картины небесного свода, переливчатые мозаики драгоценных камней, постоянно меняющиеся пламенные краски, заимствованные из описания Нового Иерусалима в "Откровении" Иоанна. Эти "ювелирные" образы иногда ослепляют и, как прямо сказала Белому молодая жена Блока Любовь Дмитриевна, временами граничат с безвкусицей. Влияние Бальмонта, которому посвящены первые три стихотворения "Золота в лазури", особенно же влияние его сборника "Будем как солнце" и некоторых ранних стихотворений, не всегда благотворно.

Величественную Мировую душу, например, Белый наделяет крыльями стрекозы как выходец из "Фейных сказок" старшего поэта!⁵⁵

С темой "зорь" тесно связаны стихи, которые Белый впоследствии сгруппировал и снабдил общим подзаголовком "Багряница в терниях". Здесь на первый план выходит тема поэта как лже-Христа. Распятый своими последователями за то, что он раньше времени провозгласил "конец", он становится объектом насмешек и надруганий. Восходящая к тем дням, когда маленький Боря сидел, рыдая, в темном углу и молился: "Боже, прости маму: не ведает, что творит", — тема лже-Христа здесь внушена сомнениями в справедливости своих открыто пророческих апокалипсических деклараций. Перекликаясь с ранними стихами Мережковского, Белый отождествляет себя со "слишком ранними". "Слишком рано я встал над

низиной, / Слишком рано я к спящим воззвал". Истерическая тональность таких строк, как: "Распинайте меня, распинайте. / Знаю — жаждете крови моей", — обратная сторона легкости и веселья Белого. Комплекс, порой граничащий с манией преследования, составляет неисчерпаемый источник его творчества, особенно в романах, в сценах, напоминающих французский театр ужасов (гиньоль), таких, как убийство Дарьяльс-кого в "Серебряном голубе" или Липпанченко в "Петербурге" или сцена пыток, которым подвергают Коробкина в романе "Москва". В лирической поэзии такая болезненная гипербола трудно воспринимается, и Белый, по-видимому, сам это сознавал, ибо со временем научился вносить элемент комизма, нарочи-

195

то прозаический контрапункт даже в тему отверженного и распинаемого поэта. Так, в 1904 году мы видим, в стихотворении "Безумец", как поэта "снеговое чело разрывают, вонзаясь, иглы терний" и как он тщетно стучится в окна заполненных дымом комнат. Когда же "они" впускают его, то дело ограничивается тем, что ему тоже суют папиросу, а когда он занимает свое место за столом "и, молясь, замирает" — предлагают ему чаю⁵⁶.

Это стихотворение говорит об известном разочаровании не столько во "внешнем" обывательском мире, сколько в приближенных молодого Белого — "аргонавтах", одному из которых, музыканту А. С. Челищеву, и посвящен "Безумец". "Аргонавты" сами были в каком-то смысле детищем воображаемой "священной войны" Белого и Сергея Соловьева. Еще в школе Белый подружился с будущим художником В. В. Владимировым и блестящим, но неуравновешенным Львом Кобылинским (Эллисом). Позднее, в университете, а также через все расширяющийся круг знакомых литераторов в Москве он завязал крепкие дружеские связи с А. С. Петровским и Э. К. Метнером, братом композитора Н. К. Метнера, поклонником Гете и одно время — несколькими годами позже — пациентом, другом и редактором книг Юнга, с теософом П. Н. Батюшковым, внуком поэта Батюшкова, и с другими умными, но крайне нервными молодыми людьми, решительно взбунтовавшимися против среды и родителей. Блок, познакомившийся с некоторыми из них во время своего первого посещения Белого в Москве в начале 1904 года, отдал дань вдохновенной общине в одном из заключительных циклов "Стихов о Прекрасной Даме" — "Молитвах"⁵⁷.

Ласкающий сердце миф о группе молодых людей, отправляющихся на поиски Золотого руна (непобежденного солнца? "Умершего Бога" Ницше? Вечной Женственности? — вероятно, каждый искал свое), не мог долго продержаться, как бы ни был он дорог одинокому сердцу Белого. Его цикл стихов "Золотое руно", написанный в 1903 году и посвященный Эмилию Метнеру, описывает отплытие "нашего Арго". Это подало Эллису мысль назвать своих друзей "аргонавтами" (сам Белый отрицает, что они составляли "кружок" в обычном смысле этого слова). Фрагменты "Золотого руна" Белый впервые обнародовал в программной статье "Символизм как миропонимание" в "Мире искусства". Неудивительно поэтому, что эти стихи были восприняты его поклонниками как своего рода гимн. В них рассказывается о том, как аргонавты, не смущаясь заходом солнца, пускаются в открытое море, чтобы встретить восход. Если рассвет в стихотворении — это обычный каскад драгоценных камней, то отплытие аргонавтов манит и щемит:

Пожаром склон неба объят...

И вот аргонавты нам в рог отлетаний

трубят...

Внимайте, внимайте...

Довольно страданий!

196

Броню надевайте из солнечной ткани!

тарик аргонавт призывает на солнечный пир, трубя в золотеющий мир⁵⁸.

Другой восхитительный раздел первой книги Белого — цикл стилизаций под XVIII век, очень напоминающих озорную живопись Сомова, хотя, как ни странно, их лучше сумел оценить более лирический Борисов-Мусатов⁵⁹. Эти пустячки, моцартианские по темам и по легкости письма, а также по остроумной оркестровке то торжественной, то быстрой музыки строк, демонстрируют великолепное владение словом и ритмами. Тем не менее они были и остаются пустяками.

Утонченному художнику, Белому в поэзии более свойствен блеск, нежели глубина. Его поэзия

как бы устремляется навстречу, духовно освежая, но вряд ли в нее можно погрузиться душой. Порой почти болезненно интимный поэт легко упорхает в брнчащую "объективность". За широтой горизонта и формальным мастерством не всегда видно то, что Блок называл "пристальностью взгляда"⁶⁰. Как ни странно для такого виртуоза поэтической формы, крупнейшими удачами Белого были произведения в прозе, — симфонии и романы, в особенности, пожалуй, "Серебряный голубь", "Петербург" и "Котик Летаев".

В 1889 или 1890 году, когда Белому было лет десять, к его отцу как-то пришли три петербургских академика. Мальчику особенно понравился спокойный старик с длинными седыми волосами, большой бородой и спокойными руками. "Вокруг него я вертелся; и скоро уже у него меж колен стоял, а он гладил меня и сердечно и бережно; и посадил на колени; я с них сходить не хотел"⁶¹.

Это был дед Блока Андрей Николаевич Бекетов, ботаник, одно время бывший ректором Петербургского университета. В основном именно благодаря Бекетову Александр Блок получил воспитание, весьма отличное от того, какое выпало на долю его ровеснику, Борису Бугаеву, хотя среда, в которой оба росли, была, по сути, одной и той же, а жизненные пути этих профессорских сыновей переплелись задолго до того, как они познакомились друг с другом.

Блока воспитывала семья деда. Его детские годы протекли между Санкт-Петербургом и маленьким семейным поместьем Шахматове, расположенным на краю обширного государственного лесного массива Праслово, в холмистой местности километрах в шестидесяти к северо-западу от Москвы. Здесь дед брал мальчика с собой на прогулки по лесу, открывая ему глаза на мир, прививая чувство кровной связи с окружающей природой, привычку к свободе, уверенность, что за следующим поворотом дороги настанет чудо.

197

Родители поэта расстались до его рождения, и поэт рос вне влияния своего "демонического", но блестящего отца, Александра Львовича Блока, профессора права Варшавского университета. Став уже взрослым, он, однако, писал, что помнит его "кровно". Детство прошло под надзором матери, маленькой живой женщины с пытливым умом и слабым здоровьем. Она страдала время от времени депрессией, но сумела стать для сына сначала проводником, а потом и спутником по многим "мирам". За матерью стояла бабушка — человек решительный и умный, с чувством юмора. Тесно связанные между собой тетушки, двоюродные братья и сестры, жившие летом под одной крышей в Шахматове, — люди образованные, умевшие смеяться и трудиться, — вносили еще один важный элемент в создание той разреженной атмосферы, которая окружала юного Блока. Несмотря на то что только мать поэта поощряла или хотя бы понимала интерес, который он начал проявлять к новой литературе, учась уже на третьем курсе университета (гораздо позднее Белого), Блок имел все основания написать в одной из своих автобиографических заметок: "Никто в семье меня никогда не преследовал, все только любили и баловали"⁶². Иными словами, детство Блока было счастливым и защищенным, и он не спешил с ним расставаться.

В годы отрочества, долгими петербургскими зимами, когда мальчик с трудом продирался через предметы учебной программы в наводящей тоску школе, он, как сам писал, "невзначай" потерял душу, оказался вытолкнутым из того рая, который сначала попытается восстановить, с тем чтобы потом отвернуться от него, но всегда "помнить". Когда Блоку было девять лет, его мать снова вышла замуж, и с тех пор его домом стала казарма Гренадерского полка на Петроградской стороне, что сыграло немалую роль в определении его отношения к революции 1905 года. Никаких открытых трений между мальчиком и отчимом, полковником Францем Феликсовичем Кублицким-Пиоттухом, не было, а с матерью он продолжал жить душа в душу. Тем не менее чуждое окружение все-таки оказывало свое воздействие. Александр становился все более замкнутым. Не так отчетливо, как Белый, но все же болезненно он сознавал, что в мире взрослых что-то не ладно. Никто из представителей поколения его матери не обладал таким жизнелюбием и душевным здоровьем, какие были характерны для поколения дедушек и бабушек. Школа была местом, где царил равнодушие, казарма — тоже. Более остро, чем Белый, который, судя по всему, в этом возрасте вел себя безупречно, Блок понимал, что не все ладно и с ним самим, с тем, как он взрослеет; "не боготворимая любовница вводила его в жизнь, случайная, безличная, купленная на несколько минут"⁶³.

Потом, в семнадцать лет, когда он сопровождал мать на чинный немецкий курорт в Бад-Наугейме, Блок вступил в романтическую связь с женщиной вдвое старше его по возрасту. Окончив школу, он "бессознательно" поступил

198

на юридический факультет университета, казавшийся ему самым легким. С 1900 годом он простился апатичными строчками: "И ты, мой юный, мой печальный, / Уходишь прочь! / (...) Я за тобою, гость случайный, / Как прежде — в ночь"⁶⁴.

Однако 1901 году суждено было стать для Блока, как и для Белого, годом чудес — не в смысле самоутверждения на литературном поприще (как для Белого), а в смысле открытия собственного "я" и своего призвания. Лето 1901 года Блок называл своим "мистическим летом". Оно прошло в деревне. Там поэт глубоко и мечтательно влюбился в Любовь Дмитриевну, дочь великого химика Менделеева, друга его деда. Усадьба Менделеевых находилась всего в нескольких верстах от Шахматова. За лето Блок прочитал первый номер "Северных цветов" и всю новую литературу, которую удалось раздобыть, а также писал стихи и к концу его решил оставить юридический факультет и перейти на филологический. Определив себя поэтом, вновь поверил в гармоничную подоснову мира. С этого лета, когда ему было дано "неложное обетование", открывшееся не только ему, но и, как ему казалось, "душе народа", вновь приобретенная вера в добро и свет оставалась "сокрытым двигателем" всей его жизни в искусстве. Первая книга Блока "Стихи о Прекрасной Даме" (1905) воспекает краткий период, когда казалось возможным как раз *открыто* говорить об этом "неложном обетовании", об осознании собственного "анамнезиса", что у Платона означает память о мире таком, каким он должен бы быть⁶⁵.

Это пробуждение пришло к нему через любовь, Эрос, — чувство, которое он питал к конкретной женщине в определенном месте и в определенное время, а именно к Любови Менделеевой, в деревне близ Шахматове, в первый год двадцатого столетия, когда метеорологические бури вызывали поразительные восходы и закаты. По-видимому, поэт с самого начала сознавал, что та, особая лучезарность, которую он прозрел через влюбленность, будет для него вскоре утеряна, но пока что он был целиком захвачен одной великой темой, перед которой отступили все остальные, и лира его оставалась "однострунной". "Из этих песен создал я зданье, / А другие песни — спую когда-нибудь"⁶⁶.

Процесс выхода из отроческой хандры начался осенью 1900 года, с периода "покорности Богу" и с изучения Платона. Через "тоскованье без отдыха" о Боге, на которое поэт жалуется в стихотворении "Dolor ante lucem"*⁶⁷, датированном 3 декабря 1899 года, Блок пришел к Платону, "язычество" которого как бы открыло ему путь к духовному прозрению, минуя официальную религию. Зимой 1900/01 года Блок, пропуская лекции по юриспруденции, слушал курс греческой философии. Именно тогда он прочитал первый том "Диалогов" и там же нашел трактовку платонической любви, в которой узнал нечто, отвечавшее его собственному опыту⁶⁷.

* Предрассветная тоска (*лат.*).

199

Поэтическое воображение Блока было покорено не только рассуждениями Диатимы о природе любви, но и платоновской космогонией, и прежде всего представлением о космосе как о живом существе, наделенном по воле Бога "душой и разумом"⁶⁸. Платоновский Бог, в отличие от кантовского, не был отгорожен от окружающего мира непроницаемой ширмой: о Нем можно было догадаться, дорасти до Него, хотя полностью познать или описать было невозможно. Своевольное сопротивление и косность материи, "бесконечное", как называл это Блок, пользуясь термином Платона, он рассматривал как инерцию, от которой надо избавиться, чтобы напомнить себе и другим об истинном состоянии бытия — конечном, неизменном и прозрачном.

Сначала инстинктивно, а впоследствии — вполне сознательно Блок отдавал себе отчет в том, что художник не может и не должен пребывать в сфере конечного. Ему надлежит бороться с бесконечным, воссоздавать из хаоса космос, из разлада гармонию, или, как выражался Ницше в "Рождении трагедии", творить аполлоническое начало из дионисийского "Rausch" (бреда). Тут Блок был близок к Вячеславу Иванову, однако то, что он почерпнул у Платона и Соловьева, не было последовательной философской системой, скорее это были отдельные

мотивы, напоминающие музыкальные темы, составляющие своего рода непрерывную мелодическую основу его поэзии и лирической прозы.

Книга стихов Владимира Соловьева, которую мать подарила Блоку к пасхальным праздникам 1901 года, подтвердила многие мысли, к которым он пришел, читая Платона. В поэзии Соловьева Блок нашел представление о жизни как о вечной борьбе, цель которой — вырваться из темноты "бесконечности" в область света. Он увидел здесь также намек на невыразимую, но прямую и сугубо личную связь между земной влюбленностью и почитанием Вечной Женственности.

В стихотворениях, написанных в Санкт-Петербурге весной 1901 года и в Шахматове летом того же года, впервые угадывается Ее присутствие (любое упоминание о Ней у Блока всегда с большой буквы). Эти стихотворения открывают первое издание "Стихов о Прекрасной Даме" и снабжены подзаголовком "Неподвижность". В них нет многозначительных указаний на сверхъестественность образов и переживаний. Напротив, случилось всего лишь то, что "где-то светло и глубоко / Неба открылся клочок"⁶⁹. Однако и этого было достаточно, достаточно на всю жизнь.

Момент изначального света и покоя неуловим. Здесь нет, как в стихах Белого, ослепительных восходов, фанфар и труб. Мы ощущаем лишь как бы вопрошающее осознание чьего-то присутствия в "сумраке алом", в "звучной" тишине: "Ты ль смыкаешь, пламенея, / Бесконечные круги?"⁷⁰

В Шахматове перед внутренним взором поэта встает образ "Русской Венеры". Так называет ее Блок, хотя она скорее напо-

минает Минерву: "Тяжелую туникой повита, / Бесстрастна в чистоте, нерадостна без меры, / В чертах лица — спокойная мечта"⁷¹. Впрочем, в других стихах появляются новые эпитеты: "молодая, золотая", "ярким солнцем залитая", "розовая девушка" и т. п. В конце концов источником его вдохновения была любовь к реальной девушке, существу из плоти и крови. "Не невеста,

— идея двуногая: на них — не женятся!" — возмущался Андрей Белый, узнав спустя два года от Сергея Соловьева о свадьбе Блока⁷². Двойственность, конечно, была даже в разделе "Неподвижность", в самой тиши мистического лета; в поэзию откровения вскоре проникают романтические мотивы — рыцарской преданности, подавляемой страсти и... тема колдовства, магии

— "заколдованной *темной* любви".

Центральное место в цикле "Неподвижность" занимает стихотворение-предостережение, одно из первых, опубликованных Блоком. Ему предпослан эпитафия из В. Соловьева "И тяжкий сон житейского сознанья / Ты отряхнешь, тоскуя и любя". Поэт надеется, что сила любви поможет ему преодолеть летаргию, инерцию общественной жизни, быта ("житейского сознанья") или хотя бы в самом себе победить склонность к клинической депрессии, о которой он писал (и, очевидно, думал), как о преждевременной дряхлости. Соловьевские слова "тоскуя и любя" Блок повторяет в своем стихотворении, отождествляя их с космической "тоской и любовью", которой он, как поэт, причастен: "Звонит и буйствует природа / Я — соучастник ей во всем!" Если в поэте — тьма, отражающая тьму Природы и, в свою очередь, отражаемая ею, это может привести (вернее, приведет, ибо употреблено будущее время) к падению и к изменению "облика", в котором Она, неподвижная и конечная, первоначально является поэту.

Стихотворение не имеет названия.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо — Все в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо, И молча жду, — *тоскуя и любя*.

Весь горизонт в огне, и близко появленье, Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудить подозренье, Сменив в конце привычные черты.

О, как паду — и горестно и низко, Не одолев смертельные мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко, Но страшно мне: изменишь облик Ты⁷³.

Эффект заклинания достигается повторением целых фраз ("Предчувствую Тебя", "Весь горизонт в огне", "Но страшно мне", "Изменишь облик ты") и отдельных слов ("ясен", "близ-

201

ко"), которые звучат как бы еле уловимым монотонным аккомпанементом к простой песне, углубляющим и восполняющим смысл. Подчеркнутая цезура в середине строки придает стиху

мерно качающийся, убаюкивающий ритм. Нет здесь словесных фейерверков, язык от начала до конца возвышенный, торжественный и — традиционный. Тем не менее в этих словах слышится неизбежность, и стихотворение в целом исполнено силы и тайны.

"С раннего детства я помню постоянно набегавшие на меня лирические волны"⁷⁴, — писал Блок. Его поэзия кажется естественно возникшей в результате прилива и отлива этих волн. Иногда, можно даже сказать часто, прилив лирических чувств поэта не совпадал по времени с внешними событиями, а предшествовал им. Тем не менее он, несомненно, вызывался внешними событиями, подобно тому как приливы и отливы морских волн вызываются воздействием Луны. Тот факт, что поэзия Блока не совпала с хронологией событий как внешней, так и внутренней его биографии (пример тому — вышеприведенное стихотворение, одно из первых в серии стихов о Прекрасной Даме), побудил некоторых современников считать ее пророческой, однако сам Блок всегда это отрицал. Он просто говорил, что поэзия и пророчество — вещи совершенно разные и он не обладает голосом, который требуется пророку.

Пророк ведь предупреждает и учит, а для поэзии Блока скорее характерна созерцательная сосредоточенность. Внутренне верный избранному пути и мифологеме о "Прекрасной Даме", определявшей направление и цель его жизни, Блок в поэзии и жизни пассивен. Он ждет, чтобы его подхватила и понесла за собой "музыка". Одни и те же слова, образы и фразы повторяются вновь и вновь в разном контексте. Собственные ли его слова, отголоски ли стихов других поэтов, песен, молитв — все это он переоркеструет таким образом, что старые мелодии выражают новое его содержание. Технические приемы в поэзии молодого Блока не бросаются в глаза. Некоторые из них, например, резко подчеркиваемые контрасты, парадокс, использование оксюморона, ритмическая напевность, иногда прерываемая синкопами, природный дар к аллитерациям и ассонансам, в особенности к последним, как будто давались ему сразу. Однако техника стиха у Блока постепенно обогащалась в течение нескольких следующих после лета 1901 года лет благодаря тщательному изучению поэзии Брюсова, Гиппиус и Коневского и обменом опытом с Белым⁷⁵.

Поначалу Блок, естественно, тяготел к петербургским поэтам. В поэзии Гиппиус он расслышал голос одиночества, которое, как он подозревал, уже преодолевалось московскими символистами. Весной 1902 года Блок разыскал в Петербурге Мережковских. Ему импонировала их деятельная преданность своей идее, и в течение лета он переписывался с Гиппиус, не столько рассуждая о просодии, которая сама по себе мало его интересовала, сколько размышляя о "мистических" вопросах. Хотя Блок уважал обоих Мережковских как художников и интересовался их усилиями по созданию "Нового пути" (в то время лишь планировался выпуск этого журнала как детища Религиозно-философских собраний, которые Блок иногда посещал), он, как и Белый, а впоследствии Иванов, не принимал того, что Гиппиус именovala их "реализмом", в особенности тогда, когда реализм этот проявлялся в волевой попытке преобразовать общество (интеллигенцию и церковь), с тем чтобы подготовить его к наступлению тысячелетнего царства. Блок по характеру был совершенно чужд каким бы то ни было попыткам воздействовать на ход событий. Революция и апокалипсис свершатся: революция — когда придет время, апокалипсис — "во мгновение ока"; и время перестанет существовать, словно свернутый свиток. А что при этом может делать поэт, кроме как бдеть и ждать, "тоскуя и любя"?

Для Блока так же неприемлема была теория, предлагаемая Гиппиус. Она считала, что "влюбленность" — состояние творческое в высоком смысле слова, тогда как нормальный брак — учреждение, поддерживаемое обществом для обеспечения продолжения человеческого рода. С этих позиций ей была непонятна женитьба Блока на Любови Дмитриевне, с которой он обручился осенью 1902 года и обвенчался летом 1903-го. Блока смущали попытки Гиппиус навязать ему свое мнение по этому поводу. В отличие от Белого, который в годы, предшествовавшие первой русской революции, все больше сближался с Мережковскими, Блок от них уходил в туман сознательного пассивного агностицизма, не желая, чтобы Гиппиус своим "нежным тонким жалом" проникала в его святая святых. Миросозерцание ее было одновременно "чуждо" и "родственно" Блоку. Восхищали ее попытки вычислить не поддающееся исчислению, форсировать события, разгадать последние тайны, но, при всем уважении к ней как к поэту и к ее верному служению "тому, чего нет на свете"⁷⁶, методы ее он

отвергал.

С Коневским такого резкого столкновения темпераментов быть не могло. Хотя разница в возрасте между поэтами составляла всего три года и они вращались в одних и тех же кругах, они ни разу не встретились. Блок открыл для себя поэзию Коневского в год смерти последнего (1901), когда в "Северных цветах" были опубликованы некоторые его стихи. Наибольшее влияние поэзия, да и биография Коневского, вероятно, оказывали на Блока в период 1904—1906 годов. Свойственное старшему поэту своеобразное сочетание индивидуализма и чувства связи с родом и с историей, его умение подпевать стихиям, вглядываться в метель и слушать голос ветра служили для Блока важным примером, научившим его расширять прежде замкнутое лирическое "я", чтобы "с миром утвердилась связь". Оба поэта любили скромную природу России и любили Петербург — не парадный, а тот, где "тихие заводы" и где над крышами плывут "дымы, дымы". Россия представлялась им пустыней, которой суждено расцвести. Блок считал, что его предшественник умер в

преддверии еще не

202

203
вполне осознанных открытий. "Даже еще Коневской, — писал он Белому в 1903 году, — не сознавал, не мог еще углубиться в сумрак своего духа и найти в нем неподдельное. Он бросал богатства в кучу, бесформенную, но блестящую"⁷⁷.

В стихах Коневского и Блока о Петербурге и России много текстуально схожего, но тому, как включить в поэзию "мистическую" тему современного города, Блок учился у Брюсова. Книги Брюсова, особенно "Urbi et orbi", рецензию на которую Блок написал для "Нового пути", заставили более молодого поэта задуматься о структуре — как в рамках одного стихотворения, так и в цикле стихов и сборника в целом⁷⁸.

Одному, однако, Блоку не нужно было учиться — ощущению России как неотъемлемой части себя самого:

Россия, нищая Россия, Мне избы серые твои, Твои мне песни ветровые — Как слезы первые любви!⁷⁹

Он вступил в русскую литературу не учеником, а наследником. Литургия и летопись, плач и заклинание, народная песня и цыганский романс, славянизм и торжественная государственность поэтов XVIII века, симфония поэзии XIX века от Пушкина до Полонского, от Лермонтова до Тютчева и Некрасова — все это отдается эхом в стихах Блока, обновленное внезапными сопоставлениями, сплавленное с современным миром в пышущем жаром горниле его творческой сосредоточенности.

Андрей Белый в первом письме Блоку, написанном 4 января 1903 года, восторженно отозвался об этом свойстве, которое он уже тогда сумел разглядеть в немногих неопубликованных стихотворениях, попавших к нему в руки через семью Соловьевых. В смелом признании, идущем вразрез с отрицательными оценками таких авторитетов, как Брюсов и Мережковские, Белый писал:

"Вы точно рукоположены Лермонтовым, Фетом, Соловьевым, продолжаете их путь, освещаете, вскрываете их мысли. Необычайная современность, скажу, даже преждевременность, тем не менее уживается с *кровной преемственностью*. Этой преемственности (...) не хватает у таких безусловно интересных поэтов, как Бальмонт, Ф. Сологуб и мно[огие] др[угие]. Скажу прямо — Ваша поэзия заслоняет от меня почти всю современно-русскую поэзию. Быть может, это и не так, но *не* я компетентен в критике"⁸⁰. Гений Блока, однако, созрел медленно. Для того чтобы возможности, замеченные Белым, стали реальным творческим достижением, Блоку предстояло еще вырасти из интимной усадебной лирики и расширить поэтический словарь. В стихотворениях "мистического лета" действие происходит в сельской России: неоглядные пространства небес, лохматые ели, за ними — тихое зарево восхода или заката, поля ржи и клевера, глухой цокот лошадиных копыт по проселочной дороге, ведущей

204

в Боблово, деревню, где находился дом Менделеевых, украшенный деревянной резьбой в русском стиле и превращенный искусством поэта в жилище Принцессы. Желание "объективничать", покидая чрезмерную сказочность (...) недавнего мистицизма", и приблизиться к реализму, "граничащему с фантастическим ("Подросток" Достоевского)"⁸¹,

осозналось Блоком уже со середины следующего, 1902 года. Начиная с последних разделов его первой книги — "Перекрестки" и "Ущерб", тема Санкт-Петербурга начинает превалировать над темой сельской России, служащей естественным фоном для проявлений Прекрасной Дамы. Статичная панорама уступает место мерцающим впечатлениям: улица, преимущественно ночная, темные подъезды, обманчивые пятна света, уличные фонари; руки, протянутые за подающим, мелькающие фигуры прохожих, импрессионистические картинки интерьера; темные храмы, где суеверно шепчутся старушки; дикие крики.

Блок все еще остается певцом Прекрасной Дамы, но теперь он пытается как бы перекинуть свой радужный мост между призрачным миром города и вечным идеальным Добром. Но что ему было делать со своей собственной, далеко не идеальной жизнью, особенно после женитьбы, наложившей на него ответственность за другое человеческое существо? Поэзия его подсказывает множество различных вариантов, в равной мере не осуществимых в жизни. Должен ли поэт, например, приобщить Невесту к миру города, представить ее в пьяной галдящей толпе в тусклом от винных паров ресторане, как в стихотворении "Все кричали у круглых столов"? Или же ему следует попытаться, по примеру Белого, выступить в роли жалкого несмешного паяца, совершающего акробатические кульбиты на перекрестках? Или, может, уже вместе с Невестой пуститься в пляс для увеселения равнодушной толпы — Арлекин и Коломбина? И Блоку, и молодой жене нравились театральные представления... Несколько иной вариант — отречься от чрезмерной субъективности и взглянуть из своего "высокого окошка" на бедных обитателей кошмарного города. Еще не пришло время, когда Блок сумеет выйти к ним на стужу двора, на улицу, сохранив "к людям на безлюдьи неразделенную любовь". Пока он удовлетворяется тем, что живописует их как призрачных обитателей Петербурга, как испарения города.

Блок был замечательным мастером таких картин. Впечатление призрачности достигается отчасти тем, что невозможно угадать, идет ли речь о каком-то потустороннем существе или, как, например, в следующем стихотворении, просто о фонарщике, гасящем на рассвете газовые фонари:

По городу бегал черный человек.

Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу.

Медленный, белый подходил рассвет, Вместе с человеком взбирался на лестницу.

205

Там, где были тихие, мягкие тени — Желтые полосы вечерних фонарей,

Утренние сумерки легли на ступени, Забрались в занавески, щели дверей.

Ах, какой бледный город на заре! Черный человечек плачет на дворе⁸².

"Невещественность" этого стихотворения усугубляется сознательным применением неточной рифмы, из-за которой концы строк как бы повисают в воздухе: "человек" — "рассвет", "заря" — "дворе". На первый взгляд небрежное повторение рифмующегося слова "лестницу" на самом деле служит определенной цели — оно подчеркивает часто повторяющийся в поэзии Блока символ восхождения. Кроме того, внимание читателя сосредоточивается на контрасте между черным человеком и белым светом зари. Ритм и звуковая особенность первой строфы — стремительная аллитерация в первой строке и стаккато согласных, резкий излом второй строки — создают образ суетливо шныряющего туда-сюда человека. Вторая строфа передает неумолимое наступление света через ассонанс двух первых прилагательных: "медленный, белый". Этот бледный рассвет печальнее, чем закат, и неудивительно, что черный человек, снова спустившийся на землю, плачет. Тем не менее концовка производит странное впечатление чего-то неожиданного и алогичного, как это бывает в детских стишках-прибаутках, что и подчеркивается использованием уменьшительных: "фонарики", "человечек".

Зимой 1903 года городские пейзажи, создаваемые Блоком, становятся все более мрачными. Горбун ожидает звука трубы последнего суда; поэт в черном фраке, чужой всем, шляется в дни зимних святок по гостям; мать бросает детей на произвол и кидается под поезд. Создается впечатление, будто лирический герой исполняет какой-то танец из балета "Щелкунчик", где из-за кулис постоянно высовываются кошмарные существа, неуловимо похожие на тех, с кем он встречается в повседневной жизни. Зияющая бездна разделяет поэта и общество. "Теперь именно труднее всего рассказать другому свой самый светлый сон, — писал Блок в декабре 1903 года Сергею Соловьеву. — Чтобы его поняли, нужно, чтобы любили, а так как все

заняты своим делом, то своевременнее (более ли *вечно* — не знаю) действовать кинжалом, как Брюсов, как Врубель"⁸³. Эти слова указывают направление, которое Блок наметил и для своей поэзии. Допустив, чтобы друзья и знакомые едва ли не полностью отождествляли его преданность молодой жене с культом Прекрасной Дамы, Блок создал невозможную ситуацию как в жизни, так и в творчестве. Распутать клубок и отделить сокровенные мысли и надежды от собственной повседневной жизни и творчества было мучительным процессом, но наконец 18 июня 1904 года он пишет стихотворение "Вот он — ряд гробовых ступеней", тему которого можно определить как своего рода Успение. Для Блока сон

206

символизирует покорность жизни такой, какова она есть, или, как он бы сформулировал это вместе с Платоном, "какою она представляется". В стихотворении изображается девушка, спящая в гробу. На лице — улыбка, и она словно бы умоляет ее не будить:

Остальное — бездонная твердь Схоронила во мгле голубой.

Спи — твой отдых никто не прервет, Мы — окрай неизвестных дорог, Всю ненастную ночь напролет Здесь горит осиянный чертог⁸⁴.

"Весеннее", первый раздел второй книги стихов Блока "Нечаянная радость", изданной "Скорпионом" в 1907 году, — открывается решительным подтверждением того, что Прекрасная Дама уже не олицетворяется для него в какой-либо реальной женщине. Если в стихотворении "Вот он — ряд гробовых ступеней" поэт как бы благословляет свою возлюбленную Л. Д. Менделееву перестать воплощать собой идеальный образ и продолжать спокойно жить (или спать) в несовершенном мире, то в "Нечаянной радости" Прекрасная Дама, Ты с большой буквы, переносится в мир идеала: "Ты, держащая море и сушу / Неподвижной тонкой рукой". Радужный мост сломан. Поэт остается один "в этом сонном мире" (образы сна и болот, как всегда у Блока, означают и в этой книге "косность", инерцию, сопротивление материи). Если первое стихотворение заканчивается обещанием, то стихотворение "Молитва" начинается с горестно-светлой констатации: "Ты в поля отошла без возврата. / Да святится Имя Твое!"⁸⁵ Эти два стихотворения обозначают в поэзии Блока момент разделения религии и искусства.

Такое разделение предощущалось с самого начала в стихах и в мировоззрении Блока и, конечно, произошло не вдруг. Сдвиг к "обмирщению" был ускорен ложными толкованиями, которые породила в умах "соловьевцев" неразбериха в личной жизни поэта. Разбирать неразбериху взялся Андрей Белый, который за два месяца до свадьбы Блока написал ему письмо, полное всевозможных вопросов. София — Божественная Мудрость — не была изобретением Блока, ему одному принадлежавшим. Тема была общим достоянием всех последователей Соловьева и исходила из его же поэзии. Белый требовал от Блока логического изложения "знания" о Ней, "потому что тут множество пересекающихся путей. Важно, так важно коллективное мышление при установлении форм. При таком мышлении, согласном, легче дышится, тверже ступаешь там, где все так ново для нашей культуры"⁸⁶.

Для Блока в 1903 году "Прекрасная Дама" не была "культурной" концепцией. Скорее она представляла собой религиозный постулат, воспринимавшийся сквозь лирическую дымку, и вполне реальное чувство любви. Белый же, христианство которого (он заявил однажды, что предпочел бы употреблять слово "хри-

207

стизм") было глубоко личным, в софианстве выступал скорее как теоретик. Для него мысль о Софии-Премудрости была связана с размышлениями о судьбах культуры вообще, и нерешительная попытка Блока ответить на его вопросы, опираясь не на книги, а на собственный опыт, показалась ему "идиотичной", то есть "антисоциальной", себя оторвавшей от всех"⁸⁷. Никто никогда не предлагал Блоку разъяснить основные положения своей личной философии ровно за пять минут, — как того требовал от Белого его отец, держа при этом в руке часы! — и Блок еще не был подготовлен к "культуре" в том смысле, как ее понимал Белый, а именно как к битве идей, для которой каждый должен быть надлежащим образом вооружен и экипирован.

Однако идея "коллективного мышления" возникла настолько естественно, была так важна для обоих, еще так мало знающих друг о друге писателей, что оба упорствовали в своих попытках достигнуть большего взаимопонимания, а в результате все лишь еще больше запутывалось. Блока с Белым объединяла не только приверженность к учению Владимира Соловьева, но и

знакомство с семьей брата философа, Михаила Соловьева. С тех пор как Блок начал в 18-летнем возрасте показывать свои стихи матери, а та — пересылать их двоюродной сестре Ольге, в семействе Соловьевых с благосклонным и пристальным интересом следили за его творчеством. Когда Блок впервые нанес им визит летом 1898 года, они начали считать его "одним из наших". Сергей преклонялся перед старшим кузеном. На Белого и его дру-зей-"аргонавтов" поэзия Блока производила огромное впечатление. Все эти чисто личные обстоятельства привели в результате к тому, что "Саша Блок", который познакомился с Белым лишь в начале 1904 года, был как бы заочно зачислен в участники заветной "игры", которую издавна вели Сережа и Боря.

В свою очередь, Блок услышал от Ольги и Михаила Соловьевых о том, как высоко оценивает его стихи Борис Бугаев, а Гиппиус показала ему анонимное письмо, полученное от него по поводу Апокалипсиса. Это письмо как бы воспроизводило сомнения самого Блока относительно Мережковских, и он дивился "юности и старости", "громаде и хаосу", "свету и мраку" их идей. В этом письме "все белое, целый свод апокалипсической белизны"⁸⁸, — записывал Блок в дневнике. Однако статья Белого "Формы искусства", появившаяся в журнале "Мир искусства" в конце 1902 года, вызвала у Блока немало недоуменных вопросов, и он решил написать автору и попросить у него разъяснений. В этот же самый момент Белый, восхищенный совпадениями между стихами Блока и его собственными, тоже решил написать Блоку, и их письма пересеклись.

В письме от 3 января 1903 года Блок прямо ставит вопрос, заинтересовавший его больше всего в "Формах искусства", — о наступлении конца света. Действительно ли Белый считает, как о том можно судить из его статьи, что музыка (не в каком-то метафорическом смысле, а как "форма искусства") будет "там,

208

в конце"? Все лето перед тем Блок спорил с Гиппиус в письмах и с Мережковским мысленно о том, что искусство не переходит в религию, что оно качественно от нее отличается. Из письма Белого Мережковским он заключил, что и тот разделяет это мнение. Не задумываясь о том, чтобы как-то защитить свое "я" от незнакомого ему адресата, Блок писал: "От моего "греха" задаю я Вам вопросы", зная, что искусство может быть inferнальным. Ему, Блоку, пишет он дальше, "суждено испытывать Вавилонскую блудницу", а не "лучезарную подругу", а потому именно Белому (как гениальному теоретику и как гораздо большей чистоты поэту) надлежит ясно сказать, что "Изида не имеет ничего общего с Девой Радужных ворот": "Не уклоняйтесь и пронесите знамя веющее и без складок. В складках могут спрятаться. От складок страшно. Скажите прямо, что "все мы изменимся скоро, во мгновение ока"⁸⁹.

Первое письмо Белого, более официальное, с вежливыми расшаркиваниями, не предполагает, а предлагает союз. Во втором письме, защищая эзотеричность статьи "Формы искусства", он указывает, что не мог высказываться прямо потому, что статья возникла первоначально как выступление перед студенческим обществом, а потому: "моя цель была издали сказать (и между прочим) *имеющим уши*"⁹⁰.

В отличие от Белого, Блок не проходил долгую школу "прятания в складках". Он всегда говорил только "прямо" (насколько умел) и так никогда до конца и не понял, что для Белого искусство и религия, вместе взятые, были ревниво охраняемой и по сути своей глубоко субъективной "игрой". В свою очередь, Белый не понимал твердой уверенности Блока в некоторых вещах, позволявшей ему, при всей темной чувственности и неуловимом лиризме, говорить, что он любит гибель, что надо творить из хаоса, что искусство — это ад, но что тем не менее душа поэта — "часовой несменяемый"⁹¹.

На чисто "человеческом" уровне любовь Белого к Блоку была требовательной. Он расцветал, когда ощущал ровное, но сердечное внимание к себе своего названного "брата", сникал и негодовал, когда тот бывал "холоден, замкнут и сух". Был тут и элемент простой человеческой зависти. У Блока так много было всего: добрейший дед; прекрасная, сказочная усадьба; мать, восприимчивостью напоминавшая Ольгу Соловьеву, столь же отзывчивая к Боре, как к собственному сыну, хотя в конце концов неизменно все же на стороне "Саши"; невинная невеста — красавица в древнерусском стиле, способная, как и жених ее, к дружелюбному и уютному молчанию.

Когда Блок привез Любовь Дмитриевну в начале 1904 года в Москву, ей тоже отвели роль в

игре "аргонавтов". После посещения Шахматова летом того же года Белый и Сергей Соловьев торжественно позировали фотографу, сидя за маленьким столиком, на котором красуются две фотографии: Владимира Соловьева и "Дамы, находящейся под особым покровитель-

209

ством божественной Софии", — Любви Дмитриевны Блок. Сами Блоки, хотя и привязавшиеся к Сереже и Боре, чувствовали себя не совсем по себе от такого восторженно-пытливого внимания к взаимоотношениям, которые, как писала Любовь Дмитриевна много лет спустя, "никак не укладывались в обыденные, человеческие...". Впрочем, несмотря на все разногласия между Белым и Блоком, их объединяло искреннее родственное чувство, обусловленное первоначальной близостью обоих к "миру Соловьевых". На Пасху 1903 года, после смерти Михаила и самоубийства Ольги (не в силах жить без мужа, она застрелилась сразу же после его кончины), Блок послал Белому стихотворение, посвященное осиротевшему Сергею, стихотворение, в котором культ Вечной Женственности связывался с переживаемой всеми ими скорбью:

У забытых могил пробивалась трава... Мы забыли вчера... И забыли слова... И настала кругом тишина...

Этой смертью отшедших, сгоревших дотла, Разве Ты не жива? Разве Ты не светла? Разве сердце Твое — не весна?...¹²

В конечном итоге подобное взаимное переплетение жизни, смерти и поэзии оказалось для литературы более важным, чем психологическая история личных взаимоотношений поэтов. Благодаря своим произведениям, благодаря тем "зорям", которые и Белый и Блок созерцали в годы своей юности, оба оказались действующими лицами одной и той же драмы. И не только в их произведениях, не только в ролях Пьеро и Арлекина, поэта и звездочета, сына военнослужащего и сына сенатора, но и в менее осязаемом пространстве коллективно созданного ими мифа, где Блок мыслился мрачным Паломником по кругам ада искусства, упорно придерживающимся своего "единственного пути", а Белый — светлым воином, сражающимся во имя возрождения культуры, смертельно раненным в бесчисленных схватках, но всякий раз вновь вступающим в бой.

Роль, которую играл в "триумвирате" Вячеслав Иванов, отрешенный эрудит, питавший, однако, величайшую платоническую нежность к обоим молодым поэтам, по сути дела сводилась к тому, чтобы напоминать о миссии, отведенной каждому из них в "соборном действе", "напоминать" об ее объективной значимости.

8. Миф о Софии и тема Апокалипсиса

Ах, восстанут из тьмы два пророка. Дрогнет мир от речей огневых. И на северных бедных равнинах разлетится их клич боевой о грядущих, священных годинах, о последней борьбе мировой.

А. Белый

Часто говорят, что первое поколение символистов испытало на себе французское влияние, а второе — влияние немецкой романтической философии, особенно в области эстетики. В действительности, как мы видели, Брюсов, чье представление о символизме одно время непосредственно вдохновлялось символизмом французским (для него галльское влияние всегда оставалось очень важным), сам по себе представлял некое "среднее" поколение. На Мережковского, Гиппиус, Сологуба и Бальмонта французское влияние было незначительным, они больше черпали из литератур других стран Европы и Северной Америки.

Блок — сам отчасти немец по происхождению — любил йенских романтиков и Гейне. Однако в наиболее восприимчивые для посторонних влияний годы он все же больше увлекался идеями Мережковского и поэзией Гиппиус, Брюсова и Коневского, нежели какими бы то ни было иностранными теоретиками или поэтами. На Белого влияли, можно сказать, те же авторы, если вместо Коневского поставить Бальмонта. В школьные годы Белый еще читал Шопенгауэра, Канта и Гельмгольца, после 1904 года — неокантианцев, Маркса и Каутского и часто ссылаясь на них в своих теоретических статьях, однако вряд ли это можно назвать литературным влиянием. Иванов долгие годы учился в Германии и прекрасно ориентировался в философии немецкого романтизма. В частности, он досконально знал и очень любил Шлегеля, переводил Новалиса и писал о нем проникновенную работу, ощущал глубокую близость с поздним Гете. Было бы нелепо, однако, "привязывать" человека столь всесторонней культуры к какой-либо одной стране или эпохе.

Одно чрезвычайно важное влияние, которое объединяло представителей второго поколения символистов и отличало его от предшествующего поколения, приходится все же выделить и учесть особо — влияние Владимира Соловьева. Как выразился Вячеслав Иванов в письме к

Блоку (то же самое он мог бы с равным основанием сказать Белому), "Соловьевым таинственно мы крещены"¹.

Значение Соловьева для общего развития русского символизма резко возросло в то время благодаря двум обстоятельствам: творчеству Соловьева последних трех лет жизни, в особенности

210

211

публикации нового издания его стихов и чтению "Повести об Антихристе" в зале Думы, а также смерти его в 1900 году, на пороге двадцатого столетия. В поздней вспышке лирического вдохновения и художественной фантазии Соловьева Блок, во всяком случае, усматривал пробуждение памяти ("анамнезиса"), возвращение умирающего человека к откровениям юности.

"Философы" "Мира искусства" и "Нового пути" относились к Соловьеву с уважением, но эстетически его строго аргументированные сочинения их не привлекали. При жизни он был далекой и внушающей некоторое опасение фигурой. Спустя пять лет после смерти Соловьева Розанов сетовал в "Вопросах жизни":

"Чем я воспользовался от Соловьева, его знаний, души? Ничем. Просто прошел мимо, совершенно тупо, как мимо верстового столба"². Гиппиус указывает в своих мемуарах, что после учреждения в 1901 году Религиозно-философских собраний она перечитала философа и была поражена совпадениями с направлением мыслей, которых придерживались они с Мережковским в попытках примирить культуру и христианство. При этом, однако, она отрицает непосредственное влияние Соловьева на развитие идей ее мужа. Все то, что нам известно о Мережковском, глубоко взволнованном Достоевским и Ницше, искусством и литературой, но безразличным к философии как таковой, подтверждает это. Кроме того, Соловьев осуждал Мережковского как соратника Розанова, которого однажды печатно обозвал "Иудушкой" и с которым расходился по всем статьям: и по вопросу пола, и по общественным убеждениям, и по религиозному чувству³.

В 1899 году "Мир искусства" опубликовал статью Соловьева "Идея сверхчеловека", в которой автор обещал вступить в диалог с "нищанцами" этого журнала. Однако сразу же вслед за этим Соловьев очень резко отозвался на номер журнала, посвященный столетию со дня рождения Пушкина, и отказался продолжать "серьезный разговор" на его страницах. Редакция "Мира искусства" огорчилась, но в ответ на вежливый упрек Философова Соловьев заявил, что авторов "Мира искусства" интересуют исключительно "пифизм или оргиазм" — Розанова искренне, а Мережковского — "только формально"⁴. Ни Мережковский, ни Розанов, ни Минский, ни Сологуб, принимавшие участие в "пушкинском" номере, не имели, таким образом, оснований видеть в Соловьеве друга или союзника. Добавим к этому, что философ отсоветовал Льву Шестову вообще печатать свою книгу о Толстом и Ницше и высмеял брюсовские выпуски "Русских символистов". Вячеслава Иванова Соловьев, наоборот, всячески поддерживал; с Белым у него была одна серьезная беседа об Антихристе; а Блоку он представлялся в облике любимого и почитаемого учителя.

Таким образом, для первого поколения Соловьев представлял собой архетип отца, которого надлежит свергнуть. Второе поко-

212

ление видело в нем благосклонного и достопочтенного предка, провидца, воина, павшего в борьбе за духовное обновление, отвергнутого так же, как и они, косным обществом. "Экая орясина!" — сказал о нем один господин, стоящий рядом, в тот единственный раз в жизни, когда Блок воочию увидел Соловьева на панихиде у родственницы. "Человек талантливый, — с тревогой бормотал отец Белого, профессор Бугаев, и добавлял: — Но больной: да-с, знаешь ли, галлюцинации видит"⁵.

Разумеется, именно эти галлюцинации или видения больше всего пленили воображение молодых последователей Соловьева. Философ, как Мартин Лютер, действительно видел Князя тьмы (или одного из его эмиссаров) и говорил с ним — не в пример воспевающим "великую красоту" дьявола Гиппиус и Сологубу! У него было также три встречи с Вечной Женственностью: однажды, еще в детские годы, в церкви; другой раз — в куполе читального зала Британского музея; и в третий раз — в Египте. В стихотворении "Три свидания",

написанном с нарочито резкими переходами от возвышенного к прозаическому, Соловьев с юмором рассказывает, как он, одетый во фрак и в цилиндре на голове, забрел в пустыню и заблудился там. Как бы в награду за холодную ночь в окружении любопытных гиен, на восходе солнца ему даровано было третье Свидание⁶. Брюсов, одним из первых символистов рецензировавший стихи Соловьева, не обратил внимания на эксцентричность данного стихотворения. Прекрасно отдавая себе отчет в значении образа Вечной Женственности в философской системе Соловьева, он, по-видимому, в поэзии считал его не более чем метафорой.

Блок, напротив, принял видения Соловьева всерьез, а юродствующую тональность объяснил как защитный прием и уступку рационализму. Белый сам прибежал к подобным защитным приемам, только с несравненно большим литературным тактом, чем Соловьев, особенно в своих "симфониях", в которых ощущается постоянное мерцание фантастических чудес, разрушительного смеха и беспросветного отчаяния. Вячеслав Иванов маскировал свои наиболее интимные и сокровенные переживания, облачая их в мифологию. Что касается Блока, то и он попробовал укрыться за романтической иронией, но в конце концов пришел к выводу, что "единственная защита" — художественная форма⁷. Все представители второго поколения, однако, чувствовали Соловьева и верили, что при всей причудливости его выражений рыцарский культ Софии у него основан на реальном опыте, имевшем также вполне реальные жизненные последствия, равноценные посвященности в некое тайнодействие о спасении Мира. Конечно, так же как и Соловьев, они отдавали себе отчет в том, что для современного общества рыцарские грезы о служении Мировой Душе непонятны, неприемлемы и даже смешны. Поэтому приходилось как бы общими усилиями воздвигать между собою и обществом мифологему о Софии. Они не то сотворили миф, не то возродили его по-своему, и в рамках этого мифа прекрасно

213

понимали друг друга и раскрепощались от условностей рационалистической эпохи⁸.

Что же собой представляет София и кто Она? "Видения" Соловьева своеобразно преломляли древнее понятие. Рожденная от встречи культур ветхозаветных и греческих, София, воспетая Соловьевым, — одновременно и ветхозаветная Премудрость ("Когда Он еще не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной (...) я [София] была при Нем художницею, и была радостию всякий день, веселясь перед лицом Его во все время")⁹, и платоновская идея Мудрости как высший объект вожделения мыслящего человека. Отраженный ее образ сквозит в храмах Византии и Древней Руси и в иконографии. Изображение ее в человеческом облике как олицетворение церкви (то есть спасенного человечества) и невесты Христовой, хоть изредка и встречается, все же не приветствуется православной церковью. Каноническая икона Софии изображает Жену, восседающую на престоле с атрибутами державы, как ипостась Спаса во славе.

Всякое отделение образа Христа от Божественной Премудрости, таким образом, содержит зачатки ереси. Валентинские гностики соткали целую мифологию о Софии-Зоне (предвечное существо), которая из любви и сострадания к людям сошла во временный мир и застряла в путях материи (здесь ее именуют Мировой Душой), где тоскует об освобождении. По гностической легенде, освободитель ее — Христос, тоже Эон, предвечное Существо, сходящее на Землю, воплотившееся и побеждающее материю. Ересь же начинается там, где Христос и София подменяются абстрактным понятием о мужском и женском началах (Карл Юнг сказал бы — архетипы), способных к многократному воплощению в отдельных людях. Бог, согласно христианской доктрине, воплотился один раз в историческом времени и совершил искупительный подвиг вполне реальными Страстями и смертью, а из учения гностиков пошло по мировой литературе красивое понятие о Вечной Женственности, тоскующей по мужественному Спасителю.

В некоторых своих стихотворениях Соловьев пользуется одним из гностических наименований Софии: "Дева Радужных Ворот". В других стихах, например "Сайма", она представляется ему тоскующей Мировой Душой¹⁰. Философ всегда отрицал, что его представление о Вечной Женственности "гностическое", но он несомненно был знаком с доктриной Валентина и как раз ко времени "второго свидания" изучал ее с горячим интересом, пусть даже не со всем соглашаясь. Мысли Соловьева о "смысле любви"

отличались двойственностью, что, вероятно, и побуждало его слагать лирические стихи, а не гимны.

Не будучи всецело философом, пророком или поэтом, Соловьев посвятил всю жизнь служению христианству в современном мире, и культ Софии был лишь частью этого служения так же, как и интерес к "сверхчеловеческому пути"¹¹ ницшеанцев и эк-

214

зистенциальная тревога за судьбы мира. Сын историка и внук священника, Соловьев был чуток к взаимосвязи времени и вечности и понимал обязанность служить Богу и человеку с учетом конкретного исторического контекста. Он обратился к Александру III с письмом, в котором вступился за убийц Александра II, ибо предвидел, что расправа с ними повлечет за собой цепную реакцию возмездия. За это его уволили с поста преподавателя Московского университета. Он написал папе римскому о необходимости воссоединения церквей и, получив холодный ответ, попытался самолично осуществить задуманное, фактически отлучив себя от римско-католической, как и от православной церкви с того дня, когда с целью демонстрации необходимости примирения вероисповеданий принял дары от униатского священника, и до самой смерти, когда его соборовал и причастил православный иерей.

"Повесть об Антихристе", в которой Соловьев предсказал вторжение в Россию с Востока, войну и небывалый переворот, конечный триумф материализма и человекобога-Антихриста и, наконец, воссоединение "малого стада" оставшихся христиан разных вероисповеданий, была встречена откровенными насмешками или в лучшем случае плохо скрытым смущением. По рассказу очевидца, на смертном одре Соловьев вздохнул: "Трудна работа Господня"¹². И в самом деле, несмотря на все его старания убедить разумных людей прислушаться к разуму, верующих вести себя по-христиански, дальновидных готовиться к предстоящим невзгодам, современная жизнь — "Корабль дураков" — пронеслась мимо него без оглядки: "Человеческая глупость / Безысходна, величава"¹³.

Люди рубежа века, услышавшие "серебряный колокол", о котором писал Белый, сочувствовали Соловьеву, и его преданность "работе Господне" их вдохновляла. В первые годы нового столетия много было пустой болтовни о грядущем Апокалипсисе. Белый рассказывает, как Волошин, проезжая на фиакре в Париже, "снимает цилиндр перед знакомым и из фиакра бросает ему: "Слышали последнюю новость? В Москве — конец мира!"¹⁴. Но ни Соловьев, ни его последователи не делали вид, будто им ведомы "времена и сроки". Один только Мережковский, придя собственным путем к идее "Конца", приближался, казалось бы, к составлению точного "расписания" — скорее всего непроизвольно, из-за хронической неспособности овладеть многомерной относительностью символистского мышления. Когда Блок и Белый впервые познакомились с Мережковским (Белый — в конце 1901-го, Блок — в начале 1902 года), убежденность, с какой он провозглашал грядущий в ближайшее время конец света, потрясала и неотразимо привлекала молодых поэтов, уже настроенных Соловьевым. Однако утверждение, что пора прекратить разговоры, отложить перо, позабыть об искусстве и окунуться в какое-то общественное "делание", не отвечало их возможностям как художников слова.

215

Именно поэтому влияние Мережковского было столь же скоро изжито, как и ярко пережито. Под трезвым посмертным влиянием Соловьева потребность выкрикивать предостережения уступила место настойчивой подготовке к длительной и не сулившей надежд на победу борьбе. Недаром все чаще вспоминалась строка из Тютчева: "Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, хоть бой и неравен..." ("Два голоса"). Для художников и поэтов серебряного века полем битвы была культура, а не общество, ибо они ощущали, что именно за нее они несут ответственность. Однако из этого не следует, что кроме культуры ничто не имело для них значения.

Брюсов, очутившийся в положении между двумя поколениями, скептически относившийся к обоим "апокалиптическим лагерям" и не поддавшийся ни сердцем, ни воображением воздействию мифа о Вечной Женственности, с момента знакомства с поэзией Соловьева тем не менее осознал, что тут затронута самая значимая для современности тема — некое сочетание трепета и великой надежды. В рецензии "Владимир Соловьев. Смысл его поэзии", появившейся впервые сразу же после смерти философа в 1900 году в "Русском архиве",

Брюсов заключает: хотя по части формы профессиональному поэту у Соловьева учиться нечему, в его творчестве наличествует самое главное, чего можно требовать от поэзии, — "новый строй души". Не вдаваясь особенно глубоко в суть мифа о Софии, Брюсов разъясняет веру Соловьева в то, что земной рай может быть восстановлен здесь на земле силой Любви. "Любовь есть божественное начало в человеке; ее воплощение на Земле мы называем Женственностью; ее внеземной идеал — Вечной Женственностью". Величайшая надежда, звучащая в поэзии Соловьева, для Брюсова — надежда на реальное, физическое воскресение, "то есть абсолютную полноту жизни, вмещающую в себе все, что было", только "чище, сильнее, и живей, и полней".

Брюсов, как обычно, сдержанно-проницателен, указывает, что подобная вера в воплощение идеала подразумевает двойственность. "Важно одно, — пишет он, — чтобы поэт знал и помнил, что это — только грань, что это — "только отклик искаженный" иных, более полных "созвучий". Брюсов здесь предполагает некую вольность, не сообразовывающуюся с взыскательным учением Соловьева о платоновском эросе, роковым образом сказавшемся не только на творчестве, но и на жизни его прямых последователей — Иванова, Белого и Блока. В поэзии Соловьева, как и в его философии, бурная "пенящаяся" страсть никогда не бывает полностью примирена с "недвижно-могучим берегом любви", и Брюсов это понимает. "Было бы неосторожно сказать, — отмечает он не без ехидства, — что это служение поэзии Вл. Соловьева единой Афродите небесной было вполне безупречным"¹⁵. Несмотря на чуждость для него соловьевской темы, Брюсов неоднократно сам пробовал писать о земной и священной

216
ной любви, например в стихотворении "К близкой", которое произвело столь сильное впечатление на Блока, что он поставил несколько строк из него эпиграфом к самой сокровенной части своих "Стихов о Прекрасной Даме"¹⁶.

На рецензию Брюсова брат покойного философа Михаил Сергеевич Соловьев отозвался теплым благодарственным письмом, которое привело к личному их знакомству. Именно в доме Соловьевых, где трудно было получить чашку кофе или выкурить утреннюю папиросу "без Антихриста", Брюсов познакомился со студентом Борисом Бугаевым. Там же ему показали некоторые стихи Блока: "из мира Соловьевых — не поэт"¹⁷...

"Соловьевы" не занимали тогда столь видного места в литературной и художественной жизни того времени, как, например, Мережковские, но это более чем восполнялось проникновенным интересом ко всему, что там происходило. В известном смысле это были для Брюсова первые искренне сочувствующие, квалифицированные "потребители" продукции "Скорпиона". Неудивительно, что в первые годы "борьбы за символизм" он подчас использовал их термины, а может, даже и мыслил их категориями, особенно когда выступал с заявлениями общего порядка.

В своих стихах, однако, а также в письменных и устных выступлениях полемического характера и в рецензиях Брюсов выражался более своеобразно и осторожно. Возьмем, к примеру, его разногласия с Белым по поводу апокалипсических тем Соловьева. Тот как завсегдатай дома Соловьевых был духовно более, нежели Брюсов, подготовлен к восприятию "Повести об Антихристе". В 1898 году на Страстной неделе, присутствуя на богослужении, Белый сам был вдруг захвачен замыслом — грандиозной апокалипсической драмы-мистерии. Хотя она осталась не написанной, "Мистерия", подобно подземному ключу, питала его лирику и прозу на протяжении всего первого десятилетия литературной деятельности и даже вплоть до встречи с Р. Штейн-нером в 1913 году. Между тем Брюсов отнюдь не был убежден в скором наступлении христианского Апокалипсиса. Его больше вдохновляли оккультные сочинения Агриппы из Неттесгейма (немецкого ученого и чернокнижника XVI века), у которого он нашел предсказания о наступлении с 1900 года предпоследнего века существования мира, ужасной, несокрушимо твердой, как алмаз эры Офиеля.

Тяготение Брюсова к оккультизму внушило младшим символистам мысль о том, что он тоже тайновидец, только иного духа. Даже зрелый Иванов во время своего краткого пребывания в Москве в 1904 году поддался обаянию его "красивых больших черных глаз", тех глаз, что смотрят с незаконченного портрета безумного Врубеля, и поверил, что московскому поэту ведома некая темная тайна. "Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы", — гласит посвящение ивановского цикла "Carmen Saeculare":

Ты стал мне друг и брат. Судьбе Завет глухой я завещаю, И музы темной посвящаю Прозренья — зрящему Тебе¹⁸.

"Тебе — зрящему"... Однако Брюсов "зрил" не столько грядущую битву между Добром и Злом (в которой, как заявлял он, поддразнивая Белого, твердо решил быть на стороне обреченного на поражение "бедного" Гада), сколько безразличие окружавшего мира ко всем "знамениям и знакам", в особенности же — равнодушие современного города с его бессмысленной, ни на минуту не останавливающейся суетой. В стихотворении "Конь блед", вдохновленный уличной катастрофой в Париже, случайным свидетелем которой Брюсов оказался, поэт пользуется традиционными символами для создания яркой картины несостоявшегося Апокалипсиса в "городе будущего". Стихотворение начинается картиной бурного уличного движения, которое внезапно обрывается — то "показался с поворота всадник огнеликий":

Но восторг и ужас длились — краткое мгновенье. Через миг в толпе смятенной не стоял никто: Набежало с улиц смежных новое движенье, Было все обычным светом ярко залито...

Проститутка, сумасшедший и поэт... Единственные, которые понимают, к чему это знаменье. Только ими оно и чаемо и желаемо. Так же, как в стихотворении "Чтоб меня не видел никто", преобладает не трепетный страх перед потусторонним, а панический страх перед пустотой. Последняя тайна, как говорит черт в "Симфонии (2-й драматической)" Белого, это — что "тайн нет". Страх перед отсутствием тайны свойствен не только Брюсову: он слышится сквозь романтическую иронию Белого и в ранней урбанистической поэзии Блока¹⁹, но у Брюсова он преобладает.

Другое дело, что Блок и Белый как поэты, отождествляясь с безумцем и проституткой, как бы остались духовно с ними на улице, бесприютными, простершими за исчезнувшим видением руки — и стали совсем иными поэтами. Брюсов избрал менее опасные пути и предпочел искать свои прозрения, ссылаясь на Рембо, с помощью "un long dereglement des sens", отдавая умеренную дань оккультизму, эротическим экспериментам и наркотикам. В частном кругу он не пытался обманывать ни себя, ни своих коллег, сколько бы ни сбивали их с толку некоторые его печатные заявления. "Не возлагайте на меня бремени, которое поднять я не в силах, — писал он молодому Блоку в ноябре 1904 года. — Дайте мне быть только слагателем стихов, только художником в узком смысле слова, — все большее довершите вы, молодые, младшие"²⁰.

В стихотворении "Младшим", адресованном этим самым "молодым", чье "лазурно-золотое" славословие Вечной Женственности задевало его и даже приводило в ярость, Брюсов снова надевает маску завистливого раба:

218

Они Ее видят! они Ее слышат! С невестой жених в озаренном дворце! Светильники тихое пламя колышат, И ответы радостно блещут в венце.

А я безнадежно бреду за оградой И слушаю говор за длинной стеной²¹.

Возможно, Брюсов испытывал настоящую зависть. Однако на попытку Белого в статье "Апокалипсис в русской поэзии" причислить и его к "пророкам", старший поэт возразил в "Весах" в том же 1905 году, в котором напечатана "Священная жертва". В возражении ясно слышится голос Брюсова-человека, отличный от голоса пропагандиста русского символизма: "...как хочешь, поэтов можно мерить только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. Если в глубинах русской поэзии суждено, как ты утверждаешь, зародиться новой, еще не ведомой миру религии, если русская поэзия "провиденциальна", — то наиболее яркие представители этой поэзии и будут представителями "Апокалипсиса в русской поэзии" (...) Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к "Жене, облеченной в солнце". Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени (...) Право, разница небольшая"²².

Несмотря на все попытки мэтра разубедить своих последователей, молодые символисты приняли всерьез как заигрывание Брюсова с соловьевскими темами, так и его призыв принести жизнь в жертву искусству. В глазах Блока, который дословно верил редакторским заявлениям в "Весах", Брюсов своими отговорками лишь казался искренним "до чрезвычайности" именно потому, что "скрывает свое знание о Ней". Младший поэт уже отметил для себя в конце мая 1903 года: "К тому же он всех обманывает, подтверждая, что "Urbi et orbi" — рассудочная"²³. Вячеслав Иванов, ясно понимавший, как и чем отличается его подход к искусству от брюсовского, тем не менее включал московского поэта в творимую им

легенду. В Брюсове он видел младшего спутника по подвижническому пути нисхождения и восхождения, хотя и затерявшегося впотьмах, и призывал его к свету: "Еще, еще преодоление, / Еще смертельное томление, / И вот — из бездн восходишь ты"²⁴. Прошло много времени, прежде чем старший поэт начал понимать нежелание Брюсова отдаться до конца какому бы то ни было одному богу или хотя бы одному пути в искусстве, нежелание, энергично выраженное во "Вступлениях", открывающих "Urbi et orbi": "...Творю, чтобы кинуть опять!"²⁵ Белый впоследствии посвятил Брюсову целый цикл стихов, в которых представляет его то героической, то демонической фигурой; но при этом — неизменно книжником. "Сух, серьезен, строен, прям", Брюсов предстает в этих строках как человек, для которого "Все лишь символ, (...) Мир — Россия — Петербург, / Солнце — дальние планеты..." Тем не менее

в последнем

219

стихотворении цикла Брюсов недвусмысленно включается в мифический ландшафт, сотворенный самим Белым: горы, небо, закат и восход: "Нам с высей не идти назад: / Мы смотрим на одни вершины, / Мы смотрим на один закат, / На неба голубые степи..."²⁶ Сам Брюсов часто изображал себя таким, каким его видели братья по перу, темным гением, играющим двойственную роль в общей мистории, в соборном действе. Иванов смотрел на него как на младшего, Белый и Блок — как на старшего "брата", прошедшего через адские испытания, вынесшего на своих плечах тяжесть общественного поношения и ставшего в результате мрачноватым и непредсказуемым. Ведь кому-то же надо было играть роль Локи, Клингсора или Мефистофеля, важнейших действующих лиц в вариантах единой мистории искупительного действия. Как художники и поэты, все они выковывали "ключи тайн", — не он ли говорил им об этом? Брюсов и наслаждался своей ролью, и тяготился ею, порою стараясь ее с себя сложить, но текст мистории был написан не одной, а множеством рук и диктовался духом времени, от которого до поры нельзя было отвертеться ни им, ни его современникам. Их претчей по духу был Владимир Соловьев.

Другим определяющим влиянием на развитие Иванова, Белого и Блока являлась мысль Ницше. Противоядием в какой-то мере служил Соловьев, но потрясение, вызванное встречей с творчеством Ницше, придало положительному мышлению Соловьева музыкальный резонанс. В поэзии младших символистов под космосом умственных построений Соловьева шевелится животворный хаос ницшеанского Диониса.

Один только Блок начал с Владимира Соловьева. Его ранняя поэзия не затронута Ницше, и хотя он вряд ли мог избежать его косвенного влияния через того же Соловьева и, после 1901 года, через знакомство с русским модернизмом, его подготовили к восприятию немецкого философа чтение Мережковского и Вячеслава Иванова и увлечение Вагнером. "Рождение трагедии из духа музыки" Блок прочел впервые в декабре 1906 года. Книга потрясла его, и он даже начал ее конспектировать, особенно подчеркнув слова "Аполлон не мог жить без Диониса", но скоро прекратил непосильное занятие: "Не могу выписать — длинно, да все равно все пришлось бы выписывать — такое откровение эта книга". Нет никаких сомнений, что именно влияние Ницше наряду с влиянием Вячеслава Иванова и веяниями самого времени ввергло Блока в жестокую драму второго тома его стихов: "Александр Блок — к Дионису"²⁷. Однако первый том Блока, который он впоследствии называл тем магическим кристаллом, "сквозь который я различил впервые (...) всю даль свободную романа", целиком принадлежит к миру Соловьева. Поэзию Соловьева Блок прочел весной 1901 года. За этим чтением последовало "мистическое лето", когда

220

был создан цикл, составляющий ядро "Стихов о Прекрасной Даме" — "Неподвижность". Блок здесь не подражает Соловьеву так, как позднее недолгое время он будет подражать Брюсову, но ему дороги были стихи философа и всю жизнь служили источником вдохновения²⁸.

Если поэзия Соловьева бесконечно много говорила душе Блока, то меньшее значение для духа его имели философские сочинения, за которые он принимался с энтузиазмом, но так и не одолел, назвав их в часто цитируемом письме к Евгению Иванову от 16 июня 1904 года "скукой и прозой"²⁹. Возможно, что главное воздействие Соловьева на развитие мировоззрения поэта — отнюдь не прямое и состоит в том, что Соловьев открыл для него "великолепные миры" Платона. Блок сам прямо связывает перемену, происходившую в нем с

осени 1900 года, с открытием Платона. Зимой 1900/01 года он прочел все, что мог найти о греческом философе в обширной библиотеке своей бабушки, включая первый том "Диалогов" в новом переводе братьев Соловьевых. Экземпляр книги был подарен ей Михаилом Соловьевым. Вполне возможно, что обратить внимание на эту книгу Блока заставило прежде всего предисловие Владимира Соловьева, называвшееся "Жизненная драма Платона". Во всяком случае, именно это предисловие помогло ему лирически усвоить учение Платона³⁰.

Соловьев в предисловии сравнивает духовную трагедию Платона с психологической трагедией Гамлета и с социальной трагедией Ореста. Для всех троих дело начинается с потери отца, для Платона — духовного отца, Сократа. Дуализм Платона рассматривается как реакция на казнь Сократа: после нее он возвел Добро и Истину в область трансцендентной (или идеальной) реальности. Примерно в то время, когда он писал "Симпозиум" и "Федр", утверждает Соловьев, Платон влюбился, ибо только непосредственный опыт мог дать философу столь глубокое понимание природы Эроса. Это был апофеоз; разлюбив, потеряв чувство связи между идеалом и материальным миром, дарованной любовью, Платон пришел к двоемирию и к трагическому компромиссу с видимой реальностью в "Республике" и в "Законах".

Соловьевское описание конфликта Сократа и Платона с миром, в котором они жили, было совершенно явно приложимо к современной России, и Блок видел в Соловьеве своего Сократа, постоянно стоящего "на ветру из открытого в будущее окна", "которому при жизни не было приюта меж двух враждебных станом". "Не от убыли, а от прибыли пролилась его богатейшая чаша, когда он умирал (и на меня упала капелька в том числе)"³¹. Невыполнимую задачу, возложенную на язычника Платона, — осуществить синтез материального мира с идеальным (или, используя широко известные образы Соловьева, которые часто приводил Блок, превратить грязь в розы, тьму в свет) Блок перевоспринял на себя через Соловьева — на всю жизнь. Глубоко

221

запала ему в душу мысль, что переродить в красоте может только влюбленность, Эрос, "pontifex", "делатель моста — между небом, землей и преисподней". Такой мост Блок называет "воздушным", "радужным". Он по природе своей непрочен, но строить его — долг художника. По Соловьеву, Платон потерпел крушение потому, что не отважился на вещественную реализацию идеала, а "оставил его рождать только в умозрении". Непосильно поэту окончательно воплотить идеал, но строительством радужного моста он может хотя бы напомнить о "непреложном Завете", об обещанном, окончательном синтезе, которого не осуществить ни художнику, ни философу...

Блок, по-видимому, не заметил убеждения Соловьева, ясно выраженного в последнем абзаце "Жизненной драмы Платона" (хотя он и не называет имен), что вочеловечением Христа и Воскресением Его "синтез" уже осуществлен, хоть и "забыт". Учитывая последующее развитие темы Христа-богочеловека в поэзии и в письмах Блока, возможно, что заключение Соловьева застряло в подсознании поэта до той поры, пока он не готов был слиться с темой о "человекобоге", о котором писал Соловьев всего на год позднее в своем разговоре с нищепанцами "Мира искусства" ("Идея сверхчеловека", 1899): "Если бы даже и не вставал в нашем воспоминании образ подлинного "сверхчеловека", действительного победителя смерти и "первенца из мертвых" (...) или если бы даже этот образ был так затемнен и запутан разными наслоениями, что уже не мог бы ничего сказать нашему сознанию о своем значении для нашей жизненной задачи (...) если бы и не было перед нами действительного "сверхчеловека", то во всяком случае есть *сверхчеловеческий путь*, которым шли, идут и будут идти многие на благо всех..."³²

Таким образом, накануне окончательного осознания своего призвания Блок открыл для себя через соловьевское осмысление Платона и Ницше идею "пути", а также представление о философии (или же поэзии, вообще любого дела, которому посвящается вся жизнь) как об эстетической структуре, о "драме"³³. Он нашел также образец для подражания в "неподвижном" образе Соловьева — "рыцарь-монах": "Что такое огромный книжный труд Соловьева (...)? Только щит и меч — в руках рыцаря, добрые дела — в жизни монаха (...). Только средство: для рыцаря — бороться с драконом, для монаха — с хаосом..."³⁴

Влияние Ницше на Вячеслава Иванова и Белого предшествовало влиянию Соловьева, так что

воздействие немецкого философа на них не смягчено соловьевским всепримирением. Андрей Белый подпал под обаяние Ницше, и в особенности афористичного непоследовательного стиля "Заратустры", в 1899 году, то есть за год до того, как он принялся "упорнейше изучать философию Соловьева"³⁵. В известном смысле именно изучение Соловьева помогло молодому поэту преодолеть Ницше, хотя Белый всегда утверждал, что если в философии ему нетрудно было

222

сбросить с себя его влияние, то в поэзии Ницше навсегда сохранил над ним какую-то невыразимую власть.

Влияние Соловьева носило более интимный характер, — как и в случае с Блоком, оно было почти семейным. Племянник философа и его будущий биограф, Сергей был самым близким другом Белого. Белый не только встретился в его доме с философом, но и получил возможность после смерти Соловьева в 1900 году изучить рукописи, вместе с братом покойного Михаилом, первым редактором Собрания сочинений. Белый стал вместе с Сергеем посещать могилу Соловьева на кладбище при Новодевичьем монастыре, как бы испрашивая у покойного благословения на дело их будущего служения. Родители Сергея были похоронены рядом с Вл. Соловьевым, так же как отец Белого, умерший в том же 1903 году. Таким образом, изучение поэзии и философии Соловьева слилось с чем-то вроде культа ушедших авторитетов. Как сообщает сам Белый, еще до того как он начал писать, он "пытался соединить в своем сердце два полюса (Соловьева и Ницше)"³⁶. В различных схемах своего развития, которые Белый начертал для Иванова-Разумника в 1927 году, Соловьев всегда ассоциируется с восхождением, универсализмом и Софией, тогда как Ницше отождествляется с нисхождением, индивидуализмом и Христом. На протяжении всего периода духовного мужания Белого эти два влияния чередовались и служили противовесом друг другу³⁷. В первом опубликованном произведении Белого, "Симфония (2-я, драматическая)", Соловьев предстает как излучающая радость апокалипсическая фигура, трубящая с московских крыш призыв к оружию: "Зло пережитое / Тонет в крови, — / Выходит омытое / Солнце любви". Эти строки взяты из стихотворения, посмертно найденного в бумагах философа. Они вызвали восхищение у Блока и утвердили обоих поэтов в той мысли, что Соловьев был сторонником "Священной Войны".

В программном стихотворении, служащем эпиграфом к настоящей главе, написанном в 1901 году, Белый приветствует двух пророков — Соловьева и Ницше³⁸. Стихотворение посвящено племяннику Соловьева Сергею, тогда еще главному "союзнику" Белого в борьбе против антихристовых сил на поле русской культуры.

Так же, как Блок и Иванов, Белый неоднократно возвращался к образу Соловьева, в частности в поэме "Первое свидание", а также в более прозаических размышлениях о значении Соловьева-философа для всего их поколения³⁹.

Для Иванова, как и для Блока, начало знакомству с Ницше положило "Рождение трагедии из духа музыки" и его толкование Диониса, или, вернее, двух противоположных, но взаимодополняющих начал в искусстве — аполлонического (мужского, объективного, связанного со зрительной формой дневного, логического и гармонического) и дионисийского (женского, субъективного, связанного с музыкальным настроением, ночного, экста-

223

тического и хаотичного). Это толкование Диониса — не как старого полузабытого Вакха, бога вина, а как вечный трагический принцип перевернуло всю жизнь Иванова. Когда он приступил в 1890 году к чтению Ницше, он был молодым женатым аспирантом с блестящими перспективами и добропорядочными либеральными взглядами. В 1893 году, в Риме, он познакомился с женщиной, матерью троих детей, расставшейся с мужем, но еще не разведенной Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал. Эта встреча была подобна могучей дионисийской буре, после которой, как он утверждал, все в нем "обновилось, расцвело и зазеленело"⁴⁰. Спустя два года Иванов развелся с женой и посвятил себя поэзии. Ницше и Дионис, считал он, оживляли сердце и закаляли волю. Всегда чувствуя себя виноватым перед первой женой и ребенком, Иванов постепенно стал ощущать, что новый союз с Зиновьевой-Аннибал благословен, "демоническая" страсть и увлечение Ницше оказали на Иванова парадоксальное действие. Освободившись от духовной суши, он приобщился к истокам жизни

и религии.

Влияние Соловьева тут было непосредственным и признавалось самим Ивановым: ведь философ считал, что лишь в эроте (будь это в полноте земной страсти или же в аскезе) индивидуум может выйти за пределы собственного "я" и признать абсолютное существование и равноценность "я" любимого или любимой. "Ты еси" — подтверждение другого или другой как реально вне тебя существующими — распространяется на всякую человеческую личность, на общество, на природу, на космос. Здесь Иванов нашел положительное истолкование собственного опыта. Он встретился с любимой женщиной, когда она находилась в состоянии смятения и горя, бунтовала против жизни и Бога, и помог ей понять и реализовать себя. Для него такое высвобождение невесты — "всегдашний и коренной мотив мужского действия", который, однако, опасно предпринимать, "не осверхличив его светом Христовым"⁴¹. Сам Иванов не избегал осознанной им опасности. Увлечение оргиастическим культом Диониса толкнуло его и его возлюбленную, эмансипированную своенравную аристократку, вдохнувшую в его теоретические построения собственный максималистский темперамент, на целый ряд опытов над собственной жизнью, которые ошеломляли даже наиболее аморально эмансипированных современников. Даже самые скандальные начинания, однако, коренились в глубокой вере и исходили, по словам самого Иванова, из "почти непрерывного вдохновения и напряженного духовного горения". Со временем перегорело все лишнее.

Первая жена Иванова, Дарья Михайловна Дмитриевская, возвратившись летом 1895 года в Россию, показала его стихи Соловьеву, и, таким образом, именно ей Иванов обязан интересом, который философ проявил к его творчеству. Соловьев разглядел в философской лирике Иванова "безусловную самобытность". Он понял, что нищестанство окажется лишь преходящей стадией

224

в его развитии, и послал телеграмму с предложением помочь поместить стихи в периодической печати. Иванов, естественно, обрадовался и в первый же свой приезд в Москву отправился к Соловьеву. После этого он навещал его всякий раз, когда возвращался в Россию. Соловьев, писал Иванов, "был и покровителем моей музыки, и исповедником моего сердца"⁴². Когда Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал предприняли покаянное паломничество в Киево-Печерскую лавру, оба считали, что делают это с молчаливого благословения Соловьева. То был сознательный шаг к возвращению в церковь, вдохновленный настойчивыми утверждениями Соловьева, что это все же единственное на земле учреждение, основанное Христом, и что только здесь возможен соборный религиозный опыт⁴³. После второго паломничества, совершенного вместе с Лидией в Иерусалим на Пасху 1902 года, Иванов засел до конца года в Афинах, изучая на месте истоки культа Диониса. "Преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания я мог только этим путем"⁴⁴, — утверждал он.

Непосредственно плодом этих изысканий явился курс лекций "Эллинская религия страдающего Бога", прочитанный Ивановым в 1903 году в Париже. Эти лекции печатались с продолжением в "Новом пути" (1904) и "Вопросах жизни" (1905). На протяжении долгой жизни Иванов снова и снова возвращался к этой теме, в особенности в годы первой мировой войны, когда он закончил книгу, посвященную тому же вопросу, в Баку, используя материалы, собранные в Афинах для докторской диссертации, и еще в период, предшествовавший второй мировой войне, когда им был подготовлен немецкий перевод книги о Дионисе⁴⁵.

Влияние Соловьева определило направление всей деятельности Иванова, особенно в "русский период" его жизни — с 1905 по 1924 год. Все это время он стремился обновить забытый миф о Христе возрождением более древних мифов сначала среди художников и поэтов серебряного века, а затем среди тех, кто стоял у истоков нарождающейся советской культуры.

Идея Вечной Женственности, хотя и в несколько ином преломлении, чем у Соловьева, играет важную роль в мировоззрении и поэзии Вячеслава Иванова. Эти два человека были очень несхожи по опыту и темпераменту, и как бы ни восхищался Иванов учением Соловьева о любви и проблеме пола (после Платона, утверждал он, никто не говорил на эти темы с такой животрепещущей глубиной), в отличие от Соловьева, он не был аскетом. В соловьевском термине богочеловека Иванов усматривал более истинное и глубокое понимание нищестанской концепции челове-кобога⁴⁶. Когда в 1926 году Иванов перешел в католичество,

он воспользовался исповеданием веры — декларацией, произнесенной философом перед экуменическим причастием, сочиненной им. В последнем лирическом сборнике "Римский дневник" (1944) Иванов помянул Соловьева в день святого Владимира (15/28 июля):

8 А. Пайман

225

Вмещен был узкою могилой, Кто мыслию ширококрылой Вмещал Софию. Он угас; Но все рука его святая И смертию не отнятая, Вела, благословляя, нас⁴⁷.

Личный пример Соловьева, сочетание в нем мистического прозрения и заботы о реальном мире послужили источником вдохновения для целого поколения поэтов накануне русско-японской войны и первой русской революции, первых вех на еще длинном пути к 1917 году. Соловьев одарил их светлым образом Софии, должным отгородить от безнадежного раздвоения и укрепить веру в возможность "синтеза" материального и идеального. Он их и подготовил к грядущим тяжким дням, подав пример трагической верности идее. Он помог им "преодолеть" и освоить Ницше, показав, что "путь сверхчеловека" может освящаться благодатью человекобога, "забытого" Христа.

Жизненная энергия Соловьева и эмоциональный, музыкальный прибор ницшеанских устремлений подняли символистов второго поколения над крайним индивидуализмом и оторванностью. В свете своего восприятия этих двух "пророков" они почувствовали и себя участниками "последней борьбы мировой" и, несмотря на частые ожесточенные споры, сравнительно легко, как союзники проникали в художественный мир друг друга. Они добивались также более широкой общности путем мифологизации не только своего личного опыта, но и вообще назначения художника в истории, стремясь облечь хаос исторических событий в прочную гармонию непреходящих форм.

Часть IV

БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ

АД

9. Русско-японская война и революция 1905 года

В ту ночь нам судьбы диктовала Восстанья страшная душа.

Александр Блок. "Вячеславу Иванову"

Восходы" 1901 года сменились в 1902 и 1903 годах заревами пожарищ: горели помещичьи усадьбы и фабрики. Еще до начала злополучной войны с Японией в январе 1904 года в стране не утихали беспорядки. Шок, вызванный целой серией поражений на Дальнем Востоке, породил требования конституционной реформы, ставшие особенно настойчивыми осенью 1904 года. После Кровавого воскресенья общественное мнение, ратовавшее за умеренную реформу, было заглушено могучим приливом социальной революции, назревавшей с конца прошлого века. На протяжении всего 1905 года чуть ли не ежедневно поступали известия о террористических актах, мятежах, бунтах и стачках. Октябрьский манифест, даровавший конституцию, в значительной мере удовлетворив умеренную общественность, ослабил натиск противников самодержавия. Однако страсти не улеглись, и, прежде чем социальная революция была окончательно подавлена, на московских улицах выросли баррикады. Состояние напряженности в обществе удерживалось в России вплоть до 1908 года, когда продуманная экономическая политика в сочетании с энергичными мерами подавления подрывных

227
элементов (вплоть до военно-полевых судов, учрежденных Столыпиным) восстановила некое подобие порядка, продержавшегося до следующей войны и следующей революции.

В 1904—1905 годах символисты, чьи взоры были до тех пор устремлены к загадкам небес — к "зорям", к "кормчим звездам", к "радужному мосту", — почувствовали, что у них под ногами зашевелилась сама земля. В 1910 году Блок вспоминал: "Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России {...} И сама Россия (...) оказалась нашей собственной душой"¹. Им, убежденным субъективистам, казалось, что в их собственных сердцах и в рядах символистского движения начался разлад, нарушивший кратковременное общее провидение воцарившейся гармонии, о котором когда-то писал Иван Коневской:

Есть не только тайны заката, О, не только есть таинства ночи: Есть и тайны рассвета, откровения утра, Легче, воздушней, короче!²

Осенью 1904 года Вячеслав Иванов, глубоко взволнованный событиями на родине и полный

желания более непосредственным образом содействовать культурной эволюции в России, решил покинуть женеvское убежище и возвратиться домой. Он, по-видимому, связывал свое будущее как с "Весами", так и с "Новым путем", но переход второго журнала осенью 1904 года под контроль "идеалистов" побудил его временно уступить настойчивым уговорам Брюсова теснее связать себя с московским журналом. В то время между двумя поэтами существовала тесная литературная дружба. Брюсов редактировал для издания в "Скорпионе" вторую книгу стихов Иванова "Прозрачность", и Иванову же посвятил свой собственный четвертый сборник стихов "Stephanos" ("Венок").

Резкое ухудшение здоровья отца Лидии Зиновьевой-Аннибал заставило чету Ивановых отложить возвращение в Россию. После его смерти Брюсов в письме, выражавшем соболезнование по поводу горестного события, с почти неприличной поспешностью возобновил приглашения вернуться в Москву и взяться вместе с ним за редактирование "Весов". Иванов понимал, что Поляков, финансировавший как "Весы", так и "Скорпион", относится с меньшим, чем Брюсов, энтузиазмом к перспективе заполучить еще одного штатного редактора, а потому отзывался на план Брюсова, не связывая себя определенными обязательствами. В то же время Иванова приводила в восторг "новая эра", которая, по его мнению, уже началась и которая потребует от него, Брюсова и Белого определить позицию их литературного движения. "Весы" он рассматривал как "орган какого-то коллективного самоутверждения, какого-то Жизненного процесса в русском — европейском, если хочешь, — самосознании". "Думаю, — добавлял Иванов, — что и мне найдется часть в общей работе. Все дело в солидарности взглядов и в доверии"³.

228

В чисто человеческом плане как раз солидарности и доверия не хватало. Белый, например, скорее настороженно отнесся к первому появлению Иванова в Москве в начале 1904 года. Он усматривал в этом угрозу своему собственному положению: "Снобы, губы поджав, каламбур обо мне в уши вшептывали: "Андрей Белый — хе, хе! — экс-король земли обетованной". Белый видел в поэте-ученом претендента на свой трон, называл его школьным учителем из Гофмана с красным и круглым лицом, покрытым пятнами, который только и думал о том, как бы распространить свое влияние и заставить всех декадентов "водить хороводы под звуки симфоний Бетховена, возгласом громким гнусава, лоснящийся выдвинув нос: "Конгс ом паке"*⁴.

Иванов, напротив, живо заинтересовался Белым и пытался уговорить его возвратиться в "Северные цветы", когда зимой того же года Брюсов вызвал настоящий бунт, запретив "своим скорпионцам" публиковаться в конкурирующем издательстве "Гриф". Он также серьезно отчитал Брюсова, когда "поэтический" вызов, посланный им Белому в 1904 году, — "Бальдеру — Локи"⁵, грозил превратиться в настоящую дуэль.

Предыстория несостоявшегося поединка в период смуты и разъединения среди символистов. Белый, живший в соответствии с собственной "творимой легендой", впервые вышел за пределы вечно юного и сугубо мужского кружка "аргонавтов", заинтересовавшись молодой поэтессой Ниной Петровской, женой основателя издательства "Гриф" Сергея Соколова. На свою беду, Петровская была наделена даром горячего сопереживания, не находившим выхода в творчестве. Этот дар делал ее обаятельной, но необыкновенно впечатлительной и внушаемой собеседницей. Она не была счастлива в браке, не видела перед собой ясного жизненного пути. Белый решил "спасти" ее, введя в мир "аргонавтов", и между ними установились чудесные отношения брата и сестры. К его ужасу, однако, эти отношения вскоре превратились или грозили превратиться в "роман". Брюсов, с циничным юмором наблюдавший за происходящим, нашел ситуацию интересной, а даму — привлекательной. Он принялся ухаживать за Ниной, вовлекая ее в различные оккультные эксперименты. "Борьбой" за душу Нины и всем своим поведением по отношению к Белому он поставил под угрозу самые основы веры и надежд своего младшего собрата. Очутившись между этими двумя мужчинами — Белым, который хотел поднять ее в свой собственный золотой и лазурный мир, но чурался физической близости, и Брюсовым, восплавленным к ней тяжелой страстью, — Петровская почти лишилась рассудка. Она тайком принесла пистолет на лекцию Белого, по ее мнению, отвергшего и бросившего ее, но, тронутая его вдохновенными речами, напри-

* Таинственный возглас иерофанта из элевзинской мистерии. ** Враждующие боги скандинавской мифологии.

вила оружие против Брюсова. Тот спокойно ее разоружил и доставил домой.

Как Петровская, так и Белый считали, что Брюсов обрел некую¹ гипнотическую власть над ними. В каком-то смысле они и на самом деле были марионетками в его руках. Не случайно в то время он замыслил роман "Огненный ангел", который должен был перенести их всех в Германию XVI века, где бедную героиню сожгут как ведьму на костре⁶. Белый стряхнул с себя наваждение беспомощности, напряг все силы и поразил Брюсова великолепным поэтическим ответом на вызов — "Локи — Баль-деру", в котором прибег к параллели: поединок колдунов. Брюсов признал его моральную и поэтическую победу в мрачном четверостишии:

Кто победил из нас — не знаю! Должно быть, ты, сын света, ты! И я, покорствуя, встречаю Все безнадежные мечты⁷.

Из Женевы не без удовольствия за поэтической дуэлью, о ходе которой его информировал Брюсов, следил Иванов. Он презирал буржуазную мораль. Однако когда в яростном письме (текст его не сохранился) Брюсов сообщил ему, что они с Белым рассорились всерьез, это известие едва не заставило малоподвижного Иванова примчаться в Москву. Как ни странно, ссора состоялась не из-за Петровской, а из-за Мережковских. Брюсов как-то презрительно отозвался о них в разговоре с Белым, который в то время испытывал к ним чуть ли не сыновье благоговение и смотрел на них как на религиозных наставников. В сухой письменной форме Белый потребовал не смей так говорить о Мережковских, и, возмущенный сверх всякой меры, Брюсов вызвал его на дуэль. Следующее письмо Брюсова, извещавшее о том, что Белый извинился и потому побоище отменено (предполагавшийся секундант Белого Эллис торжественно поклялся, что сам прикончит обидчика, если его друг будет убит), побудило Иванова любовно, но достаточно сурово пожурить Брюсова: "Благодарю силы, которые призываю на тебя, за то, что преступление совершено тобой *только* в мире возможного. Ибо ты хотел убить Бальдера". Вызвав Белого, считал Иванов, Брюсов не столько ополчился на реального оппонента, сколько "с богом воевал в ночи". Если бы Белый и принял вызов, он никогда бы не покусился всерьез на жизнь своего брата-поэта, которая для него священна. Брюсов же действительно хотел его крови. "Исполни мое желание, — заключал свое послание Иванов, — помирись с Бальдером сполна и братски, ибо ведь и ты, себя не узнающий, — светлый бог. Любящий тебя Вячеслав"⁸.

На отношении Иванова к ссоре между Брюсовым и Белым никак не повлиял тот факт, что первый был в то время его истовым поклонником, тогда как Белый от него шарахался как пугливый конь. По его мнению, поэтам надлежало быть братья-

ми, "теургами". Когда Иванов вернулся в Россию, его присутствие на самом деле действовало умиротворяюще и вдохновляюще на поэтов, и в таком воздействии на современников, можно сказать, поэт видел свое призвание. Однако задачу, которую он перед собой поставил, можно сравнить разве что с попытками удержать на месте палатку во время бури:

Лишь я хочу весь мир подвинуть Ко всеобъятию; лишь я Хочу в союзе бытия Богосознания достигнуть⁹.

Надежда Иванова основать вокруг "Скорпиона" братство символистов начала рушиться еще до его возвращения в Россию. Вернувшись, он поселился в Санкт-Петербурге, ибо считал, что там он больше будет в центре событий, чем живя в Москве. Вопреки ожиданиям, в Петербурге его всячески поддержали сотрудники нового журнала "Вопросы жизни", который продолжал публиковать его лекции о Дионисе. Летом 1905 года Ивановы сняли квартиру неподалеку от Таврического дворца. В этой квартире, помещавшейся в столь излюбленной архитекторами-модернистами башнеподобной надстройке, имелась круглая комната, — точно такая, какую Лидия Зиновьева-Аннибал видела во сне накануне отъезда из Швейцарии и которой суждено было войти в историю литературы под названием "башня". Отсюда Иванов писал Брюсову 29 августа 1905 года о том, как он представляет себе положение дел в Москве: "Коллективного духа так и не будет, и "Весы" не определят положения своей группы в дифференцировавшемся отныне "новом движении" иначе, как самоутверждением отдельных своих членов"¹⁰.

Это не было разрывом. Иванов в это время писал серию статей "из области современных настроений" для брюсовского журнала, и первая из этих статей, снабженная подзаголовком "Апокалиптики и общественность", появилась в шестом номере "Весов" за тот же год. Он был,

однако, огорчен отсутствием какой-либо объединяющей идеи в последнем номере альманаха "Северные цветы". Об этом он читал в статье, напечатанной в недолго просуществовавшем журнале "Искусство" (1905), выпускавшемся "Грифом", в связи с непродуманным разносом его собственной позиции¹¹.

Андрей Белый, совершенно независимо от Иванова, был огорчен как явными центробежными тенденциями, проявившимися в "Северных цветах", так и выпадами "Грифа" против старшего поэта, который, каковы бы ни были их личные отношения, все же был причастен к грандиозному символическому видению искусства как преддверия "земли обетованной". Белый порвал с "Искусством", отправив резкое письмо редактору и вероятному автору оскорбительной статьи Сергею Соколову. Может быть, и по причинам, не имевшим отношения к литературе (как-никак Соколов был мужем Нины Петровской), хозяин "Грифа" обиделся,

231

и Белому — уже вторично в том году — пришлось выкарабкаться из ситуации, грозившей физической схваткой. Потрясенный этим новым выпадом против себя (что он его спровоцировал, он не сознавал), Белый, прекрасно понимавший, что его отказ от второго вызова на поединок ставит под сомнение его мужество, в письме 28 сентября 1905 года пожаловался Брюсову: "Когда я, так сказать, афишировал свою принадлежность к вашей группе, ряд лиц, с детства меня знавших и близких мне, отступили от меня. Стал я изгнанником, но и к вашему берегу не пристал, потому что нет у вас своего берега, все вы не любите друг друга и соединяетесь только для совместного нападения. Мне было тяжело одиночество, но я все же стал под вашим флагом, считая вас протестантами во имя новых форм жизни, и вы же меня обвинили в попрании всех форм, исходя из воззрений старой жизни. И понял я, что "новая жизнь" у вас только слова..."¹²

Еще находясь под влиянием этих событий, в то же лето 1905 года Белый обнаружил, что его друг, Александр Блок, исполнен темной воли к гибели. Несмотря на пошатнувшуюся самоуверенность, "сын света" решил "спасти" Любовь Дмитриевну, с которой он сблизился, поверив ей свои невзгоды — историю взаимоотношений с Петровской и Брюсовым. Для Блока и Белого догорали "зори" начала века, но последний не хотел себе в этом признаться и, как бы защищая блоковскую мечту о Прекрасной Даме от самого Блока, начал настойчиво ухаживать за его женою. Хотя та расценивала происходящее как "гениальное искушение", в конце концов она все же решила остаться с Блоком. Белый отказался смириться с ее "нет", а Блоку показалось, что его любовь — какая-то искусственная. Все это было проявлением "игры" в "создание новых форм жизни", но все же трудно было отнестись к этому иначе, как к непростительному вмешательству в личный миф и в личную жизнь Блока. Роман причинил боль всем, кто так или иначе был к нему причастен, и, хотя он и не нарушил духовную родственность между поэтами, но сделал их личные отношения столь же бурными, как те годы, в которые они жили и которые пытались отразить в своем творчестве. Тем не менее в поисках новых форм, соответствующих буре, которая разразилась над страной и грозила снести саму память о прежнем штиле, они не только оставались близкими, но и пристально следили за поэтическими экспериментами друг друга. Впрочем, общее направление было определено более зрелыми писателями — Сологубом, Мережковским, Ивановым и, что было особенно важно для молодых поэтов, Брюсовым.

Именно тогда, когда реальное влияние Брюсова на русскую поэзию спадало, его видимая власть над символистским движением приближалась к апогею. Пока Россия находилась в состоянии войны с Японией, Брюсов строго следил за тем, чтобы "Весы" занимали олимпийскую позицию как журнал, стоящий

232

настолько выше политики, что он мог позволить себе в разгар военных действий поместить статью о японском искусстве. Личная настроенность его, однако, была достаточно воинственной. 29 января 1904 года он опубликовал — правда, не в "Весах", а в газете "Русский листок" — патриотическую оду "К Тихому океану". "Россия — должна властвовать на Дальнем Востоке, Великий Океан — наше озеро", — писал он в апреле того же года П. П. Перцову, который считал его "государственником" и "римлянином". На войну Брюсов действительно реагировал, как "римлянин". В декабре 1904 года, спустя много

времени после того как первый взрыв его патриотической поэзии стал казаться ему самому чуть ли не комичным в свете поражений и унижений, нанесенных его стране, он призвал к гражданскому перемирию. "Вы, ликторы, закройте форум! / Молчи, неистовый трибун!"¹³ Иванов, разделявший тревоги Брюсова по поводу судьбы России, решавшейся на войне, тем не менее написал ему из Женевы 14(27) января 1905 года по поводу этого стихотворения письмо с просьбой, чтобы "Весы" напечатали редакционное разъяснение, из которого следовало бы, что, поскольку журнал принципиально не занимается политикой, отдельные сотрудники не обязательно разделяют взгляды друг друга:

"Вовсе не хорошо, что в "декадентстве" видят и своего рода общественную секту.

Политическое мнение таково лишь в связи с текущим моментом. То, что вчера было ложью, сегодня может быть истиной (...) Я же лично думаю о переживаемом, что лозунг: "Теперь не время буйным спорам — вы, ликторы, закройте форум; молчи, неистовый трибун!" *теперь* неверен (...) А если в этом мире *теперь* не согласны, пусть это будет *личным* несогласием"¹⁴. Хотя Иванов не был таким громкоговорителем "империалистом", как его младший друг и коллега, патриотом он все же был. В 1904 году (как и позднее, в 1914—1917 годах) он высказывал серьезный и глубоко поэтический взгляд на войну и те жертвы, которых она требует. В стихотворении, посвященном памяти племянника его жены, Александра Зиновьева, павшего в бою одним из первых, он обращался к России как к родине, обреченной на потерю сыновей и, быть может, на окончательное поражение.

За то, что ты стоишь, немея, У перепутного креста, Ни Зверя скиптр подъять не смея, Ни иго легкое Христа...¹⁵

Стихотворение, посвященное новорожденному наследнику трона, в сказочной тональности заглядывает в тот день, когда царевич будет править свободной страной, а на крови тех, кто отдал жизнь в год его рождения, взойдет целое поле ему преданных копий... В мае 1905 года Иванов отозвался на поражение

233

военно-морского флота под Цусимой, после которого уцелело очень немного русских кораблей, в том числе крейсер "Алмаз", стихами, в которых звучали слова утешения и вдохновения на подвиг во имя России, но уже не для тех, кто ею управляет.

Огнем крестися, Русь! В огне перегори И свой Алмаз спаси из черного горнила! В руке твоих вождей сокрушены кормила: Се, в небе кормчие ведут тебя цари¹⁶.

Иванов по природе своей был осторожным либеральным традиционалистом, не желавшим видеть свою страну разрушенной революцией, но понимавшим, что без каких-либо политических перемен она вообще не имеет будущего ни в обстановке войны, ни в условиях мира.

Брюсов, быть может, идя навстречу просьбе Иванова, а возможно, из принципиальной аполитичности не публиковал в "Вессах" гражданские и патриотические стихи, которые писал в то время. Однако позицию лояльного гражданина Российской империи он не изменял до тех пор, пока не стало известно, что правительство перед лицом поражений на фронтах вкупе с беспорядками и революцией в тылу ведет переговоры о мире, что представлялось ему бесславным. Борьбу до конца он бы поддержал, теперь же в целой серии язвительных стихотворений клеймил осрамившихся правителей России. "Вы безвольны, вы бесполы", — бросал он в лицо властителям, упустившим возможность создать на берегах Тихого океана "Третий Рим". "Брошен жребий. Плыви, мой конь, через Рубикон!" — так недавний "великодержавник" перешел на сторону революции¹⁷. Однако если Брюсов и возлагал на революцию какие-то надежды, они были связаны с возможным появлением сильной личности типа Наполеона, а пока он занял позицию стороннего наблюдателя. Война и революция представлялись ему прежде всего эстетическим зрелищем. В этом свете Октябрьский манифест изображается как жалкий компромисс:

Прекрасен, в мощи грозной власти,

Восточный царь Ассаргадон,

И океан народной страсти,

В щепы дробящий утлый трон!

Но ненавистны полумеры, Не море, а глухой канал, Не молния, а полдень серый, Не агора, а общий зал.

То был голос Брюсова-символиста, вещавшего *ex cathedra*, повторяющего в гражданском контексте ту же мысль, что заключал его сборник "Urbi et orbi": "И Господа и дьявола / Хочу прославить я"¹⁸.

В соответствии с этой мыслью Брюсов в свое время одним из первых среди символистов

выступил с гражданственными стиха-

234

ми. В 1901 году к нему обратился Георгий Чулков, в то время еще студент-медик, интересовавшийся поэзией Владимира Соловьева, с просьбой принять участие в "крамольном" поэтическом сборнике. Именно это обращение послужило для Брюсова толчком к первым экспериментам такого рода. Чулков в 1902 году был арестован и выслан остудить пылкую рыжую голову в тайге. Лишь несколько лет спустя некоторые стихотворения Брюсова, написанные для несостоявшегося сборника, были включены в циклы "Повседневность" и "Современность" в книге "Stephanos". Впрочем, эти стихотворения, часть которых вошла в "Urbi et orbi" (1903) и печаталась в периодике в период с 1902 по 1905 год, были известны в исполнении автора, а возможно и в рукописной форме ближайшему окружению Брюсова и оказали значительное влияние на молодое поколение.

В стихотворении "Кинжал", эпиграфом к которому послужили строки из одноименного стихотворения Лермонтова: "Иль никогда на голос мщенья / Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...", Брюсов как бы отвечает предшественнику по теме:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза, Как и в былые дни, отточенный и острый, Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза. И песня с бурей вечно сестры.

Уйдя "в страну молчанья и могил, в века, загадочно былые", поэт видел лишь покорно клонившиеся под ярмом шеи рабов. Теперь же, заслышав "заветный зов трубы", он вторит грому с небосклона: "И снова я с людьми, — затем что я поэт, / Затем, что молнии сверкали"¹⁹. В знаменитом стихотворении "Каменщик" Брюсов в поисках ответа на то, как откликаться на назревающую революцию, обращается уже не к традиции романтического вызова (как в "Кинжале"), а к народнической поэзии. Воспользовавшись зарифмованным повествованием П. Лаврова о том, как интеллигент господин разъясняет каменщику, что тюрьма, которую он строит, скорее всего станет местом заключения для него и его детей, Брюсов превращает поучение в краткий и весьма содержательный диалог между лирическим героем и хмурым, политически сознательным рабочим, который в конце концов предлагает ему убраться: "— Эй, берегись! Под лесами не балуй... / Знаем все сами, молчи!"²⁰

Когда это стихотворение, написанное в 1901 году, было впервые напечатано П. П. Перцовым в октябре 1904 года в "Новом пути", оно вызвало изрядный переполох, стяжав его автору незаслуженную славу первого символиста, присоединившегося к хору либеральных протестов.

Брюсов готов был отзываться на гром народного возмущения, но он не желал быть поэтом, хоть сколько-нибудь солидаризирующимся с мнением уважаемого большинства, например с требованиями о введении представительной формы правле-

235

ния, которые осенью 1904 года выдвигали земства и университеты. Откликнуться на эти требования предоставлено было Федору Сологубу, который в торжественном и для него необыкновенно оптимистичном стихотворении "Соборный благовест" писал о том, как "...в согласии великом / Встает родимая страна". Развивая музыкальную метафору, он сравнивал русский народ с тяжелыми медными колоколами, долго молчавшими, но теперь, под действием роковых военных событий на Востоке, пришедшими в движение и уже вызывающими благовест возродившейся и преображенной стране²¹.

Блок и Белый искали собственный подход к теме гражданских волнений. Весной 1904 года Белый признался в письме к Блоку, что заимствовал у него революционные рифмы "товарищ" и "пожарищ". К письму было приложено стихотворение в "неонародническом" стиле, озаглавленное " Попрошайка". Оно открывалось городским пейзажем, представлявшим собой прямой перепев второго брюсовского "Каменщика", написанного в декабре 1903 года. Стихотворение Брюсова начинается: "Камни, полдень, пыль и молот, / Камни, пыль и зной". У Белого: "Крыши, камни, пыль. Звучит / Голос бархатного альта. / К небу едкий жар валит / Неостывшего асфальта". В ответном письме Блок указывает, что эти строчки граничат с плагиатом, и сознается: "То же самое происходит со мной, но в еще большем размере (...) Я в отчаянии и усиленно надеюсь на исход из асфальтовых существительных"²².

После этого Белый устроил игру: они с Блоком обменивались стихотворениями, в которых требовалось обнаружить заимствование из Брюсова, из сочинений друг друга и из стихов их

общего приятеля Семенова, который дебютировал как поэт одновременно с Блоком в сборнике стихов студентов Петербургского университета.

Однако весной 1904 года игру захлестнула жизнь. Настольными книгами Белого стали Некрасов и народник Глеб Успенский, а летом того же года они с Сергеем Соловьевым, в маленьком семейном поместье которого, Дедово, Белый проводил большую часть своих каникул, пережили период сочувствия "русскому мужику". Белый настроил свой чуткий слух на "Трепак" Мусоргского и другие русские песни из репертуара певицы Оле-ниной-д'Альгейм²³. В октябре 1904 года он даже мечтал отказаться от "Грифа" и "Скорпиона". Декаденты вызвали его раздражение: "...ненужно расставляющий во все стороны иглы, талантливый Брюсов, натянутый Бальмонт, пухлый Соколов, глисто-видный Ланг и омерзительные Койранские".

"Думаю, — писал он, — всецело погрузиться в университетские занятия, а по окончании курса или уехать в Дивеево, построить себе избу, перевезти книги — и тихо жить, или же думаю... учительствовать; порой мне хочется стать светлой личностью и пострадать за убеждения, да, кажется, поздно спохватился: со Святополком-Мирским недалеко уедешь на этом поприще. То ли покойник Плеве!"²⁴

236

Преемник так легкомысленно упомянутого Плеве на самом деле избрал более примирительную тактику в отношении недовольной молодежи России, содействовал возвращению в Петербург и Москву целого ряда писателей, придерживавшихся радикальных эстетических и политических взглядов и примкнувших к символистам, а не к реалистам. В их числе были: Георгий Чулков, Алексей Ремизов и человек, послуживший для Белого прототипом "неуловимого" в романе "Петербург" (действие которого происходит в 1905 году) и поразивший воображение Мережковских — террорист богоискатель Савинков.

Белый, разумеется, не пошел в народ и не отрекся от московских символистов, но настроения 1905 года оставили глубокий след в его творчестве. Следующий его сборник "Пепел" был посвящен Некрасову. В стихах, написанных в период между 1904 и 1908 годами (книга вышла в свет в 1908 году), главными действующими лицами являются каторжники и нищие и слышится топот и свист пьяных мужиков. Палитра Белого воспроизводит приглушенные меланхолические краски пейзажей Левитана, а иногда поэт позволяет себе даже нечто вроде гротесковых карикатур, которые "Мир искусства" еще так недавно осуждал на полотнах "передвижников". Однако народничество Белого совсем не похоже на народничество "передвижников" и Некрасова. Это скорее попытка слиться с народной стихией, чем оплакивать или просвещать. Быть может, из-за того что в период 1906—1909 годов Белый расходовал фактически всю энергию написание критических статей, он не освоил полностью новой темы. Видение России в сборниках "Пепел" и "Урна" навеяно не только Некрасовым, но и Блоком, от которого лично он с 1906 по 1910 год был отчужден, но чьи стихи — о ветре, железной дороге, перелетных птицах — неудержимо проникали в его поэзию²⁵. Тем не менее в чисто технической виртуозности, в освоении народных размеров Белый создал прецедент, которому Блок последовал лишь в 1918 году, когда писал поэму "Двенадцать"²⁶. Для примера можно назвать стихотворение "Панихида" из "похоронного цикла" и такие песни, как "Веселье на Руси".

Дьякон, писарь, поп, дьячок Повалили на лужок.

Эх!

Людам — грех!

Эх — курам смех!

(...)

Дьякон пляшет —

— Дьякон, дьякон — Рясой машет —

— Дьякон, дьякон — Что такое, дьякон, смерть?

— "Что такое? То и это:

Носом — в лужу, пяткой — в твердь..."

<...>

237

Над страной моей родною Встала Смерть.

Ритм здесь исходит из того же источника, что и танец опричников в музыке Прокофьева к фильму Эйзенштейна "Иван Грозный", вплоть до использования угрожающего припева с одним ударением:

ЛУГОВСКОЙ (в песне опричников): Да приколачивай!

БЕЛЫЙ (в "Веселии на Руси"): Да притопатывай!

В конце стихотворения переход от стремительного движения к трупам, валяющемуся в луже, и отсюда к монументальной фигуре Смерти, вставшей над всей Россией, обладает лаконичной силой лубка²⁷.

Тревожный 1906 год был чреват последствиями и для прозы Белого. Замысел романа "Серебряный голубь", считал он, родился из опыта упрощенских стремлений Сергея Соловьева и натянутой атмосферы в Дедове в августе этого же года, последнего, который Белый проводил в уютном соловьевском флигеле, сожженном этой же осенью вместе со старыми книжными шкапами и ситцевыми креслами. В романе "Петербург", написанном в 1909 году, иронически и трагически отражается попытка Белого "снова потонуть в народной душе". Осенью того же года Белый съездил в Петербург объясниться (в который раз!) с Блоками и там, скитаясь по городу с неотвязной мыслью о самоубийстве, "собрал весь материал"²⁸. Именно эти два романа, а не стихотворные сборники "Пепел" и "Урна" явились для Белого-художника истинным плодом первой русской революции.

Приобщение Блока к чарующему воздействию стихийных ритмов народной поэзии было более постепенным. Столь же постепенным было и пробуждение его общественной совести. Однако сочувствие народу, осознание его права на лучшую жизнь находило отражение в его творчестве с 1904 года. Белый даже точно определил момент того, что он назвал началом "поворота к социализму", в четверостишии, датированном 8—12 мая 1904 года.

Многозначительные, по мнению Белого, строки содержатся во второй строфе следующего стихотворения:

И я не знал, что вечер близок,
Что день мелькнул мне одному,
Что там, где дух безмерно низок,
— Готовятся изведать тьму,

Что в диком треске, в зыбком гуле,

День уползал, как сонный змей, —

Что счастью в очи не взглянули

*Миллионы сумрачных людей*²⁹. (Курсив мой. — А. П.)

Вряд ли это было сознательно "социалистическое" заявление. Однако строки Блока в истолковывании Белого свидетельствуют об их восприятии происходящего. Для обоих поэтов революция была прежде всего явлением культурного оскудения (близкого

238

вечера) и носила скорее социальный, нежели гражданский или политический характер. Оба чувствовали, что сами они появились на свет слишком поздно и что сумерки европеизированной культуры интеллигенции наступают слишком быстро, чтобы они успели сыграть активную роль... Судить же они не имеют права... Они — свидетели. Вершить будущее суждено не им, а "миллионам сумрачных людей". В известном смысле Белый с его "взрывами", как и Блок с усилившимся пафосом "гибели", уже готовился принести собственный изоциренный индивидуализм на алтарь новой, органической культуры далекого будущего... В этом они были близки.

Так, например, в стихотворении "Гимн", посланном Белому 29 сентября 1904 года (и по собственному признанию Блока: "особенно в начале — подражание Тебе"), автор использует мальчишески-динамичные глаголы, столь характерные для Белого периода "Золота в лазури", и даже заимствует у него мифологему непобежденного солнца, хотя у Блока восход, пробившись сквозь мглу индустриального Петербурга, пробуждает не мысль о воскрешении, а мятежные страсти:

Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь, — Наши гимны, и песни, и сны — без числа!

Золотая игла! Исполненным лучом побежденная мгла!

Опаленным, сметенным, сожженным до тла — Хвала!³⁰

Этот гимн разрушению выдержан в мажорном ключе и составляет резкий контраст минорному признанию правоты потенциальных разрушителей в стихотворении "Пришлецы", вложенном в то же письмо.

Встала улица, серым полна, Заткалась паутиною пряжей. Шелестя, прибывала волна, Затрудняя проток экипажей.

Скоро день глубоко отступил, В небе дальнем расставивший зори. И незримый поток шелестил, Проливаясь в наш город, как в море.

Заключение сформулировано мягко: "Пусть заменят нас новые люди!" Пока еще неуверенно,

Блок подбирает здесь не готовые, заимствованные, а свои слова — приглушенные, сдержанные, почти лишенные ярких красок, но отражающие мерцающий свет пожарищ и крови, воспевает "свою" революцию, "свой" город, где он уже пристрастился гулять один по ночам, "В кабаках, в переулках, в извивах, / В электрическом сне наяву"³¹.

Как и Белый, Блок теперь все чаще оглядывается на Некрасова, а также на Тютчева и неоромантического поэта-песенника Аполлона Григорьева. Образ России, как барки, застрявшей на

239

мели и ждущей мощного прилива или сверхчеловеческой силы, которые сдвинули бы его на воду, можно найти в письмах Тютчева. Блок описывает просто и деловито, как "Входит кто-то сильный / В сером армяке" и высвобождает судно:

Тихо повернулась Красная корма, Побежали мимо Пестрые дома. Вот они далеко, Весело плывут. Только нас с собою, Верно, не возьмут!³²

Несмотря на некоторое поверхностное сходство ущербного настроения этого стихотворения с такими стихами Брюсова, как "Грядущие гунны" и "Лик Медузы", влияние старшего брата, столь сильно ощущавшееся в начале 1904 года, явно идет здесь на спад. Все очевиднее становилось, что Брюсов — мастер, а не "провидец"³³, обладающий замечательной поэтической техникой, но чуждый того изумления, которое, по Платону, и есть начало всякой философии, всякой попытки по-новому понять мир. 21 октября 1904 года Блок писал Сергею Соловьеву: "Что прошло, то прошло (...) "Маг" ужасен не вечно, а лишь тогда, когда внезапно в "разрыве туч" появится его очертание. В следующий раз в очертании уже заметишь частности ("острую бородку"), а потом и пуговицы сюртука, а потом, наконец, начинаешь говорить: "А что, этот черноватый господин все еще там стоит?" Белому, который все еще робел перед Брюсовым и восхищался им, Блок написал 8 августа 1905 года: "Я *совсем* разлюбил стихи Валерия Брюсова, почти без исключений"³⁴.

Отвергая попытки Блока усмотреть в нем нечто большее, чем литературный авторитет, Брюсов сам еще до этого просил считать его "только художником в узком смысле слова..."³⁵.

Другие авторитеты начала века, Мережковские, также разочаровали Блока, отойдя от литературы, которую хорошо понимали, в сторону политики, в которой они явно хромали. Мережковские были заинтересованы не столько в том, чтобы воплощать революцию в своем искусстве, сколько в значении ее для развития в России "нового религиозного сознания". Участие в общественной деятельности все дальше уводило их от первоначальных эстетических позиций. Попытки разобраться в различных течениях, партиях и деятелях революционного подполья, а также в представителях умеренного либерализма различного толка не оставляли им времени для творческой работы. Блок уважал их позицию, но считал ее столь же чуждой истинному символизму, как и эстетический эклектизм Брюсова.

Позиция Мережковских обусловилась прочным присоединением к ним Философова, который на протяжении всей осени 1904 года наставлял их в вопросах общественной нравственности.

Он

240

симпатизировал молодым писателям, возвращавшимся из политической ссылки и пытался вызвать у Гиппиус интерес к Алексею Ремизову. Правда, это ему удалось лишь тогда, когда та прониклась глубокой симпатией к жене Ремизова Серафиме Павловне, незаурядной личности, чья глубоко верующая натура привела ее вскоре во внутренний круг их религиозной общины. Зато успехом увенчались уговоры Философова пригласить Георгия Чулкова на должность секретаря редакции "Нового пути". С помощью Чулкова он добился объединения с "идеалистами" из числа бывших марксистов. В результате в то самое время, когда "Весы" стали решительнее, чем когда-либо ранее, уклоняться от участия в политике, "Новый путь" предпринял поистине самоубийственную попытку возложить эту обязанность на себя. Уход из марксистского лагеря Н. Бердяева, Н. Лосского, С. Франка, С. Аскольдова и С. Булгакова, отмеченный публикацией в 1902 году их книги "Проблемы идеализма", совпал с изменением отношения символистов к русскому марксизму и, пожалуй, в какой-то мере это отношение обусловил. Уже в 1904 году символисты называли учение, которое совсем недавно казалось им естественной поддержкой в борьбе против народничества, "увлечением, господствовавшим несколько лет назад", а то и запросто "покойником"³⁶. Теперь казалось

логичным возродить идею, впервые выдвигавшуюся Перцовым, когда издание "Нового пути" еще только замышлялось, — пригласить к сотрудничеству "идеалистов". Чулкова, который был знаком с некоторыми из них в ссылке, послали провести переговоры. Он вернулся с соглашением, означавшим, как впоследствии оказалось, фактический переход власти в руки новых "сотрудников", хотя, "к сожалению", как писал Брюсов Вячеславу Иванову, Мережковские на какое-то время сохранили за собой "бразды правления" в литературном отделе. Последствия объединения обсуждались на квартире Мережковских в доме Мурузи, "и невольно казалось,

— писал Андрей Белый, — что от союза Булгакова, Н. А. Бердяева, С. А. Аскольдова с Д. В. Filosoфовым и Мережковскими переродится стихия тогда разливавшейся революции"³⁷.

Политические надежды Мережковского в 1904 году опирались на идею некоей теократии, и он не сразу осознал, что новые союзники таких надежд не разделяют. Нравственные принципы и жизненные цели этих людей сформировались под влиянием преданности революционной идее. Они искали для России такой путь продвижения вперед, который обеспечивал бы свободу личности и социальную и экономическую справедливость. Отдав серьезную дань марксизму, они в конце концов отвергли его, главным образом по философским соображениям, ибо считали, что марксистская доктрина имеет тенденцию навязывать свой авторитет за пределами политики и экономики, не допускает плюрализма.

Новые сотрудники значительно изменили облик журнала

— словно бы, образно говоря, Икар уступил место команде

241

компетентных авиаторов. Сергей Николаевич Булгаков, сын священника и человек твердых моральных устоев, еще в отроческие годы утративший веру в Бога и самоотверженно поверивший сначала в утопический марксизм, потом в философский идеализм, уже в 1904 году пустился в обратное движение в направлении традиционного православия. Тем не менее Булгаков не мог решиться принять духовный сан до 1918 года, когда отделение русской церкви от государства освободило ее от в его глазах компрометирующей связи с мирской властью и самодержавием. Булгаков взял на себя ведение религиозно-философской хроники в "Новом пути", продолжив ее под новым названием — "Без плана". Он повысил уровень полемики с теологическими журналами и ввел в практику солидные, квалифицированные, хотя иной раз довольно-таки прозаически-скучные "дискуссии", каковые в период между двумя революциями станут характерными для религиозно-философских обществ в Санкт-Петербурге, Москве и Киеве. Булгаков с самого начала стремился избавиться от тех соратников Мережковских, которых он считал настоящими "декадентами".

Петр Бернгардович Струве, как и Булгаков, не сочувствовал более крайним проявлениям интуитивного мышления. В "Вопросах жизни" он играл малозаметную роль, но когда впоследствии основал собственный либеральный ежемесячник "Русская мысль" (с 1910 по 1918 год Струве был его единоличным редактором), литературный и критический отделы он поручил тем символистам, которых считал наиболее здравомыслящими и ответственными, — Брюсову и Зинаиде Гиппиус. Струве охотно печатал Мережковского и Сологуба, но отказался опубликовать статью Блока "Народ и интеллигенция" и "Петербург" Белого.

Аскольдов (псевдоним Сергея Алексеевича Алексева) на этом этапе занимался в основном новыми разделами журнала, посвященными экономике и политическому положению в стране. Николай Александрович Бердяев, эксцентричный аристократ, в свое время пришедший к марксизму через Канта, Шопенгауэра, Достоевского, Льва Толстого, Ницше и Ибсена (идейных предков тех же декадентов), по духу был значительно ближе прежним сотрудникам "Нового пути". Друг Льва Шестова, с которым он познакомился в родном городе обоих Киеве, Бердяев вскоре подпал под влияние Мережковских. Вначале его отталкивала их "элитарность", однако пленило соединение "чувства заката и гибели с чувством восхода и надеждой на преображение жизни", которыми овеян салон Гиппиус. Это было его первое соприкосновение с миром искусства и художественной литературы, и царившая в доме Мурузи атмосфера — "опьянение творческим подъемом, новизна, напряженность, борьба, вызов", — очаровала Бердяева, хотя и не надолго³⁸. Работы Мережковского о Толстом и Достоевском, как и книги Шестова, оказали определяющее воздействие на развитие

собственных идей Бердяева, и он впоследствии усиленно популяризировал обоих авторов в своей

242

всемирно известной книге о Достоевском³⁹. Тем не менее он не мог спокойно мириться с тем, что он называл нездоровой магией и отсутствием четко выраженных моральных принципов в кружке Мережковских. Его охватывал болезненный страх перед "тепличной атмосферой", и эта клаустрофобия впоследствии усилилась из-за властного "сектантского самолюбия", которое он обнаружил у Гиппиус. В конце концов он в лоне православной церкви нашел спасение от ее беспощадных попыток залезать в чужую душу. Много лет спустя, в эмиграции, Бердяев писал: "Я вижу ее иногда во сне, и в этом есть что-то тяжелое"⁴⁰.

Осенью 1904 года, однако, Бердяев предстал перед Мережковским не только желанным, но и полезным партнёром. Отметив склонность Мережковского-мыслителя "приходить в экстаз по поводу комбинаций слов", Бердяев немало сделал для уточнения его терминологии — особенно в статье "О новом религиозном сознании"⁴¹. Он также сочувствовал попыткам Философова и Гиппиус уговорить Мережковского отказаться от надежды на теократию. В конце концов в июле 1905 года Гиппиус добилась от мужа признания (должным образом зафиксированного на крышке коробки шоколада!), что самодержавие — "от Антихриста", а Бердяев уговорил его печатно признать, что сама идея "христианского государства" заключает в себе внутреннее противоречие. В дальнейшем, однако, пути писателя и философа разошлись.

Розанова Бердяев ценил как самого талантливого прозаика своего времени, но видел в нем полную противоположность себе самому. Этот человек, по его мнению, мыслил "не логически, а физиологически"⁴². Собственно говоря, именно приверженность Бердяева к логическому мышлению помешала художникам серебряного века признать его своим, подобно тому как они своими признали Розанова и Шестова. Бердяев был умен, обладал хорошим вкусом, представлял большую ценность для общего дела... однако образ, который невольно напрашивается, когда думаешь о его недолгом сближении с петербургскими символистами, запечатлен двумя озорными наблюдателями — Белым и Ремизовым: на вечере, устроенном в честь именин Варвары Федоровны Розановой, дородный Бердяев тихонько покачивался в качалке, когда низенький Ремизов, подкравшись, с дьявольской силой толкнул качалку, так что она опрокинулась. Андрей Белый, настолько ошарашенный, что даже проглотил финик, вспоминает: "Бердяев, накрытый качалкой, предстал нам в ужаснейшем виде: там, где сапоги, — голова; там же, где голова, — лакированных два сапога..."⁴³

Сами Мережковские уже не чувствовали себя как дома в "Вопросах жизни" (такое название получил прежний "Новый путь" в начале 1905 года, как только "идеалисты" нашли издателя в лице Д. Е. Жуковского). Чулков был назначен секретарем нового журнала, а Ремизов получил скромное место "канцеляриста". Бердяев считал, что смешные проказы и суровый жиз-

243

ненный опыт этого талантливейшего фантазера создадут в новой редакции более теплую атмосферу, нежели оранжерейный интеллектуализм, царивший в доме Мурузи⁴⁴. В свою очередь, Мережковские были скорее довольны тем, что их освободили от ответственности за повседневное существование журнала, и в "Вопросах жизни" продолжали усиленно печататься, поддерживая тем самым некоторую преемственность.

Лицо "Вопросов жизни" определило не только появление на его страницах авторов, больше интересующихся политикой. Главную роль тут сыграли ужасные события 9 января 1905 года. "Ужасные" — слово, отдающее¹ сенсацией. История знает более страшные боины, более подлые предательства, но ужас, испытываемый при мысли о русском Кровавом воскресенье, — так сказать, "ужас задним числом", связанный со знанием того, что последовало за этими событиями. Насильственный разгон лояльной демонстрации порвал, разнес в клочья все прежние связи и прежде всего традиционные, почти мистические узы между царем, православной церковью и русским народом.

После января 1905 года безмятежный оптимизм "соборного благовеста" Сологуба был уже немислим. Поэт, который осенью 1904 года благоговейно писал о грядущей свободе как о первом чуде, сотворенном в Кане Галилейской, осенью того же года после обнародования октябрьского манифеста, обещавшего давно желанные "четыре свободы", надел на себя

защитную личину шута и высмеял как тех, кто эти свободы даровал, так и тех, кто их принимал:

Что вас радуют четыре Из святых земных свобод? Эй, дорогу шире, шире! Расступайтесь, — шут идет!
Острым смехом он пронизет И владыку здешних мест, И того, кто руку лижет, Что писала манифест⁴⁵.

После того как Сологуб почувствовал себя, пусть ненадолго, человеком в полном, христианском смысле слова и гражданином единой, гармонически развивающейся нации, он вернулся под впечатлением правительственных репрессий к прежнему образу собаки и к теме кнута.

Именно известие о 9 января 1905 года побудило Вячеслава Иванова отмежеваться, хотя и в личном письме, от брюсовского лозунга "Молчи, неистовый трибун!" и сделало его и его жену после возвращения в Россию весьма восприимчивыми к влиянию революционных "сорвиголов" вроде Чулкова. Непосредственная реакция на 9 января вбила тонкий клин между Мережковскими, с одной стороны, и Блоком и Белым — с другой. Тогда это была почти неприметная трещина в отношениях, но в 1917—1918 годах

244

она превратилась в пропасть, все мосты через которую были взорваны⁴⁶.

Что — в их глазах — тогда произошло? В ночь с 8 на 9 января Белый, ничего, конечно, не знавший о предстоящих событиях, трясся в поезде из Москвы в Санкт-Петербург. Александрю Андреевну, мать Блока, в ту же ночь разбудили: ее мужу приказали во главе войсковой части занять мосты, соединяющие индустриальные острова в дельте Невы с материковой частью города, где расположена резиденция царя, к которой и должно было направиться мирное шествие. Наблюдая из окна за сбором солдат на площади перед казармой, она услышала вопрос: санитарные повязки взяли? Тогда она разбудила сына. Остальную часть ночи они пробродили по городу, наблюдая за противостоящими силами. Какой-то рабочий с праздничным розовым шарфом на шее добродушно приставал к угрюмому кавалеристу — военным было запрещено браться с демонстрантами. Собирались толпы. Солдаты на мостах плясали вокруг костров, чтобы хоть немного согреться на предраассветном морозе.

Леонид Семенов, пламенный романтичный монархист, пошел с демонстрантами, чтобы помочь им изложить просьбы народа к царю. В центре города лидеры петербургской литературной общественности — от Максима Горького до Дмитрия Мережковского — собрались в редакции журнала "Сын отечества". Было известно, что вызваны солдаты из всех казарм города. Правительству направлялось одно послание за другим, предостерегавшие о последствиях неизбежного столкновения, но писательских посланцев отфутболивали от одного чиновника к другому. Похоже, никто толком не знал, что именно происходит: никто не хотел признать за собой руководящую роль.

Белому рассказали о сложившейся ситуации в парикмахерской, куда он зашел побриться после ночи в поезде. Ему удалось пройти через тщательно охраняемый мост в помещение казармы, где он застал Блока и Александрю Андреевну за завтраком после бессонной ночи. Блок кипел от негодования по поводу неумелости властей, грозившей превратить лояльное шествие в бойню; мать же его была глубоко встревожена: ее беспокоила и безопасность мужа, и незавидное с нравственной точки зрения положение, в которое он, как кадровый офицер, был поставлен. Даже Любовь Дмитриевна, до тех пор совершенно аполитичная молодая женщина, была потрясена и расстроена.

Предупрежденный о том, что казарма может в скором времени быть отрезана от "материка" и даже может подвергнуться осаде, Белый поспешил в центр в дом Мурузи на Литейном проспекте. Здесь тоже собралось много народа, и каждый новоприбывший приносил с собой очередную слух. Мережковские увели с собой Белого искать Философова, а затем все четверо отправились на митинг протеста в Вольном экономическом обществе. Известия о расстреле подтвердились, Мережковского делегировали закрывать Мариинский театр в знак уважения к па-

245

вшим, а Белый остался и выслушал короткое выступление возглавлявшего шествие священника Гапона. Тот был теперь чисто выбрит, переодет в штатское и хриплым голосом призывал к революционному выступлению. Ощущение нереальности происходящего усиливали слухи о том, что Гапон — может быть, провокатор.

Однако, отмечает Белый, ни на митинге, ни на квартире у Мережковских не ощущалось такой

полной и глубокой, хотя по необходимости пассивной захваченности происходящим, какую он наблюдал у Блоков. На следующее утро он вернулся в казарму и, хотя жить он продолжал у Мережковских, то и дело "сбегал" от них, чтобы побродить по окраинным улицам с Блоком. Вместе они наблюдали, как в городе восстанавливается временный статус-кво. "Захудалая жизнь, — сказал Блок в разговоре с Белым. — Очень грустно... Они, Мережковские, не замечают..."⁴⁷

Мережковские были слишком заняты политикой. Ведь они впервые сталкивались с "нелегальными" революционерами, многих из которых сильно раздражало их утверждение, будто первыми бросили вызов всем признанным ценностям именно они — "декаденты". Кроме того, супруги оценивали революционный потенциал сектантов, следили за нерешительной реакцией русской православной церкви на события и отмечали внезапную "политизацию" их собственных знакомых из группы "Мир искусства". Серов, например, ушел из Академии художеств, почетный председатель которой, великий князь Владимир Александрович, был главнокомандующим войсками, участвовавшими в расстреле демонстрантов. Он и другие вчерашние эстеты, такие, как братья Лансере, Мстислав Добужинский и Иван Билибин, пустились сотрудничать в радикальных журналах "Жупел" и "Адская почта".

Многие поэты, связанные с символистами, не менее резко отреагировали на события. Семенов, собственными глазами наблюдавший бойню, произносил дикие речи о своей готовности убить царя, примкнул к эсерам и ушел в подполье. Сологуб, казалось бы не замечавший до этого ничего кроме глупости властей и народных страданий в результате войны с Японией, теперь впервые стал черпать из своего обширного опыта простонародной речи и писать революционные стихи, легко ложившиеся на музыку. Даже мягчайший Вячеслав Иванов написал громоподобное стихотворение "Астролог":

Бьет час великого Возмездья! Весы нагнетены, и чаша зол полна... Блажен безумьем жрец! И чья душа пьяна, — Пусть будет палачом!.. Так говорят созвездья⁴⁸.

Только Блоку и Белому, казалось, нечего было сказать. "Удивительная аполитичность у вас. Да, мы вот обсуждаем, а вы вот гуляете..." — заявляли Мережковские⁴⁹. Они были убеждены, что

246

Блок использует гипнотическую силу своей поэзии, чтобы отвлечь Белого от борьбы за правое дело и оторвать его от их тесного кружка. Не без злорадства они указывали на одно стихотворение, написанное Блоком как бы от лица женщины. "Она" собирается покинуть отдаленный монастырь, где, однако, останется ее душа, спрессованная, словно цветок, между страницами Псалтыря. Проникнутое прощальным восторженным духом, стихотворение знаменует собой окончательную "дематериализацию" темы Прекрасной Дамы. Оно заканчивается следующими строками:

Как свеча, догорала она, Вкруг лица улыбалась печаль. Долетали слова от окна, Но сквозила за окнами даль... Уплывали два белых цветка — Эта легкая матовость рук... Мне прозрачная дева близка В золотистую осень разлук... Но живу я в далеком скиту И не знаю для счастья границу. Тишиной провожаю мечту, И мечта воздвигает Царицу. "Хлыстовщина!" — заявила Гиппиус по этому поводу, издевательски повторяя последнее слово: "Царицу-у-у"⁵⁰. И действительно, этот тянувшийся, завывающий гласный "у" никто не мог назвать новаторской "рифмой" к "границе", так же как никто — и меньше всего сам автор — не мог объяснить смысл стихотворения в целом. Но, как бы там ни было, Белому запомнилось не неудачное стихотворение, но застывшее *лицо* Блока, вглядывающегося через окно казармы на неровный лед Малой Невки с таким видом, словно он давал какой-то внутренний обет. Однако ни Блок, ни Белый не сумели объяснить Мережковским, чем их трогает печальная жизнь на рабочих окраинах и фабричные трубы Выборгской стороны. Хотя "говорильня" в доме Мурузи все больше раздражала Белого, он все-таки считал, что Мережковские играют существенную роль в формировании его религиозного мирозерцания, а это, как он писал в письме к матери, "самое главное, что у человека должно быть в жизни"⁵¹. Они в это время как будто заняли в его сознании место Михаила и Ольги Соловьевых. Зинаида Гиппиус нежно называла его "Боричка", а Мережковский — "мой мальчик". И все же последствия 9 января Белый пережил вместе с Блоками. Их связывала молчаливая уверенность в том, что именно тогда они перешли некий порог, за которым нет уверенности ни в чем. Их объединяла и невыразимая и оставшаяся невыраженной устрем-

ленность к будущему, тревога за судьбу незапятнанной, деревенской Руси, спящей красавицы, которая теперь, когда она стряхивает с себя дурман старого режима, подвергается новым угрозам:

247

с одной стороны, осквернению природы и внедрению индустриализации в соответствии с либеральными мечтами западников о промышленном развитии страны, а с другой — издревле присущей ей анархии — хаосу и бесформенности.

Оба молодых поэта считали, что России суждено взорвать тот строй, который, как писал Белый, "может рассматриваться как мировая машина, проглатывающая всякую личность <(...) машина, поедающая человечество", и прийти через религию к установлению "отношений между людьми в переживаниях, которым еще не найдены формы". А Блок ему вторил уже в стихах:

Дремлю — и за дремотой тайна, И в тайне почивает Русь. Она и в снах необычайна. Ее одежды не коснусь⁵².

В мире искусства, так же как и в повседневной жизни, все находилось в состоянии непрерывного изменения, было насквозь пронизано надеждами и дурными предчувствиями. Эти настроения были свойственны отнюдь не только символистам. Новейшей литературной сенсацией был рассказ "Красный смех" Леонида Андреева, одного из самых популярных писателей группы "Знание". Друг Максима Горького, Андреев считался неореалистом, однако его произведениям были свойственны истинно декадентское отвращение к рассудочному мышлению и сосредоточенность на темных, не вполне осознанных ужасах. В "Красном смехе" Андреев перешел от сенсационных тем, связанных с ал[^]когольным бредом, половыми извращениями и богохульством, к кошмару войны. По мере того как на Дальнем Востоке одно поражение следовало за другим, все чаще слышались раскаты нарастающего мятежа, и "Красный смех", кульминацией которого являются безумие и хаос, звучит не столько как призыв к пацифизму, сколько как угроза. Во всяком случае, Блок, прочитавший этот рассказ ночью в казарме в знаменательном январе 1905 года, испытал жгучее желание выбежать на улицу, найти автора и спросить его, "когда всех нас перережут". Правда, вспоминая об этом, он добавлял: "Но утром на следующий день (...) пил чай". Вячеслав Иванов в своей рецензии на рассказ, опубликованной в "Весах", признавал, что "Дионис коснулся Андреева своим тирсом, но тирс этот равно низводит "правое безумие", как говорили древние, и неистовство болезненное"⁵³. Позднее он указывал на прозу Андреева как на пример опасности, заключенной в применении символистского метода человеком, не разделяющим символистского мирозерцания. Вместо того чтобы раскрыть изначальную реальность, кроющуюся за прозрачностью предмета, лжесимволист остается с пустыми руками. Он не может опереться даже на кажущуюся плотность и непроницаемость материального мира⁵⁴. Блок, менее уверенный в том, что искусство — путь к "более реальному", осуждал Андреева в 1910 году за глухоту к ис-

248

торическому моменту, за то, что он продолжает бить в барабан, "когда оркестр, которому он вторил, замолк". Однако после смерти Андреева в 1919 году он вспомнил, что "Леонид Андреев (...) был бесконечно одинок, не признан и всегда обращен лицом в провал черного окна, которое выходит в сторону островов и Финляндии, в сырую ночь, в осенний ливень, который мы с ним любили одной любовью..."⁵⁵* Предмет их надежд был различным; но в отчаянии они были родственны друг другу, и именно Леонид Андреев — особенно в роли редактора издательства "Шиповник" и его альманахов — предоставил символизму доступ к более широкой читательской аудитории, которой до 1906 года располагали радикальные писатели.

Конвергенция была, казалось бы, уже налицо. В ту же самую зиму 1905 года театр в России показал, что символ и миф могут служить не убежищем от реальной жизни, а, напротив, орудием пропаганды социологических идей. На петербургской сцене увидела свет великолепная революционная постановка вагнеровско-го "Кольца нибелунга", в которой Вотан недвусмысленно отождествлялся со старым режимом, Зигфрид, подмастерье кузнеца, — с народом, а Брунгильда — по крайней мере для Блока, Белого и Любови Дмитриевны, присутствовавших на спектаклях, — с Мировой Душой, точнее — с душой России, которую вот-вот разбудят от заколдованного

сна. Другой сенсацией этого сезона было впечатление от "греческих" танцев Айседоры Дункан, навевавших мечты о первородной чистоте, которую Европа ненадолго вспомнила во время Французской революции, а потом забыла. Именно эти театральные впечатления породили у Белого образ "луга зеленого". "Отсюда, — писал поэт, — символизация общественных целей. Отсюда понимание общества как индивидуального организма — "Жены, облеченной в Солнце (...) Общество

— спящая красавица, которую некогда разбудят от сна". Этот образ неоднократно встречается в прозаических и поэтических произведениях Блока и Белого, написанных в то время⁵⁶.

В начале 1905 года Белый все еще оставался во власти неясных меланхолических стремлений. 4 февраля он уехал в Москву, преисполненный жалости и благорасположения ко всему миру, окутанный облаком эйфории. События, однако, продолжали разворачиваться своим суровым чередом. По прибытии в старую столицу первое, что Белый услышал, было известие об убийстве члена императорской фамилии, генерал-губернатора Москвы, князя Сергея Александровича. Это событие и Белый и Блок расценили как яркое предзнаменование грядущих перемен.

Для всех представителей интеллигенции, сочувствовавших новому религиозному сознанию, зима 1905 года имела решающее значение в смысле определения их отношений с церковью и государством. В. П. Свентицкий и В. Ф. Эрн, будущие основатели "Христианского братства борьбы", друзья Белого и Иванова, приехали из Москвы в Петербург, чтобы призвать Синод осудить действия властей 9 января. Хотя в некоторых богословских жур-

249

налах более либерального толка кое-кто из духовных лиц выразил сочувствие павшим, Синод и высшая церковная иерархия предпочитали отмалчиваться. Мирскую общественность такая позиция возмущала. Печать поносила духовенство, даже школьники начали требовать отмены преподавания Закона Божьего... Мережковский написал страстную статью "Теперь или никогда", где призывал церковь очнуться от гражданского оцепенения и взять на себя руководство революционной интеллигенцией⁵⁷. Писатель не стеснялся в выражениях. Он отказался от своего прежнего довода, согласно которому церковь была парализована тем, что при Петре Великом ее поработило государство, в пользу контраргумента: государство поработило церковь как раз потому, что она уже пребывала в состоянии паралича, летаргического равнодушия к делам мира сего. Статья вызвала неожиданно сочувственный отклик. Делегация высшего духовенства даже пожелала встретиться с представителями интеллигенции в редакции "Вопросов жизни" для ее обсуждения.

Встреча имела место, но она оказалась последней существенной дискуссией между символистами и официальными представителями русской православной церкви. После нее Философов, выступая от имени сторонников "нового религиозного сознания", грустно констатировал, что надеяться на что-либо со стороны исторической церкви больше не приходится⁵⁸. Блок, присутствовавший на встрече, был так же, как и Мережковский, разочарован, увидев, что епископы больше всего озабочены восстановлением патриаршества... В письме к отцу Блок писал о Мережковских: "Замены их я не предвижу, и долго не дожждаться таких, которые так же прошумят, как они (в своей сфере — теорий великолепных, часто почти нелепых, всегда талантливых, всегда мозолящих глаза светским и духовным лицам)"⁵⁹.

Исторический момент был настолько напряженным и так насыщен духом насилия, что резкая нетерпимость Мережковского казалась оправданной. Однако спустя несколько недель события приняли такой оборот, что и он пришел в полное смятение:

"Это уже не революция, а что-то гораздо более страшное и небывалое в истории... Все-таки наше дело — слово и мысль, а тут никакие слова, никакие мысли ничего не сделают. Тут какое-то стихийное разрушение"⁶⁰.

Не сумевший договориться с церковью и ощущавший беспомощное отчуждение от разрушительной стихии революционного народа, Мережковский начал все больше втягиваться в полемику с теми представителями творческой интеллигенции, которых он считал провозвестниками атеистического материализма, в частности с Чеховым и Горьким, на которых он ополчился в статье "Грядущий Хам"⁶¹. Поступив так, Мережковский устремился в сторону, противоположную той, куда двигалось второе поколение символистов. Последние

инстинктивно стремились к консолидации.

250

Одним из последних событий зимнего сезона 1904/05 года, отмеченных в "Весах", был банкет в Таврическом дворце по случаю организованной Дягилевым выставки русского портрета XVIII века. Дягилев рассказал своим гостям о том, как он разъезжал по провинции, собирая портреты в мрачных, когда-то роскошных домах, пугающих своим мертвенным величием и населенных теперь милыми, посредственными людьми. В заключение он сказал: "Мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет"⁶²

Вот под такую-то музыку Вячеслав Иванов вернулся весной 1905 года в Санкт-Петербург — в то самое время, когда, невзирая на войну и революцию, большинство его знакомых разъезжалось на отдых: Мережковские в Крым и Константинополь, Блок, как всегда, в Шахматове, Белый — пожить в усадьбе матери, у Сергея Соловьева и у Блоков, Брюсов (с Ниной Петровской) — на озеро Сайма в Финляндии.

Если изысканное перо Вячеслава Иванова, и в особенности его любовь к трагическим культам и платоновскому Эросу Древней Греции, не могли не подействовать смягчающе и возвышающе на современников, то как личности он и Лидия Зиновьева-Аннибал привлекли к себе в первую очередь тех представителей культуры серебряного века, которые обожали всяческие маски и театр и находили в античности прежде всего эстетизацию и оправдание свободной, в частности гомосексуальной, любви. И Вячеслав Иванов, и его жена презирали мещанскую мораль, эротическая амбивалентность, к которой терпимо относились в "Мире искусства" и которую пытались сублимировать сторонники "Нового пути", в "башне" Ивановых стала чуть ли не программной.

Впрочем, Иванов возвратился в Россию с глубоким убеждением в своем призвании миротворца. Он хотел помочь разобщенным писателям найти общую почву и ускорить процесс примирения художника с народом. В неравной борьбе с "разлукой" ему, несомненно, помогало чувство перспективы, выработавшееся за время долгого пребывания за границей, благодаря которому он яснее видел, что русских объединяет, нежели то, что их разъединяет. Помимо этого, Иванов умел проводить четкие разграничения (на которые не был способен Мережковский) между вечными истинами, затуманенным зеркалом искусства и трагическим полем брани истории, где выбор состоял, по его мнению, не между добром и злом, а между злом и злом — "повсюду грех". Иванов, таким образом, предпринял экзистенциальную попытку очистить высшие духовные ценности от чрезмерно злободневного истолкования и в то же время как художник перед лицом общественного хаоса пребывать в восприимчивом нервном напряжении, в "органистическом состоянии".

Иванов был настроен не менее враждебно по отношению к материализму современного мира, чем Мережковский, но, в от-

251

личие от Мережковского, он не боялся хаоса, стихийности народной. Все, что он писал о войне и революции, фактически было выражением веры в "зрячую слепоту" народного мифологического мировоззрения. Он считал себя "анархистом", поскольку твердо был убежден, что никто не имеет права быть "врагом духовной свободы, прикрывающим заботой о душевном мире "малых сих" вождения демагога-поработителя (...) Наша задача перед народом помочь ему, всем опытом нашей художественной преемственности, в организации его будущей духовной свободы... Бог обретается в сердцах — каждый свободно должен найти Его в своем сердце", — писал он⁶³.

Иванов, верный культу страдающего бога, отдающего свою плоть на растерзание ради возрождения и воскресения, был искренне готов пожертвовать общественным порядком, необходимым для процветания его собственной утонченной культуры, ради возрождения на новых началах "келейного искусства" и превращения его в новую истинно народную синкретическую культуру. Однако, будучи человеком науки, привыкшим мерить время столетиями и даже тысячелетиями, он понимал, что то, чего он хочет, совершится нескоро. Дни и годы ожидания таких свершений он готов был заполнить изысканными удовольствиями в александрийском духе, поощряя проведение некоего постоянного симпозиума в своей "башне". В напряженной атмосфере тех лет граница между искусством и жизнью была крайне

зыбкой, и хозяин "башни" вскоре стяжал репутацию поставщика опасной, а иногда и граничащей с абсурдом мешанины мистической эротики и социологического максимализма. От этой репутации Иванову удалось избавиться лишь после многих лет упорного труда и личных искусов.

Приемы, устраивавшиеся в круглой оранжевой комнате "башни" по средам, привлекали самую различную публику: ученых, революционеров, символистов, реалистов, социал-демократов и либералов. Хотя ставить своих гостей перед дилеммой "Теперь или никогда" было не в стиле Иванова и споры у него на квартире носили более абстрактный и академический характер, чем в доме Мурузи, все же и тут ощущалось революционное волнение. На улицах Санкт-Петербурга уже пролилась кровь и вскоре должна была пролиться вновь. Приезд Ивановых фактически совпал с налетом полиции на "Вопросы жизни", в результате которого Чулков, как недавний ссыльный, был задержан. Следующей осенью в одну из сред налет был совершен и на "башню", где полиция произвела обыск, хотя и пострадала на этот раз только напрочь пропавшая меховая шапка Мережковского. Когда всеобщая забастовка нарушала работу коммунальных служб, собрания в "башне" проходили при свете свечей. Некоторые участники приходили и уходили по темным улицам, скрывая настоящую фамилию.

В этой заряженной атмосфере Лидия Зиновьева-Аннибал чувствовала себя в своей стихии. Если бы Иванова никто не тор-

252

мошил, он, возможно, так никогда и не расстался бы с тишиной своего патриархального убежища в Женеве. Катализатором, ускорившим его возвращение в Россию в годину испытаний, оказалась истинно русская совесть его жены. *Noblesse oblige** — и родственники Лидии без колебаний шли на войну. Чисто выбритые, наодеколоненные, одетые в гвардейскую форму, молодые Зиновьевы отправлялись на Восточный фронт сражаться за Россию. Отвергая дворянский жизненный уклад, Лидия не рассталась с дворянским чувством долга. Школьницей она добилась исключения из элитарного немецкого пансиона, потом убежала из дома вместе со своим гувернером "трудиться на дело революции". Однако "monsieur" оказался карьеристом, и Лидия, подобно жене Ремизова Серафиме Павловне, другой юной революционерке из богатой и древней семьи, вскоре убедилась, что работать во имя социальных перемен для природы, жаждущей идеальной справедливости и красоты, недостаточно. В 1893 году она покинула родину и мужа и с тремя маленькими детьми на руках очутилась в Западной Европе. Там она встретила Вячеслава Иванова. Теперь, побуждаемая, может быть, не вполне уравновешенным великодушием, а возможно отчасти и раскаянием, она готова была принести все счастье и душевный покой, обретенные ею во втором браке, на алтарь Родины. Иванов, видя в ней не только возлюбленную, но и Музу, благодаря которой он и стал поэтом ("королем", согласно его мифологии), поддался ее уговорам. Бердяев отмечал, что натура Иванова была утонченной, а не экстаической и уж никак не оргиастической. Блок также придерживался мнения, что подлинно "дионисийский дух" исходил не от Иванова, а от Лидии. Петербургское общество прозвало ее Диотимой, но Иванов в своих стихах сравнивал ее с Матерью-Землей, богиней плодородия Деметрой. Ответственность за наиболее вопиющие эксцессы вкуса в кругу Ивановых лежала, таким образом, на Лидии. Так, однажды вскоре после их прибытия в Санкт-Петербург она явилась на вечер, устроенный Николаем Минским, в кроваво-красной тоге с закатанными рукавами, делавшими ее похожей на палача, и заявила, что возьмет у каждого из гостей капельку "жертвенной" крови. Кровь затем слили в общую чашу с вином, из которой все присутствующие торжественно отпили по глотку. Однако та же Лидия умела создать особую атмосферу непринужденности и творческой импровизации, ради которой поэты, художники, а также философы и политики стали регулярными посетителями "башни". Если философы слишком ударялись во всяческие отвлеченности, она и окружавшие ее поэты бунтовали, удалялись в соседнюю комнату, а иногда оттуда возвращались, чтобы забросать чересчур многословных докладчиков апельсинами. Потомок "арапа" Петра Великого, абиссинца Ганнибала, Лидия с ее внешностью валькирии, гривой пышных волос и неотразимыми глазами, обведен-

* Положение обязывает (*фр.*).

ными темными кругами, была не столько красива, сколько поразительно необычна. Голос ей поставила испанская певица Полина Виардо, возлюбленная Тургенева, и иногда удавалось уговорить ее спеть сильным, не слишком приятным альтом. Женщина взбалмошная, Лидия тем не менее всегда была готова посочувствовать и оказать практическую помощь гостям, которые приходили, уходили, а нередко и оставались жить в странноприимном доме Ивановых, в случае нужды расширявшемся за счет двух соседних квартир.

Под влиянием Иванова и пользуясь его поддержкой, Лидия написала незаконченный роман "Пламенники" и опубликовала пьесу "Кольца" (ее издал "Скорпион") и повесть "Тридцать три уroda", пронизанную лесбианскими мотивами. Опубликованная в 1907 году, эта повесть удостоилась отличия, которое в тот сравнительно либеральный год было нелегко заслужить — ее официально запретила цензура. Кроме того, перу Зиновье-вой-Аннибал принадлежит сборник рассказов "Трагический зверинец" (1907)⁶⁴. Вычурная эмоциональная проза сейчас кажется чрезмерно цветистой. Не Зиновьева-Аннибал, а Вячеслав Иванов облек в прочную эстетическую форму хаотичную щедрость ее души, но она дала начальный толчок его поэтическому творчеству, которое, не будь этого толчка, так и осталось бы хобби ученого, серией формальных экспериментов.

Толкая Вячеслава Иванова на возвращение в Россию в разгар войны и революции, Зиновьева-Аннибал в известном смысле вынуждала его окунуться в хаос чужого горя и чужого мятежа, которого он инстинктивно сторонился. Однако он тут же нашел свою роль. Иванов, как бы соединив в себе "проповедника" и "исповедника", по-настоящему "влюблялся" в талантливую молодежь, которая собиралась вокруг "башни". Он обладал редким даром слушать другого. Белый писал: "Он поймает в вас неуловимое, поймает и растолкует вам вас самих (...) К Вячеславу Иванову идут все — идут чуть ли не с улицы; никого не отпустит он без совета, ласки и поощрения"⁶⁵.

Иванов чувал, что момент возвращения в израненную и восприимчивую Россию благоприятствовал его усилиям вывести высокое искусство за пределы "эмпирического дерзновения (по существу аналитического)" на широкую магистраль "свободы внутренней, или пророческой"⁶⁶.

Он писал статью за статьей, доказывая, что смелый дух поэта должен вырваться из уединения и, дорожа мудростью, накопленной за долгие годы одиночества, вступить в экстатическое, самозабвенное общение с темной, ночной душой народа. Только тогда поэт научится музыке песен и словам, необходимым, чтобы защищать дело народное перед самим Господом, бороться, подобно Иову, за божественную справедливость.

Хотя на рубеже века Иванов, следуя примеру Соловьева, лично примирился с церковью, он не стал, как это делал одно время Мережковский, превращать свою преданность "обществен-

ной идее" в религиозный принцип. По мнению Иванова, религия шире и глубже общественности, она должна пронизывать собой каждое наше действие, каждую мысль, и даже войну с Японией он рассматривал как "проверку" христианства России. История будет разворачиваться как трагедия, в которой отдельные участники и хор (лица, стоящие у власти, и получивший право голоса народ) должны будут сами дойти до такой мудрости и силы, которые позволят им достичь высшей гармонии, составляющей суть бытия. "Слабейшие возвышаются в сферу высочайшего могущества" и в результате трагического участия в этом процессе, через катарсис, как и на литургии, они обретают способность проливать "прекраснейшие слезы — слезы человека перед Богом"⁶⁷. Долг художника — участвовать во всем этом, слиться с народом, из недр которого он вышел, разделить с ним его переживания и облечь их в целительную форму.

Индивидуализм ныне устарел, утверждал Иванов. Он видел выход в синтезе индивидуального и коллективного, — в "соборности". Такого синтеза, по его мнению, можно достигнуть путем "неприятя мира" и приятя "анархии", под которой он подразумевал полное отсутствие каких бы то ни было ограничений. "Социальный процесс может тяготеть и должен приближаться к пределу минимального ограничения личной свободы: анархическая идея по существу отрицает всякое ограничение"⁶⁸. Отказ от мира, каков он есть, во имя чего-то лучшего Иванов считал человеческим долгом, однако он не был утопистом, отдавая себе

отчет в том, что без божьей помощи это "лучшее" навсегда останется недостижимым. Бросая вызов миру, он искал путь к тому, чтобы вернуть революционное, нередко воинственно атеистическое общество к живому причастию дела Творца, хотя бы от обратного⁶⁹. Немногие заявления Иванова по реальным социальным вопросам были неизменно умеренными, исходившими из принципа постепенности, эволюционности, но цель его как художника состояла в том, чтобы пробудить в сердцах людей готовность к участию в трагическом действе истории, еще раз сказать о служении не только вечности, но и современному моменту. Блок, который дичился Иванова как человека, был глубоко очарован его идеями. "Поэт, — писал он, — снимает с глаз повязку за повязкой, приучая к прозрению мглы, из которой — мы знаем — скоро поднимутся жуткие образы". Пережитый Ивановым дуализм, его борьба за то, чтобы "воззвать / Из недр своих себя иного"⁷⁰, по мнению Блока, лежит в основе "ужаса" его тьмы, но для последователей его — за тьмою маячит свет. "Мечта облекается в панцирь метода, в теорию (...) Мы над родником чистой лирики; он всегда отражал прошедшее как грядущее, воспоминание как обетование", — писал Блок, расценивавший лирическую поэзию Иванова как романтический апофеоз народной стихии. В "лирической философии" Иванова

255

младший поэт видел путь вперед, открывающийся для его поколения, которое не удовлетворяли ни отрешенный эстетизм Брюсова, ни общественный пафос Мережковского. "Рождается новая мечта: снова потонуть в народной душе, — писал Блок и подчеркивал: — Эта личная, замкнутая поэзия тихо звенит в эпохи мятежа. Она оттеняет ярость пожаров. Она ставит вехи, что путь пройден"⁷¹.

Белый, несмотря на свою мечту стать "светлой личностью" и уединиться в избе в Дивеево, реагировал иначе. Летом 1905 года он был поглощен теорией познания и вступил в период растущего недоверия к интуитивным решениям. "Маски" Иванова и его культ Диониса казались ему чем-то выкопанным из далекого прошлого. "Иванов совсем обалдел, перепутавши жизнь с эпиграфикой, так что история культов от древних Микен до руин Элевзиса, попав из музея в салон, расцвела в чепуху"⁷². Белого напугал отказ Иванова от индивидуализма, "надежной и испытанной крепости" в периоды сомнений, и его спокойная вера в то, что для художника погружение во тьму "народной души" само по себе есть путь к трагической самореализации. В одной из своих ни на что не похожих философских фантазий, "Химеры", Белый изображает себя в образе безумного юноши, которого окружают страшилища, дающие ему противоречивые советы. Среди них — сутулая фигура в ореоле золотистых кудрей и с пушистой бородкой, какую носили во времена итальянского Ренессанса, — "феоретик дионисизма". Юноша обвиняет "фе-оретика" в том, что тот только показывает "как", но не знает или скрывает единственную вещь, которую ему нужно знать: "Опять ужасное "как"? (...) Ах, горе мне! Я хочу знать, "что" я такое! Вот опять незнакомец под личиной, уводящий меня в пустоту"⁷³.

На этот прямой выпад Иванов ответил в следующем же номере "Весов". Ответил резко и по существу, ибо считал Белого достойным противником. Статья Белого, писал он, кощунственна и отличается нетерпимостью, она "не от Диониса и не от Христа". Белый ответил полуизвинением, скрывшись за одной из своих собственных "масок". Химеры, сообщил он Иванову, — это порождения сознания безумного юноши на определенном этапе его поисков собственного "я". "Феоретик" не больше Иванов, чем какой-нибудь "безбородый прохожий с лицом Меркурия" — Блок.

В личном письме к Блоку Белый писал: "Если увидишь В. Иванова, передай ему, что я никогда не хочу с ним полемизировать, ибо в теоретическом отношении более, чем с кем-либо из "декадентов", чувствую с ним связь"⁷⁴.

Если верить воспоминаниям Белого, то Блок, несмотря на высокую оценку лирической философии Иванова, а отчасти, возможно, именно потому, что поэт-философ очень тепло отозвался о "Стихах о Прекрасной Даме", увидев в них шаг "от символа к мифу"⁷⁵, боялся личной встречи с ним и, может быть, так никогда и не встретился, если бы их не свел сам Белый. В то

256

время как Блок был занят поисками своего пути в поэзии, Белый потратил большую часть лета и осени 1905 года на отчаянные старания теоретически примирить символизм и социальную

революцию, изучая для этого социал-демократическую и неокантианскую литературу. В результате молодой символист проникся сочувствием к марксистским партиям. Именно этим сочувствием было продиктовано его в высшей степени эмоциональное, хотя и периферийное участие в парадах на Красной площади в день обнародования октябрьского манифеста, демонстрации в память убитого большевика Баумана, за которой последовали погромы (при этом студенты в их бросающейся в глаза форме подвергались такой же опасности, как и евреи), и в косвенном участии в боях на Пресне, и в осаде Московского университета. Возбужденный страхом и ужасом происходящего, Белый на деле не примкнул ни к рабочим, ни к своим товарищам-студентам, разместившимся над входом в университет с банками серной кислоты в руках, наподобие средневековых солдат, ливших на противника кипящее масло, хотя он и пытался собирать для них деньги.

Вспоминая об успешно применявшейся правительством в ту осень тактике уступок в сочетании с репрессиями, Белый впоследствии писал: "...и опускались руки, и — подымалась злость"⁷⁶.

Его возмущали богатые, либералы-капиталисты, которых ОН встречал в кругу своей "сказки", Маргариты Морозовой. После издания манифеста они занялись созданием кадетской партии и подготовкой к выборам, перестав беспокоиться по поводу продолжающейся бойни на улицах. У Мережковских Белый нашел такую же атмосферу: они сблизилась со Струве, а их друг Розанов активно вел агитацию за кадетов. Все еще обуреваемый революцией, поэт почувствовал близость к Блоку, который в день провозглашения манифеста прошел через весь город с демонстрацией рабочих, неся в руках красный флаг.

Правда, почти сразу же после этого Блок впал в болезненную пассивность, а два стихотворения, которые он сочинил, шагая с демонстрантами, были похожи скорее на символистские медитации, нежели на призыв к оружию. Сюжет обоих был обреченный Петербург. Они выдержаны в явно минорном ключе. В первом стихотворении столица династии Романовых сравнивается со статуей Медного всадника, попирающего непобедимого змея; во втором темный рыцарь (латник в черном) на крыше Зимнего дворца готовится "за древнюю сказку мертвым лечь". А сквозь все это звучит щемящая нота: "Еще несчастных, просящих хлеба, / Никому не жаль, никому не жаль!"⁷⁷

Болезненная пассивность Блока и Белого может показаться отречением от ответственности или даже тем самым стремлением к смерти, свойственным увядающей культуре, о котором в своей апрельской речи говорил Дягилев. Возможно, однако, что она была порождена предчувствием масштаба черной, но по Блоку и "святой", злобы народной, настроением улицы, к которому оба поэта так чутко прислушивались. В целом их поглощен-

9 А. Пайман

257

ность революцией — хотя вовсе игнорировать политику в такое время они не могли — была поэтической, а не политической, и тем самым она была близка к позиции Иванова.

Собственно говоря, старшие символисты, пытавшиеся занять более активную гражданскую позицию, сильно просчитались. После издания октябрьского манифеста дарованная обществу свобода печати привела к почти сюрреальному размножению революционных изданий, начиная с трудов старых нелегальных кумиров вроде Чернышевского и Бакунина и до первой легальной большевистской газеты "Новая жизнь", редактором которой стал не кто иной, как Николай Минский. В передовой статье, появившейся в третьем номере газеты, Минский утверждал, что "мистика, по самому своему существу дерзновенная и чистая, может мириться в области воли с такой же дерзновенной, как она сама, с такой же безбрежной по своим горизонтам доктриной, какой является доктрина социал-демократии"⁷⁸.

Сколь ошибочна была его попытка возродить старый союз между декадентами и марксистами, Минский начал понимать тогда, когда его собственная редколлегия выступила против него, запретив ему напечатать мягкую отповедь другому сотруднику газеты, Максиму Горькому, за "Заметки" последнего о Толстом и Достоевском. Однако лишь после появления на сцене Владимира Ильича Ленина Минский, как и все читатели газеты, узнал о функции, отводимой вождем большевиков партийной литературе, — быть шестеренкой, винтиком партийной машины⁷⁹.

Брюсов, воспользовавшись одним из своих наиболее известных псевдонимов, выступил в "Весах", оспаривая тезисы Ленина. Он прибег к старым доводам, согласно которым

совершенно необходимым условием здоровой литературы является свобода от всякой политической ориентации, а не только от внешней узды. Литература должна быть посвящена тонкостям человеческой психики, а не служить упаковочным материалом для политических идей. Литература так же не обязана отражать революцию или способствовать ей, как текстильные фабрики Москвы не обязаны производить одни лишь красные флаги (выпад по адресу Сологуба и Тэффи, написавших весьма популярные стихи о маленькой ткачихе, трудящейся над созданием материи для красного знамени). Мережковский также сурово осудил Минского за его "Гимн рабочих" и за публикацию плохих революционных стихов Бальмонта и увещевал его в частном письме отмежеваться от новых друзей. Минский считал, что ему не приличествует покидать пост ответственного редактора газеты. Из-за своего упорства он принужден был впоследствии уехать за границу, когда ему после закрытия газеты пригрозили судом за подстрекательство к вооруженному восстанию⁸⁰.

Учитывая такой разброд в рядах старшего поколения символистов, не приходится удивляться, что Белый направил свой

258

бессильный гнев частично против прежних авторитетов — против самого Мережковского, Розанова и Минского. В последнем номере "Весов" за 1905 год (фактически вышедшем уже в 1906 году) Белый вступил в спор с Мережковским за то, что тот назвал Достоевского "пророком русской революции". "Над некоторыми их положениями (Мережковского и Розанова. — А. 77.), — писал Белый, — сам черт ногу сломит, а не придет ни к какому результату. И вот нам говорят, что наступил конец русской литературы, вместо того чтобы сказать откровенно: Достоевский привел в болото, надо искать иных путей"⁸¹.

Мережковский послал своему непокорному "мальчику" длинное письмо, в котором ласково пожурил его, в особенности за то, что он поставил под вопрос авторитет Достоевского. Однако, когда Белый в следующий раз появился в Петербурге, Дмитрий Сергеевич и Зинаида Николаевна хоть и сурово отчитали его за "измену", но простили. Белый, который в то время горячо их любил и был благодарен за моральную поддержку в своих запутанных отношениях с Блоками, как до, так и после появления оскорбившей Мережковского статьи, приезжая в Петербург, по-прежнему останавливался у них. Впрочем, примирение произошло скорее в личном, нежели в интеллектуальном плане. Белому прятая и взволнованная атмосфера "башни" стала теперь более по вкусу, чем прозаическая суета Мережковских, которые весной 1906 года собирались уехать в Париж.

Таковы были обстоятельства, побудившие Белого (впоследствии горько о том сожалевшего) ввести Иванова в дом Блока, где "феоретик" очаровал и поэта, и его жену своими соблазнительными речами об истории как мистерии и новой концепцией театра, в котором актеры и зрители будут участвовать сообща, как в древнегреческих трагедиях.

Блок, уже наполовину завоеванный статьями и поэзией Иванова, теперь поддался влиянию его личности:

И в этот миг, в слепящей вьюге, Не ведаю, в какой стране, Не ведаю, в котором круге, Твой странный лик явился мне... И я, дичившийся доселе Очей пронзительных твоих, Взглянул... И наши души спели В те дни один и тот же стих⁸².

Таким образом, в конце 1905 — начале 1906 года на уровне высокой поэзии (а также, надо сказать, и благодаря географической близости) Блок попал в сферу влияния Вячеслава Иванова и в результате был впоследствии зачислен вместе с Ивановым, Городецким и Чулковым в "мистические анархисты".

Белый избегал столь тесной связи, хотя выражение "мистический анархизм" ему в то время импонировало. После того как Мережковские 25 февраля 1906 года отбыли во Францию, он

259

вернулся в Москву, чтобы подготовить свою будущую жизнь с женой Блока, любовь которой, по его мнению, он в конце концов завоевал, не оттолкнув от себя самого Блока, за время своих зимних наездов в Санкт-Петербург. "Путь" Иванова, признавшего постоянное повторение одной и той же религиозной трагедии в различные циклические периоды падшего мира, в то время казался неприемлем для Белого, который все еще ждал победы, "счастливого конца" здесь и сейчас, в своей частной жизни, так же как и в великой битве за культуру. Поэтому, возвратившись в Санкт-Петербург, он пришел в ужас, увидев, как его друг, Блок, и его возлюбленная, Любовь Дмитриевна, не сопротивляясь, дают себя втянуть в "лиловые сумерки" революции, где он не сможет оказывать на них влияния и где роль, которую он сам играл

в их жизни, вдруг стала казаться подлой и нелепой. После тяжелого полугодия, на протяжении которого впечатление удушаемой революции соединились с необычайно острой — на грани душевного заболевания, горечью от провала его борьбы за "спасение Любви", Белый бежал за границу, нашел себе приют у Мережковских в Париже и, поощряемый ими и Брюсовым, которому не нравилось новое, не контролируемое им направление петербургского символизма, объявил открытую войну "мистическому анархизму" на страницах "Весов". Однако к этому времени "мистический анархизм", поскольку его противники разумно предпочитали не связываться с таким эрудированным полемистом, как Иванов, стал ассоциироваться преимущественно с Георгием Чулковым.

Чулков был симпатичным малым, безрассудным, восторженным и, по его собственным божественным меркам, человеком чести. Несмотря на убеждение, что Чулков перешел на сторону "Вопросов жизни" и таким образом в какой-то степени виновен в гибели "Нового пути", даже Зинаида Гиппиус, после того как пыль, поднятая "мистическим анархизмом", улеглась, не сумела сказать о нем ничего худшего, как: наиболее характерная для его поэзии строчка — это: "Я хочу и я буду кричать". Иванов и Блок оставались лояльными к нему как человеку в самые компрометирующие его моменты. Первоначальное расположение четы Ремизовых к нему и к его жене Надежде Григорьевне выдержало такое суровое испытание, как коммунальная кухня в помещении "Вопросов жизни". Даже Брюсов, приветствовавший первый сборник стихов Чулкова "Кремнистый путь" (1904) как "не безнадежный", а затем беспощадно преследовавший его в печати, признавался, что как человек Чулков ему нравится. Белый, самый ожесточенный критик Чулкова, в своих мемуарах приносит ему искренние извинения и вспоминает, каким привлекательным казался ему поначалу молодой энергичный секретарь редакции. "Меня, — пишет Белый, — влек пафос его, влекла истинно героическая попытка, заранее обреченная на неудачу: вздуть пламя из еле тлеющего пепелища "Вопросов жизни". Согласно Белому, беда Чулкова

260

состояла в том, что он всегда стремился первым броситься в драку, хотя это было вовсе ему не по силам.

"Быв в ссылке с Дзержинским, партийцев своих обогнав, он бросается перегонять декадентов; и в этих усилиях он припирается к религиозным философам; его застаю уже на другом берегу, когда, перегнав Мережковских {...} догонял он Иванова, Вячеслава, чтоб вместе с ним броситься к Блоку: его обгонять

— в манифесте от имени мистических анархистов он им известил

— Мейерхольда, Иванова, Блока, что, собственно, есть Мейерхольд, Блок, Иванов"⁸³.

Дурная слава, внезапно пришедшая к Чулкову, была порождена тем, что он два года лавировал между совершенно несходными литературными группировками. Его время наступило в начале 1906 года, когда крушение "Вопросов жизни" оставило петербургских символистов без печатного органа, где они могли бы публиковать свои произведения. Теперь, когда в России

— впервые! — каждый мог публиковать что угодно без предварительной цензуры, им необходимо было найти такую возможность издаваться — и как можно быстрее!

В этой ситуации Чулков оказался полезным человеком. Он свел Вячеслава Иванова и его окружение с писателями, пользовавшимися прочной репутацией радикалов, и стал организовывать всевозможные проекты, издательства, альманахи, союзы. В январе 1906 года он устроил в "башне" встречу между сотрудниками своего собственного находившегося еще в зачаточном состоянии издательства "Факелы" и представителями горьковско-го "Жупела". Таким образом Чулков впервые, пусть ненадолго, объединил "реалистов" и "символистов" вокруг общей мечты

— создания собственного театра. Режиссером театра должен был стать Всеволод Мейерхольд, друг Ремизова и Чулкова, порвавший со студией Станиславского, чтобы совершить гастрольные турне по провинции с собственной труппой, имея в виду создание народного театра острой политической сатиры. Учитывая отмену цензуры, это казалось вполне реальным предприятием. Символисты видели в театре средство перехода к более широким и популярным видам творчества, способным расшевелить, организовать и духовно поднять "народ" и одновременно почерпнуть жизненную силу из освобожденной дионисийской

энергии революции. Мейерхольд был захвачен как теориями Иванова о возрождении роли греческого хора и привлечении аудитории к участию в представлении, так и идеей Горького об использовании живой традиции народного уличного театра. Говорили о новой театральной антрепризе. Некоторые считали, что итальянская комедия дель арте может послужить введением в подлинно народный театр для обывательски настроенных зрителей Петербурга и позволит достигнуть некоего символического резонанса.

Блок присутствовал на этом собрании и, как и Ремизов, также находившийся среди его участников, был очарован Горьким. Однако предстоящий в скором времени отъезд Горького за гра-

261

ницу оставлял Мейерхольда, Чулкова и их проект полностью в руках символистов, с одной стороны, и, с другой — Леонида Андреева. Блок был ошеломлен прозвучавшим на собрании предложением, чтобы не кто иной, а именно он, во-первых, выступил бы с чтением стихов на вечере, сборы от которого должны пойти на организацию театра, и, во-вторых, развил бы лирическое стихотворение "Балаганчик", занимающее всего одну страницу, превратив его в пьесу для того же нового театра. "Все это строительство таких высококультурных людей, как Вяч. Иванов, и высокопредприимчивых, как Георгий Чулков и Мейерхольд, начинает мучить меня, — написал Блок Белому сразу же после собрания. — Чувствую уже, как хотят выскоблить что-то из меня операционным ножичком (...) Напиши, надо ли мне высказаться по отношению к лицам, принимающим меня за бунтаря и мистика? Ты-то знаешь, что это не так"⁸⁴.

Белый тогда не ответил на этот вопрос, но, когда несколько недель спустя слушал авторское чтение лирической драмы "Балаганчик", грустной, смешной, деликатно-иронической пьесы о культе Прекрасной Дамы и о трагикомическом соперничестве из-за Любви Дмитриевны, он воспринял это как декларацию: Блок отрекается от всех ценностей, которые когда-то были общими для них обоих, и издевается над ним, Белым. Блок, заключил он, фактически превратился если не в "мистического анархиста", то в "мистического хулигана". Пьеса не только пародировала его любовь, она перечеркивала его оптимизм. Фигура Арлекина—Белого выскакивает в окнб, — ведь он уверен, что "весна плывет в вышине", и тут выясняется, что даль, видимая в окне, нарисована на бумаге. В конце же пьесы декорации взвиваются и улетают вверх, словно гонимые циклоном. Для Мейерхольда "счастливая выдумка планов к чудесному "Балаганчику" А. Блока" оказалась первым толчком "к определению путей моего искусства"⁸⁵.

Хотя Блок предоставил в распоряжение Мейерхольда пьесу, ни "Жупелу", ни "Факелам" тогда не удалось снабдить его театральной сценой. "Балаганчик" вышел из печати той же весной 1906 года в первом альманахе "Факелы" с чудесным фронтисписом Добужинского, рядом с произведениями Бунина, Сер-геева-Ценского и Леонида Андреева.

Рецензируя "Факелы", Брюсов, отметив достоинство и новизну блоковской пьесы, связал вступительную статью Чулкова о "мистическом анархизме" с сонетом В. Иванова "О неприятии мира" и пришел к выводу, что вместе эти два литературных произведения равносильны манифесту. При этом он ясно сознавал, что его собственная позиция поборника искусства для искусства и гегемония "Весов" и "Скорпиона" вновь оказываются под угрозой. На этот раз угроза исходила не со стороны "нового религиозного сознания Мережковских", а со стороны союза Иванова с реалистами и от его стремления к объединению в плане некой исконной "реальности", постижимой лишь истинным сим-

262

волистом. Брюсов не мог согласиться с теми, кто поднимал факел во имя чего-то столь неопределенного, как "свободный союз людей, основанный на любви к будущему преображенному миру"⁸⁶.

В ответе на критику Брюсова Иванов отрицал, будто "Факелы" представляют какую-то новую школу, манифестом которой является предисловие Чулкова в сочетании с его собственным сонетом. Чулков же отозвался на вызов Брюсова публикацией сборника своих статей "О мистическом анархизме". Он уговорил Иванова написать предисловие к этому сборнику, в котором отстаивался термин "мистический анархизм". Предисловие вышло почти под тем же названием, что и сонет Иванова "О неприятии мира", а именно — "Идея неприятии мира".

Перчатка была поднята.

В своей вступительной статье Иванов утверждал, что "мистический анархизм" — отнюдь не оксюморон, как утверждает Брюсов. Скорее мы имеем тут дело с тавтологией, ибо мистицизм по сути своей свободен и не может быть слугой теологии или догмы, а потому всякий мистицизм анархичен в том смысле, что не признает никакой власти или контроля извне.

Иванов также воспользовался случаем, чтобы точнее определить положительное значение идеи "неприятя мира": это — "одна из древних форм богоборчества", как у праведного Иова, Прометея и самого Христа, во имя преобразования или возрождения мира. Стихотворение Иванова "Дифирамб", впервые опубликованное в "Факелах", заканчивается словами пифии: "Из Нет непримиримого / Слепительное Да" и режиссерским указанием: "При беззвучном пылании факелов молитвенное безмолвие хора"⁸⁷. Иванов представлял себе взаимоотношения между поэтом и народом как союз против косности мира, союз, который только кажется анархическим и разрушительным, на деле же, через молитвенный катарсис, ведет к обновлению. В предисловии Иванова к сборнику Чулкова не было ничего такого, чего он раньше не провозглашал бы на страницах брю-совских "Весов" и "Вопросов жизни". К тому же вряд ли можно предположить, что Брюсов стал бы всерьез, "из принципа", возражать против освобождения "мистицизма" от "теологии". Собственно говоря, в своей практической деятельности на посту редактора "Скорпиона" он приветствовал это течение и готовил к изданию "Нечаянную радость" Блока и сборник Иванова "Cor ardens" — даже в самый разгар им же организованных нападков на этих двух авторов⁸⁸.

Причина раскола среди символистов, в результате которого Брюсов, Гиппиус, Белый и Эллис стали противниками Чулкова, Иванова и Блока, была меньше всего связана с философскими или творческими идеями. Объяснение, данное Брюсовым в письме к Сологубу, что, мол, все происходящее — попросту "борьба за существование" в рамках движения, которое слишком быстро разрослось, — в какой-то степени проясняет его собственную

263

позицию. Однако Брюсовым двигали не только меркантильные соображения. Маленькая флотилия, которой он командовал, состоявшая из издательства "Скорпион", альманаха "Северные цветы" и журнала "Весы", вполне удовлетворяла его честолюбие, и он инстинктивно противился желанию тех авторов, которых ему хотелось считать "своими", выйти в более свободное самостоятельное плавание. Если арьергардное выступление "Весов" против более широкого символистского движения и преследовало какую-то цель, то она заключалась в сохранении целостности русского символизма.

В общем и целом Гиппиус и Белый, сколь бы резкими по форме ни были их полемические выступления в печати, стремились придерживаться какого-то уровня и всячески осуждали неряшливость в выражении мыслей. Эти люди, выдержавшие издевательства либеральной и консервативной, светской и церковной печати в те времена, когда символизм еще не начал обретать "едва ли не академические лавры" (что стало наблюдаться после 1905 года), оказались более чувствительными, чем Иванов, к тому, что статьи Чулкова "О мистическом анархизме" походили на пародии их собственных мыслей. Поздний дебют Иванова в литературе и необыкновенная эрудиция избавили его от худших насмешек и наиболее обидных клеветнических наветов⁸⁹. Сам употреблявший слово "оргиастичный" с подобающим религиозным трепетом, он легко простил бывшему студенту-медику Чулкову такие безответственные языковые вольности, как "оргазм уличной борьбы" и "оргазм пробуждающейся души", и, по всей видимости, даже не замечал, какую ахинею нес его молодой последователь.

В заключительной статье своей брошюры Чулков, оперируя именами Ницше, Ибсена и Иисуса Христа, утверждает, что единственный императив настоящего мистика — это разрушение: "Социальная революция, которую должна в ближайшем будущем пережить Европа, является лишь малой прелюдией к всемирному, прекрасному пожару, в котором сгорит старый мир. Старый буржуазный порядок необходимо уничтожить, чтобы очистить поле для последней битвы: там, в свободном социалистическом обществе восстанет мятежный дух великого Человека-Мессии, дабы повести человечество от механического устройства к чудесному воплощению Вечной Премудрости"⁹⁰.

Говоря по чести, ни один из символистов не мог отмежеваться от разрушительного пафоса

Чулкова. Мережковский, который в Париже все теснее сходил с террористом Савинковым и эсером Бунаковым-Фондаминским, определял революцию как лесной пожар, а декадентов — как верхние, самые сухие и наиболее ярко пылающие ветки. Он информировал Европу: "Pour vous, la revolution est la politique, pour nous, la religion"*⁹¹.

* Для вас революция — политика, для нас — религия (*фр.*).

264

Если судить по первой редакционной статье Минского в "Новой жизни", так оно и было. В сборнике "Горящие здания" Бальмонт воспевал жестокую "радость разрушения", а в своих "Песнях мстителя" прославлял политическое насилие. Те же ноты слышатся в "некрасовской" поэзии Белого и в стихотворении Блока "Гимн". Все это можно рассматривать как горячее, подбрасываемое в "прекрасное пожарище" Чулкова, так же как и декларацию, обращенную Брюсовым ко всем революционным партиям: "Ломать я буду с вами, / Строить — нет". Явлениями того же порядка были и постоянное употребление В. Ивановым на протяжении 1904—1905 годов образа Феникса, символизирующего возрождение России из пожара войны и революции, и революционные стихи Сологуба типа: "В гневном пламени проклятья / Умирает старый мир, / Славьте, други, славьте, братья, / Разрушенья вольный пир!"⁹² Хотя большинство символистов сразу же отшатнулось от искажающего зеркала, которое поднес им своей книгой "О мистическом анархизме" Чулков, Вячеслав Иванов тогда же и впоследствии принял ответственность на себя. Чуть ли не единственный видный символист, приветствовавший как октябрьский манифест 1905 года, так и Февральскую революцию как возможную прелюдию к примирению и спокойной конструктивной работе, он в 1919 году, в год личной трагедии и общих испытаний, на стихотворное послание Чулкова: "Ведь вместе мы сжигали дом, где жили предки наши чинно" — отозвался следующими строками: Да, сей костер мы поджигали, И совесть правду говорит, Хотя предчувствия не лгали, Что сердце наше в нем сгорит"⁹³.

10. Антитеза

...Быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только странно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного <(...> Искусство есть ад.

Александр Блок

Реальный исторический кризис, разразившийся в России в 1904—1906 годах, разрушил и внутренний мир каждого символиста в отдельности, и общую мифологию — наивное Софианство! — о ближайшем наступлении светлого Апокалипсиса. История периода между 1906 и 1910 годами — это история затяжного тяжелого кризиса, в ходе которого идея создания эзотерического сообщества посвященных художников-си-мролистов постепенно отступила на задний план под давлением

265

более объективных требований самой жизни. После нескольких лет иступленного "жизнетворчества" (не без актерства), имеющего целью превращение жизни в искусство посредством обнажения интимнейшего внутреннего мира художника, поэт за поэтом стали заявлять о возвращении символизма в сферу только искусства и — как прямое следствие — о смерти русского символизма как такового и слиянии его с общим потоком русской литературы¹.

Нелегко, однако, расставались они с мечтой найти в глубинах дионисийского хаоса новую, гармоническую "соборность" — не то "всемирный запой", не то "век золотой" (Блок). Одним из центральных мифов, сотворенных символистами, отчасти чтобы легче перенести это переходное время, был миф о "пути", о паломничестве; особенно часто при этом использовались "Inferno" и "Purgatorio" Данте: душа ходит по мукам преисподней в поисках спасения Беатриче-Софии². Характерно, что журнал, наиболее полно передавший атмосферу данного периода, "Золотое руно", само существование которого (с конца 1905-го по 1910 год) в точности совпало с ним по времени, в первый же год своего существования организовал конкурс на тему "Дьявол"³.

"Золотое руно" начал выходить, когда в Пресненском районе Москвы, где журнал печатался, еще шли уличные бои. Программное заявление или манифест его носил "оборонительный" характер: в нем подтверждались "вечные ценности" "единого", "символического" и "свободного" искусства среди неотложных вопросов и кровавых ответов, которые дает наша русская действительность⁴. В отличие от "Мира искусства", сознательно придерживавшегося

индивидуалистического эклектизма и даже не пытавшегося согласовать воспроизведенные на его страницах иллюстрации с содержанием статей, новый журнал публиковал подборки иллюстрированных по заказу редакции стихотворений и серию портретов поэтов и музыкантов, выполненных современными художниками. Некоторые из них, как, например, великолепный "неоконченный" портрет Брюсова — одна из последних работ к этому времени уже безнадежно душевнобольного Врубеля, — были специально заказаны издателем, Николаем Рябушинским⁵.

В известном смысле "Золотое руно" сам по себе был, по выражению Рихарда Вагнера, "Gesamtkunstwerk". В полиграфическом отношении журнал мог соперничать с "Миром искусства", но ему не хватало той романтической увлеченности общим делом, которую Дягилев сумел зажечь в душах своих сотрудников. Между сотрудниками "Золотого руна" не было ни личной дружбы, ни общей цели. Они вскоре принялись ссориться и между собой, и, главным образом, с Рябушинским, который обладал несчастным свойством обращаться с сотрудниками скорее как с наемными работниками, чем с соратниками. Этим он разительно отличался от Дягилева, когда-то сравнившего себя даже не

266

с архитектором своего дела, а с рядовым строителем, перепачканным с головы до ног известкой и вонючим клеем! Сын купца, Рябушинский задумал свой журнал как витрину для демонстрации русской культуры Западной Европе, что никак не устраивало деятелей движения, которое представлялось им в такой же мере европейским, как и русским. Трудоемкие переводы Тастевена на французский всего содержания первых двуязычных номеров "Золотого руна" служили с самого начала предметом насмешек для тех символистов, которые, как, например, Зинаида Гиппиус, сами писали и издавались по-французски так же легко и свободно, как и по-русски.

Первым литературным редактором журнала был Соколов-Кречетов, основатель "Грифа" и издатель "Искусства", человек, обладавший собственными средствами. Привыкший к независимости, он не ладил с Рябушинским и ушел с должности, когда безвременно умер его друг, художественный редактор нового журнала Николай Тароватый. Соколов-Кречетов пробовал основать свой собственный журнал "Перевал". Целью его было провозглашено "объединение свободного искусства и свободной общественности"⁶, но, как и "Искусство" (затеянное в 1905 году совместно с Тароватым), "Перевал" просуществовал всего один год (1907), высмеиваемый на страницах "Весов" его же сотрудниками, и прежде всего — Гиппиус и Белым. Брюсов, услышав об уходе Соколова из "Золотого руна", попытался было вовлечь журнал в собственную сферу влияния, однако вскоре и он почувствовал, что ему не сработаться с Рябушинским, и сближения не последовало. Между тем Белый вдрызг разругался с издателем "Руна", и тогда, из солидарности с ним, Брюсов организовал публичное заявление Мережковских и Сологуба, Белого и Брюсова об отказе сотрудничать в журнале. Позднее этот бойкот был нарушен.

Соколова на посту редактора сменил мало кому известный Александр Курсинский, однако львиная доля работы в журнале легла на плечи секретаря, Генриха Тастевена. Тастевен помог компенсировать бойкот Брюсова, заручившись сотрудничеством Вячеслава Иванова, который, впрочем, избегал слишком тесной связи с "Руном", а также Блока. Тот с радостью принял предложение писать регулярный обзор культурных событий, чем вызвал величайшее негодование Белого, незадолго до того отклонившего аналогичное предложение со значительным финансовым ущербом для себя. Тастевен также поддерживал постоянную переписку с Чулковым, "мистический анархизм" которого находился в самом центре споров между символистами. При этом мудрый секретарь "Золотого руна" умолял Чулкова не отвечать на критические залпы "Весов", ибо обладал достаточно здравым смыслом, чтобы понимать, что все это — не более чем пена на поверхности художественного движения, оставшегося в основе своей творчески однородным⁷.

267

Несмотря на то что "Золотое руно" не получило со стороны редакторов четкого направления, оно сыграло важную роль в продолжительной полемике символистов об индивидуализме и соборности и о том, желателен или нет слияние символизма с основным потоком русского искусства. Кроме того, в основном благодаря публиковавшимся в нем великолепным

репродукциям, а также благодаря специфическому отбору прозы и поэзии, появлявшейся на его страницах, журнал все же воздействовал на восприятие читателей, окрасив атмосферу того времени в своеобразные демонические полутона⁸.

Эту атмосферу усиливала пряная эротика, положительно вошедшая в моду в связи с цензурными послаблениями 1905 года. Главным ее поставщиком был Михаил Петрович Арцыбашев, чей нашумевший роман "Санин" был издан "Скорпионом". Признанные писатели-символисты склонны были отмежеваться от Арцыбашева, рассматривая его грубый натурализм, особенно в вопросах пола, как вульгарную аномалию, однако их собственный интерес к эротическим темам выходил далеко за рамки того, что еще недавно считалось допустимым. Иванов и Брюсов, временно забывая о разногласиях по поводу мистического анархизма, объединились в "Весах", публикуя стихи, шокировавшие даже их единомышленников-символистов. Иванов выступил со стихотворением "Триста тридцать три соблазна", а Брюсов — с вариациями на тему излюбленного им сочетания богохульства с садомазохизмом⁹. Защищая свою затею, Брюсов продемонстрировал скорее мальчишескую браваду, чем демонизм, однако в воздухе того времени все же носился запах серы.

В сюжет первого романа Брюсова "Огненный ангел" вплетены и черная магия, и элементы оккультизма, хотя ясная проза, стилизованная под немецкую повесть XVI века, звучит удивительно трезво¹⁰. Повествователь от первого лица, Рупрехт, воин-наемник, являющийся, подобно Брюсову, умным скептиком, склонным к жгучей ревности, влюбляется в несчастную Ренату, брошенную ее блистательным и знатным возлюбленным графом Генрихом. Рупрехт помогает Ренате в ее попытках оккультными чарами вернуть расположение бессердечного Генриха, а когда ее за это хватает инквизиция, организует побег. Рената отвергает его, так же как Гретхен отвергает Фауста, но не потому, что раскаялась. Рената предпочитает умереть верной прежним видениям "огненного ангела". Рупрехт после случайной встречи и своего рода примирения с графом Генрихом отправляется завоевывать новый мир в недавно открытой Америке. Параллель с жизнью здесь налицо. Брюсов, однако, не столько приносил жизнь на алтарь искусства, сколько лишил человеческого содержания свои отношения с Белым и Ниной Петровской, прототипами графа Генриха и Ренаты. В жизни все произошло куда печальнее и проще, без переигранного Гете, без предложенного спасительного побега. Петровская, оставаясь в хороших отношениях с Брюсовым, уехала за границу, где медленно погибала от нарко-

268

тиков и нищеты. Оставшись в Москве, в размеренных трудах и домашнем уюте, Брюсов тоже с этой поры прибегал к наркотикам. С Белым он действительно примирился, а Америк больше не открывал.

Сам Брюсов утверждал, что его роман не уступает исторической трилогии Мережковского. В структурном отношении, пожалуй, он ее превосходит. Исторические реалии в нем так же тщательно выверены и не затемняют своим обилием сюжета. М. Кузмин и другие современные критики хвалили "прекрасную ясность" брюсовской прозы. Однако в "Огненном ангеле" отсутствует то качество, благодаря которому трилогия Мережковского, при всех ее недостатках, стала вехой в истории русской литературы, а именно — интеллектуальная страсть к проверке современных идей примерами истории, искренняя неуверенность автора в том, как все обернется на деле¹¹.

Более многообещающий путь вперед указал Сологуб своим романом "Мелкий бес". Роман начал печататься в 1905 году в "Вопросах жизни", но в виде книги вышел лишь в 1907 году. Не предавая символистских заповедей своей поэзии, Сологуб создал настолько чувственно убедительную картину жизни провинциального города и его обитателей, что — так же как это было в случае с гоголевским "Ревизором" — люди приняли их за подлинно существующих. Многие увидели в субъективном вымысле бывшего школьного учителя обвинительный акт против жестокости, продажности и безмозглого обскурантизма системы просвещения. Сологуб как будто последовал направлению, указанному Белым, Брюсовым и Ивановым, — учиться не у Метер-линка, а у Чехова и вернуться к чистым родникам повседневности, к *деталям*, сквозь которые, казалось бы, ничего нельзя разглядеть, но которые так много говорят нам¹². В "Мелком бесе" чувствуется аромат цветов и ощущается гонимая летним ветром пыль маленького городка, где живет главный герой, Передонов, который строит планы

повышения по служебной лестнице и подыскивает себе "толстенную маленькую невесту". Сухопарая Варвара, любовница Передонова, похожий на овцу Володин с его выпуклыми глазами и блеющим смехом, вечно хихикающие сестры Рутиловы и очаровательный школьник Саша

— все кажутся при первом чтении вполне правдоподобными персонажами. Но если взглянуть на них под другим углом зрения

— все они порождения безумия Передонова, точно так же как и Недотыкомка, то самое серенькое, неотвязное существо, которое упорно противится изгнанию как из сознания Передонова, так и из поэзии самого Сологуба¹³. Кульминационная сцена романа — маскарад, на котором один только Передонов появляется в своем обычном костюме, — показывает, как эти персонажи на самом деле ему представляются. Это нечеловеческие враждебные рыла. Роман кончается сценой насилия: безумный герой убивает Володина и поджигает городскую ратушу. Двусмыслен эпизод спасения Саши, еще как будто чистого, но затронутого,

269 как ранним морозом, всеобщим развратом мальчика. Спасается он от злобы толпы и от ужаса пожара с помощью "Deus et machina" в виде актера, лицедея и мастера фантазий, как и сам Сологуб.

"Мелкий бес", единственное крупное произведение Сологуба, в котором найдено равновесие между мрачной, неотвязной мечтой и четко увиденной жизненной реальностью, сразу же завоевал успех у широкой публики, которая приветствовала его как возвращение к реализму и социально значимым темам. На самом деле роман демонстрировал ту старую истину, что "в символизме всегда присутствует момент реализма" и что чем более наблюдателен символист, следящий за реальной действительностью, тем "прозрачнее" его произведения¹⁴. Передонов, как показывает название романа, — архитипичный персонаж, по многим толкованиям вконец деградировавший высокоромантический образ Демона — падшего ангела. Место его обитания — не сонный летний городок, где все только *кажется* благоуханным и благополучным, но ад, полный мук, страха, отвратительных запахов, ужасающих помыслов и предельного одиночества.

Ремизов в романе "Пруд"¹⁵, так же как и Сологуб в "Мелком бесе" предлагает inferнальный взгляд на мир. В "Пруде" также действуют дети-подростки, а чудовищные события, казалось бы совершенно несовместимые с верой в высшую справедливость, происходят неизменно в дни церковных праздников... В этом романе, как и в своеобразно построенной повести "Часы", где страшно искалеченный мальчик, подмастерье часовщика, останавливает башенные часы, дабы отомстить гражданам города, превратившим его в изгоя, Ремизов мало-помалу переходит от традиционного старого символизма, который он усвоил из книг и в результате личного знакомства с писателями-символистами, к одному ему присущей технике мозаики, состоящей из причудливого сопоставления снов, легенд и курьезных бытовых деталей. Как ни странно, в работе его последователей в 20-х годах этот уникальный стиль породил школу и получил название неореализма или орнаментальной прозы. Процесс рождения нового жанра у самого Ремизова легко проследить по последующим переработкам "Пруда" и "Часов", но зачатки его в них уже заложены, как заложен и отчужденный взгляд на мир. Ремизов обладал истинно символистским зрением и манерой письма, что и сказалось в его литературных произведениях и рисунках, где он изображал не предметы, а "экс-предметы", страшные и комичные "эманации" реальных вещей. Блок это чувствовал. В письме Ремизову, написанном летом 1905 года, он указывал, что из "Пруда" "ползет" что-то устрашающее. Впрочем, в отличие от романа Сологуба, ранние произведения Ремизова не пользовались особым успехом.

Быть может, Ремизов еще не успел достаточно далеко пройти путь назад, от общеотвлеченного к реально-частному. Если в начальную пору существования русского символизма приземленный Брюсов искал способы дематериализации своей поэзии, то

270 теперь невесомые, импрессионистические Блок и Белый старались завладеть материей хотя бы для того, чтобы увидеть, писал Блок, как "эта глупая и тупая материя" поддается, начинает доверять поэту-лирику, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен "*пробить час мистерии*"¹⁶.

Весной 1906 года Блок, закончив свою первую лирическую драму "Балаганчик" и тем самым водрузив сверкающий яркими блестками знак вопроса над поэтическим культом Прекрасной Дамы, написал стихотворение "Незнакомка", создавшее ему среди завсегдатаев "башни" имя "первого поэта России". Здесь поэту наконец удалось познакомить современников со своим самым светлым сном, однако при этом он утратил его; на месте сна о Софии оказалось нечто иное — Незнакомка, плод фантазии, демон в образе женщины, "мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз"¹⁷.

Обстановка, в которой явится поэту Незнакомка, столь же реальна, как и место действия "Мелкого беса": курортное местечко на окраине Петербурга, "Озерки". Поэт сидит в прокуренном станционном буфете и тупо вглядывается в собственное отражение на дне стакана с лилово-красным вином. Для того чтобы появление Незнакомки произвело надлежащий эффект, вино обязательно должно было иметь этот оттенок "лиловых миров" Врубеля, тяготевший над поэзией Блока с осени предыдущего года, когда была написана поэма-сон "Ночная фиалка", и полностью удаленный им со своей палитры начиная с 1910 года. Белый в свое время предупреждал Блока, что этот цвет, хотя и представляет собой верх изысканности, исключает присутствие Христа — "лик", на что Блок ответил: "Так и должно быть"¹⁸. Все прежние положительные символы приобретают в присутствии Незнакомки обратный смысл: весна тлетворна, лунный диск бессмысленно кривится в небе, дети плачут и даже почудившееся издалека золото оказывается всего лишь золотящимся кренделем булочной, а колдовская музыка стиха — аллитерация, ассонанс и своеобразный размер — напоминает о полузабытом мире мифа:

И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный, В туманном
движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными, Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами, Она садится у окна.
И веют древними поверьями Ее упругие шелка...

"Ты право, пьяное чудовище! Я знаю: истина в вине" — на этой иронической ноте кончается стихотворение. Поэт повторяет банальное клише, которое донеслось до него перед появлением

271

Незнакомки. "In vino veritas!" — кричали за соседним столиком "пьяницы с глазами кроликов". Этот намеренный переход на сниженный тон не оставляет сомнений в том, что за "лиловыми туманами" сквозит теперь пустыня: "В первом круге Дантова ада нет боли, а только тоска (...) Да еще тоска у Данте светлая, "воздух тих и нем" — что ужаснее для нас?"¹⁹ Осенью 1906 года Блок стал искать выход из этой тишины и немоты через театр. После "Балаганчика" он превратил и "Незнакомку" в лирическую драму, где тема "воплощения" Прекрасной Дамы вновь разыгрывается и заново разрушается с помощью новых действующих лиц: Поэта, Звездочета и Марии — упавшей звезды. В одном плане эти персонажи представляют того же Блока-Пьеро — пассивного мечтателя, Белого-Арлекина, страстного теоретика, тщетно старающегося перевести голос духа на язык научных терминов, и Любовь Дмитриевну ("Коломбина, моя невеста"), которая попросту ищет любви и не находит ее, несмотря на старания обоих главных героев и целой толпы мелких двойников — мистиков, масок, добронамеренного Автора и плотоядного господина в цилиндре, который, в отличие от поэта и звездочета, очень даже не прочь "любить и ласкать" ее²⁰. В другом плане эти пьесы, будучи лирическими драмами, не выходят за рамки авторского "я". Блок одновременно и Пьеро, и Арлекин, и Поэт, и Звездочет. Коломбина и упавшая звезда Мария — это отражение в его сознании образа Прекрасной Дамы. Как и всякие отражения, они неуловимы. Лирические пьесы напоминают романтический страх перед залом зеркал, из которого нет выхода.

Несмотря на трудную многоплановость, пьеса "Незнакомка", которую Блок прочитал в феврале 1907 года перед "не обращенной" в символистскую веру университетской аудиторией, стала первой победой новой поэзии "над косной стихией толпы"²¹. Третья лирическая драма Блока, "Король на площади", написанная осенью 1906 года, имела меньший успех, может быть, потому, что не в пример первым двум она не вызрела из семени какого-то одного лирического стихотворения и оттого претендовала на некоторую объективность. "Король на площади" — первый опыт Блока в жанре *социальной* драмы с мистическим налетом. Люди в обреченном на гибель городе, полном слухов, маленькие, красные,

шмыгающие и заливающиеся смехом, прыгающие и шныряющие в городской пыли, ждут падения короля и прихода больших кораблей. Хотя Блок впоследствии определил дух пьесы как "петербургский мистицизм"²², место действия ощущается слабо, и пьеса лишена какой-либо конкретики. "Незнакомка" была запрещена к представлению как богохульная пьеса, а "Король на площади" — как подрывная. Один "Балаганчик" был в ту зиму поставлен Мейерхольдом, хотя и не в его театре, как мечтали "факельщики", а на сцене театра Федора и Веры Комиссаржевских.

Комиссаржевская, актриса, пользовавшаяся большой известностью, собрала вокруг себя молодую труппу, часть которой

272

ранее работала с Мейерхольдом. Она стремилась овладеть искусством постановки символистских пьес. На репетициях Мейерхольд добивался ритмического построения диалога и хореографии на фоне стилизованных и далеких от натурализма декораций.

Комиссаржевская, преданная идее о синестезии устраивала вечера, на которых артисты могли встречаться с художниками, музыкантами и поэтами, также участвовавшими в создании спектаклей. В длинной освещенной свечами комнате, стены которой были задрапированы художником Николаем Сапуновым тонкой, как паутина, светло-голубой сеткой, в напряженной и торжественной обстановке, словно в вечер премьеры, хрупкая актриса с громадными глазами и мелодичным голосом приветствовала своих гостей²³. В октябре 1906 года, еще до открытия сезона в театре, состоялось три таких вечера. Большинство приглашенных были завсегдатаями "башни" Вячеслава Иванова. На одном из вечеров Михаил Алексеевич Кузмин, тонкий поэт и музыкант, спел свои "Александрийские песни", им же самим положенные на музыку. Сапунов должен был написать декорации к "Балаганчику" Блока, хотя Кузмин, сочинивший для спектакля чудесную музыку, предпочел бы, чтобы эта работа была поручена другому художнику, Сергею Судейкину, в которого был влюблен. Собственно говоря, на вечерах у Комиссаржевской едва ли не каждый был окрылен и влюблен, так что стерлась граница между жизнью и сценой. "Все мы были очень молоды, все пылали любовью к нашему искусству — будь то поэзия, театр или живопись. Именно это делало наши встречи такими живыми, легкими и прекрасными", — вспоминала впоследствии актриса Наталия Волохова, которой суждено было стать как бы постфактум воплощением "Незнакомки" Блока и которая в этом сезоне вдохновила его на создание целого потока стихов. Она же, в образе цыганской певицы Фаины, стала героиней еще одной его пьесы — "Песни судьбы"²⁴.

Вячеслав Иванов был тронут до глубины души, когда актрисы хором, при свете факелов исполнили его дионисийские "Дифирамбы", ритм которых эхом отдавался в памяти всех присутствовавших в тот вечер, как задающий темп всему театральному сезону. Затем Сологуб прочел пьесу "Дар мудрых пчел", а Блок — "Король на площади". В другой раз Блок выступил со стихами и своим чтением дал присутствующим предметный урок символистской неопределенности. Когда он окончил стихотворение "В голубой далекой спальне / Твой ребенок опочил", молодые актрисы недоумевали: "Умер ребенок или он просто спит?" На это поэт отвечал: "Я не знаю"²⁵.

Премьера "Балаганчика" 30 декабря 1906 года прошла со скандальным успехом. Поборники нового искусства встретили представление громом аплодисментов, противники освистали. Если не считать Комиссаржевской, не игравшей в пьесе Блока, и самого Мейерхольда, который не только режиссировал, но

273

и выступал в роли Пьеро, труппа была достаточно неопытна, хотя актеры играли с энтузиазмом и изящно двигались. Блок, во всяком случае, был восхищен. Он переживал в тот момент глубокий творческий кризис и вот теперь, увлеченный блеском театра и неотразимой красотой Волоховой, обрел новую жизненную силу, целиком погрузившись в театральный эксперимент. 21 декабря, за десять дней до премьеры своей пьесы, он записал в дневнике: "Стихами своими я недоволен с весны (...) Но, может быть, скоро придет этот новый свежий мой цикл. И Александр Блок — к Дионису"²⁶.

Новый цикл "Снежная маска" состоял из тридцати стихотворений, написанных на протяжении двух недель. Иногда поэт создавал по шесть стихотворений в день. Эти стихи с их неровными

рванными строчками и эффектными спондеями — вершина магического воздействия звука в творчестве Блока. Поэт умело пользуется необычным изменением темпа: "Темные дали / И блистательный бег саней..." Его странные аллитерации и ассонансы иногда превращаются в свободно рассыпанные по строке внутренние рифмы: "Зов закованный", "и вдали в волнах вдали... / на прибрежном снежном поле"; "Ветер звал и гнал погоню / Черных масок не догнал..." Глубоко диссонансирующий эффект производит широко применяемый оксюморон ("светит мгла"; "огонь зимы палящей"; "стены воздуха"; "огнедышащая мгла").

Стихи этого цикла отражают также наибольшую скорость удаления поэта от высокой тематики первого тома. "Тайно сердце просит гибели. / Сердце легкое, скользи..." — восклицает он в одном стихотворении, а в следующем: "Нет исхода из вьюг, / И погибнуть мне весело", в третьем: "Я всех забыл, кого любил, / Я сердце вьюгой закутил, / Я бросил сердце с белых гор, / Оно лежит на дне!"

Героиня стихов наделена определенными характеристиками: у нее "крылатые очи", "узкая рука", волосы — "змеиные", но чаще всего она — "неизбежная". Она судьба поэта, его гибель, но гибель, которую он сам навлек на себя. "Ты — стихов моих пленная вязь". В этих снежно-зимних стихах всякая мысль о весне и возрождении вновь и вновь отвергается:

Но посмотри, как сердце радо! Заграждена снегами твердь. Весны не будет, и не надо: Крещеньем третьим будет — Смерть.

Здесь более решительно, чем в стихотворении "Незнакомка", отбрасываются прочь прежние символы надежды и борьбы: ненужные корабли, потерянный меч и зовы труб, к которым никто не прислушивается. Позабыты сами "приметы страны прекрасной", звезды стали черными: "И опять глядится смерть / С беззакатных звезд". Конец цикла — самоуничтожение: "Я сам иду на твой костер! / Сжигай меня!" В последнем стихотворении над героем взвизывает снежный костер, и все кончается вагнерианской Liebestod: "Вейся, легкий, вейся, пламень, / Увивайся вокруг креста!"²⁷

274

Как только "Снежная маска" была закончена, ее опубликовал отдельной маленькой книжечкой Вячеслав Иванов, выступивший таким образом в роли крестного отца этого цикла. Лидия Зиновьева-Аннибал писала своей дочери Вере: "Блок сдружился с нами необыкновенно (да: ведь этот его цикл стихов "Снежная маска" набирается уже в "Орах"). Эта дружба делает нам глубокую и большую радость, потому что он высокий человек и страшно строгий и поэтому одинокий". Блок, в свою очередь, написал на своей второй книге стихов, "Нечаянная радость", экземпляр которой он той же зимой подарил Ивановым: "Вячеславу Ивановичу Иванову и Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал, любимым, близким и нужным, открывшим мне путь снежный и радостный". Иванов расценил "Снежную маску" как "апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. Блок раскрывается здесь {...} как поэт истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний"²⁸.

Издательское предприятие Иванова "Оры" просуществовало недолго, ибо, в отличие от "Скорпиона", не имело финансовой опоры помимо той, которую могли обеспечить сами Ивановы. Кроме "Снежной маски" оно выпустило в том же 1907 году сборник "Тайга" Чулкова, "Трагический зверинец" и "Тридцать три урода" Зиновьевой-Аннибал, "Эрос" самого Иванова и сборник стихов молодого поэта Сергея Городецкого "Перун".

Городецкий был и адресатом "Эроса" Иванова. Сборник явился плодом попытки старшего поэта вновь окунуться во всепоглощающую страсть, в которой когда-то нашел источник самообновления, еще раз испробовать путь "нисхождения", дабы силой воли создать из "недр своих себя иного"²⁹. В 1906 году и Вячеслав Иванов, и Лидия Дмитриевна, крайне напряженно пережившие свое возвращение в Россию, страдали от нервного истощения. Зиновьева-Аннибал потратила особенно много сил на то, чтобы превратить дом мужа в центр творческой жизни Петербурга на фоне бед и упований первой революции. Муж и жена любили друг друга, но страсть — а согласно их представлениям, она же была источником вдохновения — только тлела. Вместо того чтобы мириться с тем, что они значительно старше, нежели блестящая молодежь, их окружавшая, они додумались до в высшей степени эксцентричного шага — включить в свои супружеские отношения третьего человека и таким образом осуществить идею "соборности" и в частной жизни. Всякая связь такого типа неизбежно предполагала элемент гомосексуализма. Лидия как будто искала женщину, но Иванов,

подстрекаемый Кузминым, Сомовым и другими членами группы Хафиза, убедил себя в том, что влюбился в молодого поэта Сергея Городецкого, которого учил греческому языку. Городецкий, по мнению Николая Гумилева, натура стремительная и крепкая, вполне достойная "героического двадцатого века"³⁰, совершенно не подходил для предназначавшейся ему роли. Младший товарищ Блока по универси-

275

тету, высокий, с гладкими прямыми волосами, птичьим лицом, "весело шепелявящий", он был экспансивным членом группы поэтов и художников, тяготевших к театру Комиссаржевской. Хотя он родился и вырос в Санкт-Петербурге, Городецкий любил русскую деревню, интересовался, как и многие его современники, фольклором и в особенности пережитками язычества. У Иванова он научился пользоваться старинными стихотворными формами и проникся убеждением в значении для современности славянских, русских и финских легенд. В лучших его стихах слышатся голоса скал, деревьев и воды. Его первая книга "Ярь" (1907), от которой веет духом сосен и весенней свежестью, была встречена с восторгом. Ничего из того, что было написано им позднее, не только не превзошло, но и не шло в сравнение с этой первой книгой. Для Иванова колоритное неоязычество Городецкого олицетворяло собой молодость самой России, а гневные петербургские стихи о солидарности с бедными и обездоленными вписались в ту же русскую традицию, к которой хотел приобщиться сам Иванов на пути от "изоляции к соборности"³¹.

"Роман" между двумя писателями оказался поэтически плодотворным, но непродолжительным. Настойчивые воззвания Иванова к Эросу пугали и скорее отталкивали Городецкого, который, разделяя веселую аморальность своего круга, где чтилась всякая влюбленность, все-таки предпочитал противоположный пол. Хотя Брюсов, этот "адвокат дьявола", и утверждал, что в "Эросе" поэзия Иванова достигла новых высот, тема половой любви — даже в стихах, обращенных к Лидии, — выглядела чуждой его музе; образы тяжеловесны, вычурны, в них есть что-то удушающее... Пожалуй, лучшим стихотворением в сборнике "Эрос" было последнее, прощальное. В нем поэт, "нищ и светел", отрекается от возлюбленного и идет своим путем, проверенным путем странствующего платоновского учителя:

И не знал я: потерял, иль раздарил?

Словно клад свой в мире светлом растворил, —

Растворил свою жемчужину любви... На меня посмейтесь, дальние мои!

Нищ и светел, прохожу я и пою, — Отдаю вам светлость щедрую мою³².

Растворенная жемчужина любви стала лейтмотивом и ключевым символом следующего цикла, где обыгрывалось имя женщины, которой цикл был посвящен, — художницы Маргариты Сабашниковой, жены Макса Волошина. В своих мемуарах Маргарита признавалась, что чувствовала себя с Вячеславом Ивановым и Лидией Дмитриевной как заяц между двумя львами. Увлечение ею Иванова не пережило смерти Лидии³³. Как Белый тогда продекламировал в "Весях", подлинная "соборность" может существовать только между "людьми", "а современный писатель, прежде всего — писатель, а не человек <(...) Нельзя себе

276

вообразить, что способен проделать современный писатель над "святой святых" души своей во имя литературы". Лидия была "человеком" и так и сгорела в попытке преждевременно осуществить в жизни "грезы о соборном творчестве", возникшие на почве крайнего индивидуализма³⁴. Тяжелое воспаление легких, заставившее ее весной 1907 года провести несколько недель в больнице, побудило семью Ивановых отправиться в поместье "Загорье" в глубине страны, чтобы поправить здоровье и прийти в себя после зимнего сезона. Лидия Дмитриевна радовалась русской природе, хотя и пребывала в мрачном и подавленном настроении. Она совершала далекие поездки верхом, порывалась уйти из искусственной жизни литературно-художественной элиты, хотя бы за странниками, бредущими по осенним дорогам, с горечью, однако, сознавая, что вряд ли на такой подвиг способен кабинетный, отнюдь не пышущий здоровьем Иванов. С наступлением осени совершенно неожиданно представился случай принести настоящую жертву, без лишних жестов и приготовлений. В окрестных деревнях вспыхнула эпидемия скарлатины, и Лидия Дмитриевна, по велению своего доброго сердца и инстинктивно следуя принципам, внушенным ей с детства, помогала выхаживать больных детей, заразилась и умерла. Просто и тихо. Иванов смирился с тем, что

они — люди, а не боги и не фениксы, способные вновь и вновь сгорать и восставать из пепла: Моя любовь — осенний небосвод Над радостью отпразднованной пира. Гляди: в краях глубокого потира Закатных зорь смесился желтый мед.

И тусклый мак, что в пажитях эфира Расцвел луной. И благодать темных вод Творит вино божественных свобод Причастием на повечерьи мира...³⁵

Белый был хорошо осведомлен о скандалах, связанных с театром Комиссаржевской и "башней". Потерпев поражение в попытках завоевать сердце Любови Дмитриевны, осенью 1906 года он уехал за границу и накануне Нового года заболел в Париже, где Мережковские забрали его к себе, и Зинаида Гиппиус, ухаживая за больным, делилась с ним последними новостями из Петербурга, известными ей по письмам сестер. Возмущенный происшедшим, Белый в статье "Художник критикам", напечатанной в первом номере "Весов" за 1907 год, с яростью Савонаролы обрушился на "либералов, буржуев, эстетов, кадетов, проституток, распутников, бездельников и бездельниц, равнодушных и безруких циников, меценатов кровопийц, самовлюбленных и распущенных "оргиастов", педерастов, садистов и прочая, и прочая", которые теперь, по его мнению, подчинили себе русскую литературу. Брюсов предал гласности этот разнос, хотя едва ли сочувствовал моральному негодованию Белого, поскольку поместил его в тот же номер "Весов", что и свои и ивановские

277

уже упомянутые эротические стихи. К тому же два последующих номера "Весов" за 1906 год были отданы "Крыльям" Кузмина, первой в России повести, посвященной теме гомосексуализма³⁶. Брюсов был заинтересован в том, чтобы предотвратить идейное объединение Белого и Мережковских с его петербургскими соперниками, и именно поэтому поощрял их часто носившие недопустимо личный характер нападки на "мистических анархистов". Лично с ними он поддерживал при этом вполне дружественные отношения. В то время как Белый намеревался защищать символизм, Брюсов признавался в письме к тому же Чулкову, от которого он так отчаянно оборонялся, что, по его мнению, символизм как новое течение себя исчерпал. Таким образом, крестовый поход в "Весах", казалось бы предпринятый по этическим, эстетическим и идеологическим мотивам, на самом деле имел своей главной целью помешать предпринятому в "Факелах" и в "Шиповнике" отходу от крайнего индивидуализма и открытию границ между символизмом и реализмом.

Сближение с реалистами наметилось и в театре.

В сезон 1906/07 года мейерхольдовская постановка "Жизни человека" Андреева затмила даже спектакль, поставленный по этой пьесе Станиславским. Блок, совершенно очарованный, следил за каждым представлением из-за кулис. Между Чулковым, Мейерхольдом, Андреевым, Блоком и Сологубом установились тесные творческие взаимоотношения. Андреев убеждал Горького пригласить Блока и Сологуба в "Знание", а когда тот ответил отказом, сам вышел из состава группы. В обзоре "О реалистах", написанном для "Золотого руна", Блок довольно сочувственно отзывался об авторах "Знания" и дал разбор "Мелкого беса" Сологуба.

Обиженный таким "заигрыванием" со "знаньевцами", Белый расценил эту статью как "прошение" о приеме в члены. Нервное истощение (вызванное разочарованием в любви и недавней болезнью, так же как и разочарование в символистском братстве и вообще в символизме как орудии преобразования культуры) довело его до состояния крайней раздражительности. 5 августа 1907 года Белый рассорился с Рябушинским и порвал с "Золотым руном". Спустя три дня он написал оскорбительное письмо Блоку, обвинив его в "штрейкбрехерстве" в "Золотом руне" и заискивании перед "Знанием". В письме указывалось и на то, что в статье М. Семенова "Lettres russes. Le Mysticisme anarchique" ("Mercure de France", № 242 от 8 июля 1907 года) Блок, Чулков, Городецкий и Вячеслав Иванов отнесены к "мистическим анархистам", в то время как Брюсов, Белый и Мережковские зачислены в другие категории. Первые два выпада Белого разъярили Блока: он счел, что затронута его честь, и вызвал бывшего друга на дуэль. Как и прежде, дуэли удалось избежать. Белый взял назад свои обвинения, а Блок согласился, что пора публично выступить и определить свою позицию по отношению к "мистическому анархизму". Он решил напечатать открытое письмо в "Весах", дабы подчеркнуть свою близость с Брюсовым

278

и Мережковскими, "Весами" и "Новым путем", а также чтобы продемонстрировать духовную близость с Белым. Брюсов, естественно, торжествовал. В этом письме, опубликованном в

восьмом номере "Весов", говорилось: "Я считаю своим долгом заявить: высоко ценя творчество Вячеслава Иванова и Сергея Городецкого, с которыми я попал в одну клетку, я никогда не имел и не имею ничего общего с "мистическим анархизмом", о чем свидетельствуют мои стихи и проза"³⁷.

Блок не упомянул "беднягу Чулкова", который, по его мнению, и так подвергся чрезмерным оскорблениям. Не перестал он сотрудничать и в "Золотом руне". И все-таки неполное примирение с Белым (продолжавшееся до апреля 1908 года, когда публикация "4-й симфонии", "Кубок метелей"³⁸, вскрыла все старые раны) заставило его пересмотреть свою позицию в искусстве. По мере того как рассеивались "лиловые туманы" революции и спала дионисийская экзальтация, долгие беседы с Белым вновь напомнили Блоку о том, с каких высот он спустился, и для него началось длительное и трудное восхождение к более трезвой и объективной поэзии. Он не мыслил это восхождение как приход к реализму. Блок стремился к новому искусству, которое помнило все бывшее, но сумело пустить прочные корни в современной действительности. В свою очередь, Белый, посетив Блока в Санкт-Петербурге осенью 1907 года, увидел собственными глазами, что картина распутства и деградации, сложившаяся в его сознании во время пребывания в Париже, была всего лишь очередной "химерой". Примирение Белого с Блоками привело к тому, что он ушел из-под единоличного влияния Брюсова. Белый начал сотрудничать в нейтральном "Критическом обозрении" Гершензона и даже — к негодованию Брюсова — нарушил свой бойкот "Золотого руна", напечатав в третьем и четвертом номерах этого журнала за 1908 год цикл стихов. В августе 1908 года Белый договорился об издании в "Шиповнике" следующего своего поэтического сборника, "Пепел", посвященного памяти Некрасова. Правда, до 1909 года ему не удалось полностью восстановить психическое равновесие и обрести творческую форму, и он продолжал тратить много сил и времени на язвительную полемику, однако и его это хождение по мукам начинало выводить из ада в нечто вроде чистилища.

На обратном пути символистов к простой человеческой жизни и более трезвому искусству все они понесли серьезные потери, а путь их оказался долгим. Вячеслав Иванов по возвращении в Петербург после похорон жены продолжал по-прежнему поддерживать в "башне" атмосферу симпозиума; разговоры там по-прежнему вертелись вокруг театра, "соборности", Эроса, Диониса, распятия и воскресения, в то время как за стенами "башни" жить было "трудно, холодно, мерзко"³⁹. Сологуб, которого сильно заинтересовала мода на театр, уже отходил от мистического реализма "Мелкого беса". Он отдал дань всеобщему увлечению теорией в статье "Театр одной воли" и писал маленькие

279

лирические пьесы, жестокие сказки, в которых, однако, не хватало характерных для настоящей символистской драмы переходов из одного измерения в другое, чувства иронии и всепроникающего анархизма⁴⁰. В Петербурге появился специальный театр, поставивший своей целью возрождение средневековой и народной уличной драмы, предвосхитивший усилия, предпринятые в этом направлении в Австрии Гофмансталем. Ремизов создал для этого театра стилизованную по народному образцу драму "Бесовское действие" и отредактировал того же "Царя Максимилиана", который когда-то так тронул Брюсова в исполнении рабочих фабрики Полякова. Блок перевел "Действо о Теофиле" Рютбёфа, и премьера спектакля состоялась в Старинном театре 7 декабря 1907 года.

О театре без конца дискутировали вдаль от сцены, в символистских журналах, в "башне" Иванова и у Сологуба. Андрею Белому, несмотря на примирение с Блоками, осталось глубоко чуждо их увлечение театром, и в статье "Театр и современная драма" он дал справедливую, сугубо негативную критику новых теорий. Теорию Иванова о "литургическом" театре как соборной форме, потенциальном "тайнодействии", в котором будут участвовать и зрители, Белый отменил на том основании, что театр, попытавшись заменить собой литургию, выйдет за отведенные ему рамки и перестанет быть искусством. Если бы художнику действительно удалось создать "мистерию", он "преобразил" бы мир и что-то в самом деле изменилось бы (это убеждение Белого разделял и Скрябин). Однако в мире, не объединенном общим мировоззрением, этого не произойдет. В обстановке распада, наблюдающегося в настоящее время в России, утверждал Белый, единственное, чего удастся достичь, — это вязкая смесь социализма с индивидуализмом, игра в синестезию, вплоть до ароматических эффектов и

"козловака", варварских похотливых плясок на разбитых останках цивилизации. "Лирические драмы" Блока, опубликованные весной 1908 года, Белый расценивал как "соединение обломков когда-то целой действительности (...) соединение первичных ассоциаций души, безвольно сложившей оружие перед роком"⁴¹.

Белый, конечно, был прав в том, что посредством театральных представлений "когда-то целая действительность" не восстановится. Не понимал он, однако, что ее не восстановить и "волею", как хотели бы он и его союзники Мережковские. К символистам, как и к России, распад подбирался изнутри. "Если революция переживаемая есть истинная революция, — писал Иванов, — она совершается не на поверхности жизни только, но и в самых глубинах сознания (...) Итак, истинный талант в такие эпохи необходимо служит революции, хотя бы казался другим и даже себе самому ее противником"⁴².

Несмотря на ожесточенные теоретические и личные распри в послереволюционные годы, символисты обрели за это время более широкую популярность именно потому, что "яды" их

искусства проникали в общество, подготавливая разброд в сердцах людей⁴³. Читающая публика смотрелась в отображении символистского искусства как в темном зеркале и узнавала себя. Одержимость мыслями об аде и дьяволе, темных силах хаоса, слепом случае и небытии была созвучна эпохе. Все старые нормы добра и зла подлежали, казалось, проверке, и именно на долю художников выпала обязанность инстинктивно, как бы ощупью, опытным путем открыть, "где стерегут нас ад и рай"⁴⁴. Хотя их "хождение по кругам ада" могло (особенно по стихам Блока) показаться скорее похожим на прогулку по соблазнам очарованного сада, оно было, как настаивал тот же Блок, "неизбежным". Для тех, кто пережил в начале века символистские "зори", чаяния наступления тысячелетнего царства на земле и революционные сдвиги, столь не похожие на эти чаяния, путь назад, к надежному, защищенному быту, к сложным нравственным компромиссам, без которых не может существовать стабильное общество, был заказан. Как сказал Шестов о трагедии: "Человек, побывавший там, начинает иначе думать, иначе чувствовать, иначе желать. Все, что дорого и близко всем людям, становится для него ненужным и чуждым"⁴⁵.

Отличительная черта ада — изоляция. По мере того как поэты начинали выбираться каждый из своего личного ада, они вспоминали о том, что их объединяло, об орфической силе "музыки". Вячеслав Иванов в 1907 году заговорил об этом: "Главнейшею же заслугой декадентства, как искусства интимного, в пределах поэзии было то простое и вместе чрезвычайно сложное и тонкое дело, что новейшие поэты разлучили поэзию с "литературой" (памятуя Верленово "de la musique avant toute chose") и приобщили ее снова, как равноправного члена и сестру, к хороводу искусств: музыки, живописи, скульптуры, пляски. В самом деле, еще недавно стихи казались только родом литературы и потому подчинены были общим принципам словесного и логического канона". Иванова предупредил Шестов. Философ, сказал он, для того чтобы "научить человека жить в неизвестности", обязан смириться с тем, что "идеи не нужны. "De la musique avant toute chose — et tout la reste est literature"*⁴⁶.

Стремясь осуществить служение музыки в верленовском смысле, символисты начали постепенно избавляться от театрального смешения искусства с жизнью и от эстетизации страданий. В то же самое время они начали изживать субъективизм и эзотеризм символизма, понимаемого как некая догма, как "литературная школа". Надежда на преображенную посредством искусства жизнь слабела, вытесненная более скромной формулой Блока о необходимости найти "действительную" связь между временным и вневременным". "Пока не найдешь, — писал он, — не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным"⁴⁷.

* Музыка — прежде всего: все остальное — литература (*фр.*).

281

Часть V

НАША ИЗНАЧАЛЬНАЯ

РОДИНА

11. На подступах к "всемирному искусству".

Неонародничество

и зачатки неореализма

...Мера нашей утонченности исполнилась (...) и потому мы вправе стать *реалистами* в новом смысле.

Блок — Станиславскому, 9 декабря 1908 года

Так же как на революционную смуту 1904—1906 годов символисты ответили попыткой вторить буре, на штиль, воцарившийся в стране с 1908 года и расценивавшийся ими как всего лишь временное затишье, они откликнулись попыткой нарушить мертвенную тишину напоминаниями и предчувствием. Для того чтобы передать читателю свою тревогу, свою уверенность в призрачности настоящего по сравнению с прошлым и будущим, надо было для начала убедить его в непосредственной реальности этого настоящего, служащего ярким покрывалом с многоцветными деталями — бытовыми, пейзажными, портретными, — за которыми постоянно сквозят иные измерения. Этот новый "реализм" ничего общего не имел с ювелирной живописью парнасцев, тем более — с причинно-следственной повествовательной логикой критического реализма. Хотя между новым течением и импрессионизмом, неотъемлемой частью искусства серебряного века, было много общего, новое течение отличалось от им-

282

прессионизма XIX века наличием подразумеваемого подтекста. Символисты теперь меньше писали об аде и рае, кентаврах и аргонантах, Душе Мира и Духе Земли и больше — о России и интеллигенции, городе и деревне, политике и промышленности. Но и этот "реальный" мир в их произведениях оставался тем же подвижным, переливчатым, многомерным миром символизма, и в новых темах присутствовали старые, отчетливо на них влияющие. От художника постижение этих взаимных влияний требовало пристального внимания к настоящим событиям, постоянной работы над формой и веры в то, что где-то все же есть, за "случайными чертами" — план, промысел, провидение...

Блок был в числе первых, кто летом 1907 года попытался постичь действительность, наблюдая, как обитатели Петербурга развлекаются, отдыхают от войны и революции.

Обыватели — и с ними поэт — ходили на бега, ахали над трупом жокея или утопленника, вытаскивая из реки, отправлялись в солнечные дни за город кататься на лодках или гоняться за девицами. Для изложения своих "Вольных мыслей", внушенных подобными картинами, Блок, следуя примеру Пушкина, избрал белый ямб.

Вдоль берегов Финского залива, рассказывает Корней Чуковский, шныряли полицейские катера, на мелководье плавали прогулочные лодки, и загорелый поэт, по всей видимости наслаждаясь морем и солнцем, глядел из лодки на берег, где "гуляющие модники и франты" Наставили столов, дымят, жуют, Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу, Угрюмо хохоча и заражая Соленый воздух сплетнями...¹

В этой "веселой" жизни было что-то от кошмарного сна, какая-то скрытая угроза... Жить было скучно, и от того, что за сценой продолжались репрессии, казни и избиения — отвратительно. Для Блока "классическим" определением сути этого периода звучала мрачная баллада Сологуба "Нюрнбергский палач" с рефреном: "Кто знает, сколько скуки / В искусстве палача!"²

Всматриваясь не без стыда в ту жизнь, которую они с друзьями-поэтами вели на "печальном болоте" Санкт-Петербурга, наблюдая всеобщее распутство, цинично-безразличный профессионализм и всепроникающий иронический смех Блок пытался "оправдать" себя и друзей: нищие, страдающие от похмелья неудачники-поэты не хуже "честных" граждан, "довольных собой и женой" и урезанными свободами, дарованными "куцей" конституцией 1905 года³. Несмотря на общение с Леонидом Андреевым и авторами "Знания", Блок не мог найти среди "реалистов" художника, у которого хотелось бы поучиться. "Зыбкость литературных форм непомерная, не разберешь, что рассказ, что фельетон, что статья, что прокламация, кто стар, кто молод", — писал он в статье о них⁴.

283

В "психологическом реализме" и натуралистических деталях, которыми отличались постановки Московского Художественного театра, Блок находил больше искусства, чем у "знаньевцев". Правда, Брюсов называл их тщательное воспроизведение бытовых деталей "ненужной правдой", и сам Блок предпочел мейер-хольдовскую аскетически-аллегорическую постановку "Жизни человека" Леонида Андреева более реалистическому спектаклю Станиславского. Тем не менее он не считал реалистические подробности априори "ненужными"; напротив, они ему "помогали", и свою следующую пьесу, "Песня судьбы", Блок предложил Станиславскому. "Это — первая моя вещь, в которой я нащупываю не шаткую и не только лирическую почву", — писал он. Вообще, поэт мечтал с театральной сцены обратиться к более широкой аудитории. "Не сегодня завтра постучится в двери наших театров уже не эта пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая. Будем готовы встретить эту юность. Она разрешит наши противоречия, она снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит"⁵.

Хотя в мае 1908 года Станиславский был очарован пьесой в чтении поэта, позднее он решил, что "Песня судьбы" слишком лирична, "недоволенная" и неуловима, и отказался ее ставить⁶. Автобиографическая и одновременно аллегорическая пьеса на самом деле представляет собой лишь заявку на действенный реализм. Она начинается с ухода главного героя, Германа, из дома. От любящей матери и мудрой молодой жены он уходит в поисках души России, таинственной Фаины. В большом городе, на Всемирной промышленной выставке, Фаина является ему в образе цыганской певицы и с презрением его отвергает. Позднее, когда герой оказывается вместе с ней в заметенной снегом степи, она оборачивается простой русской девушкой, бежавшей из секты раскольников. Однако Герман не умеет ни защитить ее, ни привлечь к себе, и она возвращается к "старому властному, печальному" спутнику — олицетворению богатства и власти, двойнику гоголевского злого колдуна, погрузившего в сон красавицу пани Катерину. Растерянный поэт остается один среди бушующей метели, пока проходящий мимо торговец-разносчик не предлагает ему указать дорогу к ближайшей деревне...

Пьеса написана поэтичной прозой с вкраплением песен, своих и чужих. О приближении торговца-разносчика возвещают некрасовские "Коробейники". В то время эта песня преследовала Блока. В записной книжке за 1907 год и предисловии к третьему сборнику стихов "Земля в снегу", опубликованному издательством "Золотое руно" в июле 1908 года, он записывает, что ему кажется, будто "голос исходит слезами в дождливых далях". Вячеслав Иванов, получив новую книгу от Блока, намекал, что поэт в замороженности Некрасовым и Аполлоном Григорьевым угодил в тупик: "Кажется, что в книге правильно слышана (хотя не совсем передана) какая-то мелодия глубинной русской

284

Души (...) Я хотел сказать о тоске единой, живой женской души нашего народа, нашей земли. Это, конечно, высоко ценю; но я желал бы формального преодоления манеры и *soi-disant* стиля наших запойных гиков и взвизгов, равно и простонародной гармоникки, как и пропойно-интеллигентской гитары 40-х годов, неожиданно Вами воскрешаемой. Некрасовщина также Вам не к лицу — *tempri passati*... Не знаю, понятен ли я? Мне кажется, что в народничестве Вашем — новое вино: зачем же старые мехи?"⁷

Слово "народничество" или "неонародничество" употреблялось чаще, чем хотелось бы Иванову, для определения не только блоковских, но и его собственных попыток разрабатывать темы современной русской жизни и искать примирение с русскими писателями других направлений. Возражая против использования этих терминов Белым в статье "Символизм и современное русское искусство", Иванов разъяснял: говоря, что писателю надлежит оглянуться назад, учиться у земной почвы, у корней языка и у мифологического мировосприятия народа, он имел в виду отнюдь не возвращение назад, к искусству народнического типа, а подготовку к будущему "всенародному искусству"⁸.

Теперь, продолжает Иванов, на данном этапе разобщения между интеллигенцией и народом, возможна лишь "критическая" культура, но придет новая эпоха, "органическая" (как и все величайшие эпохи в истории мировой культуры), когда искусство станет не народническим — а всенародным. Современный символизм, хотя бы в идеальном своем проявлении — подготавливает такую эпоху.

Для Иванова, как и для Белого, 1908 год был годом достижений скорее в области теории, нежели в сфере художественного творчества. На протяжении этого года оба поэта, часто подталкиваемые непрекращающейся полемикой, пытались сформулировать, что конкретно они понимают под символизмом и как он связан с русской литературой вообще⁹.

Несмотря на творческое и нервное истощение, Белый продолжал непрерывно утверждать "жизнь как творчество" — из принципа, да и просто потому, что по натуре своей не мог поступить иначе. Он старался утверждать искусство как "новую жизнь переживаемую", воспринимая "вечность" сквозь поток реальных "мигов"¹⁰. Напряжение, которое пока не находило выхода в творчестве, накапливалось настолько быстро, что к концу 1908 года (в течение которого он подготовил два стихотворных сборника — "Пепел" и "Урна" — и проделал большую работу по созданию теории просодии) Белый был на грани нервного срыва.

И в разгар увлечения наукой о стихе он оставался настолько верным учеником Владимира Соловьева, что призвание художника ощущал как "теургическое", то есть обязывающее к преображению мира¹¹. Но слово "теургический", естественное для Иванова, в устах Белого звучит странно. Слово происходит от греческих корней, означающих "бог", "работа", то есть "Божья работа", работа, совершенная с помощью Бога. В духовном же

285

опыте Белого Бог невидим и неслышим. Присутствует Христос, страстям которого поэт сопереживает, с которым он порой и сам себя отождествляет. Читает он и Софию и в облике Души Мира, тоскующей о спасении, и в облике спасительной Премудрости Божией. Читает он и Серафима Саровского, чтит старших друзей — наставников по духовному восхождению, и все это выражено в его творчестве. А Бог безмолвствует. Возможно, это как-то связано с тем, что Белый с величайшим трудом обретал *собственный* голос. Он считал себя безголосым художником, пророком-заикой, который призван найти новый язык для изъяснения "невыразимого". Хотя ни "Пепел", ни "Урна" не отличаются лингвистической свежестью первых трех симфоний или сборника "Золото в лазури", Белый все время работал над этим "новым языком" — и в лирических стихотворениях, и в ученых трудах по поэтике, и в своей "четвертой симфонии" "Кубок метелей", которую без конца перерабатывал и, как сам признался впоследствии, "портил".

Иванова на протяжении всего 1908 года Белый продолжал считать враждебной фигурой, "ловцом человеков" и верховным жрецом "мистического анархизма" или, как он предпочел написать в "Кубке метелей", пародируя высокопарную терминологию старшего поэта, жрецом "эротического энергетизма". Однако хозяин "башни", после смерти жены сильно сдавший и духовно, и физически, терпеливо и скрупулезно спорил с Белым в печати. Он отвергал нападки последнего за отступничество от христианства, разъяснял свой дионисийский "метод", говоря о спасении "царевны" (так же как Блок и Белый, он подразумевал под этим и Софию как Душу Мира, и Россию) и об обретении "Невесты", о высвобождении "сокровенной реальности из плена опутавших ее чар" как о "всегдашнем и коренном мотиве мужского действия"¹². К Блоку, оккультное содержание поэзии которого теперь беспокоило его, Иванов обратился 12 ноября 1908 года с личным письмом, в котором подчеркивал "опасность, прозревая и страстно влюбляясь в женскую стихию темной русской Души, отдать ей свое мужское, не осверхливив его светом Христовым"¹³. Блок отнесся к увещаниям Иванова с той же доброжелательностью, с какой они были высказаны, чего нельзя сказать о его реакции на более резкие и менее тактично сформулированные замечания Сергея Соловьева и Андрея Белого весной того же года¹⁴. Не уверенный в том, как примет "Песню судьбы" Станиславский, Блок, критикуемый Ивановым, фактически отлученный от уцелевшего соловьевского братства Белым и Сергеем Соловьевым, нашел между тем то сочетание музыки, простоты и многомерности, которое его коллеги пытались вычислить в теоретических статьях.

В начале лета 1908 года, живя один в Шахматове, Блок копал землю, гулял по полям и лесам и перерабатывал тему, которой он уже отчасти коснулся в "Песне судьбы", тему битвы, изменившей ход истории России, — битвы на Куликовом поле. Это

286

событие представлялось Блоку символичным. Он считал, что ему суждено вновь и вновь

повторяться.

Цикл стихотворений "На поле Куликовом" для многих русских — самое любимое и безоговорочно принимаемое произведение Блока. Белый считал его, наряду со статьей "О современном состоянии русского символизма" и стихотворением "Скифы", залогом их близости. Пафос стихов не в вызове, а в апофеозе зрячей пассивности и бдительной бездеятельности. В "Песне судьбы" воспоминание о далекой битве всплывает в памяти героя неожиданно: "Помню страшный день (...) Я помню, пахло гарью <...> И воевода повторял, остерегая: Рано еще, не настал наш час (...) не знаю, что делать, не должен, не настал мой час! — Вот зачем я не сплю ночей!"¹⁵ В цикле стихов на ту же тему истерия неприкаянного Германа превращена в ряд летучих видений вещего поэта Александра Блока; объединяются и осмысливаются видения чистейшей "музыкой". Жанр "На поле Куликовом" определить нелегко, ибо, подобно многим символистским произведениям, он находится где-то посередине между поэмой и циклом. Он состоит из пяти стихотворений, различных по метрике.

Количество строк в стихах колеблется от 16 до 32. Первое стихотворение написано 7 июня 1908 года, последнее — 23 декабря того же года. Структура произведения, однако, более крепка, чем в обычном цикле: она напоминает скорее структуру пятиактной трагедии, кульминация которой — в третьем стихотворении. В этом отношении цикл знаменует начало возвращения к классической форме, которое стало в такой же мере характерной чертой развития зрелого символизма, как и поиски нового реализма. Однако воин так и не вступает в битву. Исход остается вне текста, но аморфности нет. Напротив, он заканчивается призывом: "...Час настал. — Молись!"

С первых же строк читатель заворочен картиной плоских и пустынных пространств: "Река раскинулась. Течет, грустит лениво / И моет берега". Такие простые слова — ни красок, ни ощутимой "фактуры" или "ткани" — одно лишь ощущение ничем не стесненного движения воды и течения времени. Однако поэт тут же подкрепляет это ощущение выразительной деталью: "Над скудной глиной желтого обрыва / В степи грустят стога". Возникает ясное представление о времени года, о красках и формах, и благодаря повторению "грустит" — "грустят" пейзаж "очеловечивается".

Для Руси, как и для поэта, дорога ведет к войне. Галоп степной кобылицы по печальным просторам, ветер, свистящий в ушах всадника, прерываются ударной строкой, состоящей из одного слова: "Останови!", за которым следует грозный ассонанс: "Идут, идут испуганные тучи".

В третьем стихотворении цикла одинокий воин, окруженный со всех сторон зловещими знаменами — криками лебедей, клекотом орлов, плачем матери, бьющейся о стремя сына, — ободрен и утешен небесным видением:

287

И с туманом над Непрядвой спящей, Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей, Не спугнув коня.

Явление, здесь не названное, поэт именуется "Ты" — с большой буквы, как в "Стихах о Прекрасной Даме". Дальше, однако, он объективизирует картину, придавая ей традиционные, летописные, иконописные черты:

Был в щите Твой лик нерукотворный Светел навсегда.

В следующем стихотворении благодатный миг миновал, вновь наступают часы тоскливого и настроенного ожидания, особенно страшного "под игом ущербной луны". Все "светлые мысли" сожжены "темным огнем", а вздымающаяся грива белого коня — единственное слабое напоминание о дивном видении. На этом четвертом стихотворении цикл словно бы иссяк в последний день июля 1908 года. Пятое, заключительное, полнозвучное, властно перекликающееся с Владимиром Соловьевым, написано зимой 1908 года в Петербурге.

Эпиграф говорит о том, что Блок нашел мужество двигаться дальше — к самой сердцевине символистского мифа. Он весьма мрачен: "Взошла и расточилась мгла, / И, словно облаком суровым / Грядущий день заволокла". Именно во мгле поэт отличает "...начало — высоких и мятежных дней"¹⁶.

В стихах "На поле Куликовом" Блок, как всегда, ничего не навязывая ни себе, ни другим, сумел выразить и свой личный, и символистский, и "всемирный" миф. В поэзии, в "музыке" он нашел форму, но долго еще не мог высказаться прозой. Ему казалось, что русский народ

вот-вот вступит в битву не с внешним врагом, как на Куликовом поле, а с чуждой ему культурой и ценностями имперского Российского государства и что позиция интеллигенции в неизбежно грядущем конфликте все еще неясна. В том же самом месяце, когда Блок закончил "На поле Куликовом", он писал Станиславскому, что нашел свою тему, которой намерен посвятить всю жизнь. Эта тема — народ и интеллигенция, и с каждым днем поэт все острее сознавал, что трещина, открывшаяся между ними при Петре и Екатерине, превращается во все более расширяющуюся пропасть.

На протяжении зимнего сезона 1908/09 года Блок упорно старался с помощью публичных выступлений и статей донести свою тревогу до сознания образованного общества.

Мережковские возвратились из-за границы и внесли некоторое оживление в дебаты, которые велись в петербургском Религиозно-философском обществе. Они всячески способствовали тому, чтобы на этих собраниях присутствовала не только петербургская элита, но и либералы и радикалы, с которыми познакомился в Париже, а также кое-кто из крестьянских писателей, преимущественно староверы или сектанты. Переписка Блока с Николаем Клюевым,

288

одним из таких писателей, подтвердила его убеждение, что между интеллигенцией и народом есть "недоступная черта". Поэтому Блок приветствовал возможность высказать свои опасения перед такой смешанной аудиторией Религиозно-философского общества. 14 ноября 1908 года он выступил с докладом на открытом собрании, посвященном "демотеизму" — так называемому "богостроительству" Горького.

Доклад "Россия и интеллигенция" (впоследствии название было изменено на "Народ и интеллигенция") породил много шума¹⁷. Прения были прекращены полицией до того, как присутствовавшие в зале сектанты, взволнованные и заинтересованные, успели принять в них участие. Кое-кто из них обратился к Блоку с приглашением встретиться для дальнейшего обсуждения доклада у них дома, и поэт, вместе с Ремизовым и Городецким, принял приглашение. С того времени Блок, подобно Мережковским, хоть и менее активно и охотно, стал как бы связующим звеном между миром крестьянского религиозного вольнодумства и миром книг, газет и поэзии¹⁸. Мережковские добились официального разрешения на дальнейшее обсуждение блоковс-кого доклада на закрытом собрании, а затем поэт повторил его перед более обширной аудиторией, включавшей социал-демократов и народников, в Литературном обществе. Там доклад снова вызвал горячие отклики, главным образом речи "в защиту интеллигенции"¹⁹. Струве наотрез отказался напечатать "наивное" поэтическое выступление Блока в "Русской мысли", и Мережковские, которые хотя и не вполне были согласны с поэтом, но высоко оценили его искренность, отказались в связи с этим участвовать в редактировании критического отдела журнала²⁰.

Аудиторию Блока шокировало не столько содержание доклада, сколько манера его изложения: мертвенно-спокойное лицо и обреченный, глухой голос поэта. Мысль о том, что пробуждение русского народа, которого так долго добивалась интеллигенция, может заключать в себе для той же интеллигенции не только надежду, но и угрозу, вызвала сопротивление. Блок говорил, что интеллигенция "все более пропитывается "волей к смерти", а у простолюдина это вызывает брезгливость: "Понятно... почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто — по инстинкту самосохранения; бросается и наталкивается на усмешку и молчание, на презрение и снисходительную жалость..."

Напряженный слух поэта сумел что-то уловить в тишине Шахматова, в письмах Клюева, писавшего ему о ненависти и зависти крестьянина. Эту тревогу он попытался воплотить в "Песне судьбы", в несостоявшемся романе Германа с Фаиной, в снах о Куликовом поле. Все это говорило о том, что интеллигенции и народу нечего предложить друг другу, или, во всяком случае, что они не способны без радикальных перемен принять даже самое лучшее из того, что у них нашлось бы предложить друг другу. Именно в этой разобщенности таится угроза, нависшая над русской культурой. "Гоголь и многие русские писатели

10 А. Пайман

289

любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается, — предупреждал Блок, — тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул"²¹.

Мережковские и другие близкие коллеги придерживались того мнения, что в будущем

следует, наоборот, ожидать конвергенцию взглядов просвещенных личностей из всех социальных классов, что интеллигенция и народ — одно. Розанов, считавший, что Блок напрасно возрождает призрак революции в тот самый момент, когда обстановка нормализуется, вступил с ним в чрезвычайно интересную и, как всегда, сугубо интимную переписку о пользе и вреде политического терроризма²².

Вячеслав Иванов отождествлял настроение Блока с тем, что он назвал "русской идеей", то есть с христианской по сути своей концепцией "нисхождения", с готовностью опуститься, если надо, до уровня общей нищеты и невежества и принять на себя и боль, и даже грех непросвещенных душ. Однако Иванов отдавал себе отчет в том, что такая надежда на преобразование и воскресение подразумевает приятие мира не иначе как во Христе. Без покаяния и долгой работы над собою нисхождение может обернуться самоопустошением. В той же статье "О русской идее", которую и надо читать преимущественно как отклик на мрачные предупреждения Блока, Иванов как бы нейтрализовал страшное предвещие поэта, обволакивая его тонкой паутиной теоретических объяснений. Культура интеллигенции "критична" (то есть индивидуалистична и демонична), говорил Иванов, тогда как "народ" сохранил остатки "примитивной" культуры (подобной культуре древних египтян или средневекового христианства). Потенциал взаимного разрушения действительно существует, но целью образованных людей должно быть построение культуры всенародной. Достигнуть этого следует не путем самоуничтожающего погружения "в стихию", а путем строго контролируемого процесса нисхождения и восхождения. Поможет в этом лишь одно: "любовь, которая изгоняет страх"²³. То были красивые мысли, но на фоне общества, озабоченного преимущественно тем, как бы поскорее позабыть о недавней революции, стремящегося прежде всего к материальному процветанию и вновь отводящего искусству роль приятного развлечения, они прозвучали чрезмерно мягко и общо. "Сошествие во ад" для потребителей такого общества воспринималось скорее аттракционом, посещением "камеры ужасов", нежели духовным подвигом. Символизм стал модным, но над заветными прозрениями символистов не задумывались.

Что же касается радикальных интеллигентов, то они были, пожалуй, еще более непроницаемы, чем обыватели, ибо считали себя просветителями и лидерами масс, а потому и законными наследниками того будущего, ради прихода которого так долго и упорно боролись. Среди всех тех, кто собрался в Литературном обществе послушать Блока, один только старый народник Коро-

290

ленко поднялся и процитировал Гейне: "Раскололся мир, и трещина прошла через сердце поэта". Он вместе с другими пожилыми народниками попытался утешить оратора добрыми словами, угостил его леденцами. Остальных слушателей заразить своей тревогой Блоку не удалось.

В ту зиму 1908/09 года поэт до хрипоты повторял свои предостережения, пока не надоел друзьям и себе самому. В каком-то смысле это был призыв к покаянию, к смене курса, но, как Блок сам вскоре убедился, он не обладал голосом пророка. Весной Блок уехал за границу с Любовью Дмитриевной изучать прекрасную "мертвую" Италию. У великого искусства прошлого Блок научился "смирению" и убедился в необходимости овладеть художественной формой.

Блок не мог в то время этого знать (ибо отношения были порваны), но в то лето был в России еще один человек, одержимый такой же слепой паникой перед русской деревней. 23 июля 1908 года Белый писал одному из своих друзей из маленькой усадьбы Серебряный Колодезь, продажей которой занималась в тот момент его мать: "Из деревни уезжаю (...) потому что одолели: свинцовое небо, безмерные пространства, странники, пересекающие даль полей, и надо всем этим что-то доисторически древнее, темное: страшна русская деревня средней полосы (...) Деревни — косматые звери, изрыгающие дым. В поле подвистывает, подплясывает, подслушивает (...) Есть отчего уйти в России. Боюсь за Россию"²⁴.

Таково было настроение Белого накануне создания романа "Серебряный голубь". Осенью 1908 года он начал регулярно посещать теософский кружок²⁵ и тут укрепился в убеждении, что события, происходящие во внешнем мире и в человеческой психике, таинственным образом взаимосвязаны. "Химеры", обуревающие его самого, за последние годы опутали всю

Россию. Это усиливающееся убеждение в существовании таинственных связей — будь они оккультными, генетическими, провиденциальными, сатанинскими или психологическими — между микрокосмом собственного "я" и макрокосмом России и мира освободило Белого от одержимости философскими абстракциями и "теорией познания". В декабре того же года его интерес к теософии получил новое направление в результате знакомства с Анной Минцловой, которая с похвалой отзывалась о "гражданственных" стихах только что вышедшей книги "Пепел" и загадочно намекнула, что на авторе лежит особая ответственность за будущее его страны.

Белый тогда не знал, что Минцлова поселилась в "башне" Вячеслава Иванова, на которого она оказывала большое влияние, будучи сама уверена, что находится в связи с миром духов и с покойной Лидией Дмитриевной. С Ивановым Минцлову познакомил Маргарита Сабашникова. Она была в прошлом связана, как и Маргарита, с антропософией Рудольфа Штейнера,

291

а также религиозно-мистическим движением розенкрейцеров. Минцлова уверовала, что последними ей поручено образовать "мистический треугольник", состоящий из Белого в Москве, Иванова в Санкт-Петербурге и ее самой. Сообща они будут содействовать возрождению России и делу розенкрейцеров в мире. На ранней стадии знакомства эта тучная дама с красивыми руками и гипнотическими глазами казалась обоим поэтам просто созвучным им человеком, и ни о какой ее особой миссии не подозревали.

Белый в ту зиму был вконец измучен постоянными денежными заботами, хроническим переутомлением, полемикой, публицистикой, чтением лекций и частыми одиночными поездками то из Москвы в Петербург и обратно, то в деревню. 17 января он должен был в Тенишевской академии в Санкт-Петербурге читать лекцию на тему "Настоящее и будущее русской литературы".

Во всяком случае, он не был в состоянии сопротивляться воле Вячеслава Иванова, пришедшего на лекцию с одной целью: отвратить Белого от лагеря Брюсова—Мережковских. Как мы знаем, этот союз уже распадался, подтачиваемый изнутри. В то самое время, когда журналы "Золотое руно" и "Весы", на страницах которых велась долгая полемика, вступали в последний год своего существования, их основные сотрудники были уже заняты другими делами на более широкой арене русской литературы, и времени на междоусобицы не оставалось. Угроза союза между "мистическими анархистами" и "Знанием", которого так опасался Брюсов, миновала в связи с публикацией двухтомника "Литературный распад" (Санкт-Петербург, 1908). Горький и другие авторы этой книги обрушились с нападками на околосоциалистическое направление искусства в послереволюционной России, в частности на бывшего друга и союзника Леонида Андреева. Его рассказ "Тьма", помещенный в третьем номере альманаха "Шиповник", истолковывался как пародия на революционную интеллигенцию.

Несмотря на намечающееся обновление солидарности среди символистов, Мережковские еще косо смотрели на Иванова, и, когда тот по окончании лекции взял Белого за руку, бормоча, что публикация "Пепла" — это "событие" и им необходимо "вечером нынче же поговорить", разъяренная Зинаида Гиппиус зашипела вслед: "Коли вы поедете с ним — не прощу никогда; лучше не возвращайтесь!" Но Белому и не дали возможности вернуться: Иванов послал за его вещами к Мережковским и умчал ошарашенного поэта к себе в "башню". Там они проговорили всю ночь и большую часть трех следующих суток в присутствии Минцловой, которая тактично помалкивала, пока "двумя колесами глаз она протыкалась за стены: в пустоты космические"²⁶.

"Пепел" Белого, заявил Иванов, поистине "реален" в том смысле, в котором он сам (Иванов) теперь пользуется этим словом. На нынешней стадии развития, когда символизм становится переходным этапом от "критической" культуры прошлого

292

к синтетической, органичной, "всемирной" культуре, необходимо переходить "от реального" к более реальному — "a realibus ad realiora"²⁷. Сборник Белого — веха на этом пути.

Надвигается буря, говорил Иванов. Ницше, Ибсен, Толстой и Достоевский нависают над миром, словно грозные тучи, и на темном небе уже посверкивают молнии. Такова тема

Белого в "Пепле" и тема Блока в "Земле в снегу" и в цикле "На поле Куликовом". Собственное творчество Иванова уже пронизано электричеством, порожденным предчувствием кризиса, которое все более овладевает поэтами как раз по мере того, как в мире все как будто затихает. Напомнив Белому обо всем, что есть у них общего, ссылаясь то на одно, то на другое произведение бесстрастным академическим тоном, которому инстинктивно доверял сын профессора Бугаева, Иванов далее указывал, какие задачи стоят перед каждым из поэтов. Свою задачу Иванов видел в сложении "коммун из творцов-созидателей"; Блок должен "сомкнуть ножницы между народом и нами"; а Белому предстоит постоянно напоминать о духовной ответственности символистов за мировую культуру и высшую истину. Иванов наверняка терпеливо повторил и разъяснил многое из того, что он в свое время писал в ответ на вопросы Белого в "Весах". Мягко устраняя накопившееся во время полемики недоверие, он снова вдохновил Белого идеями служения "в условиях полной свободы" духовной "коммуне" в близком сотрудничестве со старшим и более мудрым наставником.

Молчаливое присутствие Минцловой, без сомнения, помогло обоим поэтам, и позднее она, как сообщил Иванову Блок, с большим тактом содействовала и началу примирения между ним и Белым. Она умела заставить писателей ощутить свою ответственность и напоминала им — или же побуждала их напомнить друг другу — о том, что их сближает, а именно об общем для всех троих ощущении надвигающегося кризиса. Что же касается разговоров о тайном рыцарском братстве и о мистическом треугольнике, то, хотя они на какое-то время интриговали и Белого, и Иванова, первый в них полностью разочаровался, когда спустя год узнал, что "третьим лицом", которого Минцлова поначалу ему не открыла, был не кто иной, как давно ему знакомый Вячеслав. Белый порвал с Минцловой в мае 1910 года, ответив отказом на ее требование принять участие в съезде розенкрейцеров в Италии в конце года на предмет окончательного "посвящения". Весной того же 1910 года Иванов тоже взбунтовался, отказавшись принести клятву целомудрия, которую Минцлова от него потребовала, заметив растущую его привязанность к дочери Лидии Дмитриевны от первого брака Вере Шварсалон. Вячеслав женился на ней в 1913 году, и она родила ему сына, Дмитрия. Минцлова исчезла из России летом 1910 года, убежденная в том, что не справилась со своей миссией, и с тех пор ее потеряли из виду²⁸.

293

После примирения с Ивановым Белый присутствовал на лекции, которую тот читал в Москве 29 января. Он был в таком нервном напряжении, что затеял скандальную ссору, нанеся "оскорбление действием", в сущности, малознакомому и безразличному ему человеку, и старому другу ("аргонавту" А. С. Петровскому) пришлось увести Белого от греха подальше в Бобровку, поместье А. А. Рачинской. Здесь писатель смог на несколько недель полностью отойти от прежней хаотичной жизни и засел за работу над своим первым романом. "Серебряный голубь" — это проекция внутреннего мира Белого на экране той "страшной" России, которая грозила поглотить его индивидуальность, но которую он любил и за которую боялся. Как ни странно, этот труд оказал на Белого целительное действие, несмотря на торопливость, с какою он его писал. Белый опубликовал свое произведение главу за главой в "Весах". Окончательно роман был дописан там же, где и начат, — в Бобровке, в декабре 1909 года. В течение этого года Белый проделал и другую важную работу — опубликовал третью книгу стихов, "Урна", и приступил к научному изучению ритма и "магии слов". Эти труды оказались поворотными в развитии теории литературной критики, ибо впервые внесли в стиховедение научную методологию (цифровой подсчет слов и слогов, таблицы, диаграммы и прочее)²⁹. Белый читал лекции о Пшибышевском в Киеве и выступил на публичном праздновании столетнего юбилея Гоголя, устроенном на могиле писателя. Вместе со своим другом Э. К. Метнером они в сентябре 1909 года заложили основы нового символистского издательства "Мусагет" с филиалами "Логос" и "Альциона". И все это Белый делал, продолжая нести на себе основное бремя редактирования "Весов", которое Брюсов сложил с себя в конце предыдущего года.

Лето Белый провел в Дедово, многие черты которого нашли отражение в "Серебряном голубе": деревня Целебеево и поселок Лихов имели свои прототипы неподалеку от Дедово, персонаж баронессы Тодрабе-Граабен инспирировался бабушкой Сергея Соловьева, Коваленской; внешний вид героя Петра Дарьяльского и некоторые обстоятельства его романа

с женщиной из народа можно с полным основанием отнести к Сергею, когда-то мечтавшему жениться на крестьянке, хотя Дарьяльский, конечно, прежде всего — психологический автопортрет. Богатый событиями год завершился тем, что Белый стал наконец освобождаться от гнетущих воспоминаний о своем неудавшемся романе с Любовью Блок и влюбился в Асю Тургеневу, художницу и родственницу обожаемой символистами певицы Олениной-д'Альгейм. Эти биографические обстоятельства отразились в характерах двух контрастных героинь романа. Ася до некоторой степени послужила прототипом воздушной и высокоинтеллигентной Кати, а Любовь Дмитриевна — дерзкой, но по сути пассивной, поработанной и поработавшей крестьянки Матрены. В русской

294

баллетристике тех лет "Серебряный голубь" имел важное значение для развития русского символизма как самое яркое изображение той "недоступной черты" между интеллигенцией и народом, символистами и крестьянскими сектантами. Кроме того, это первая книга Белого, в которой действие происходит в определенной географической местности и в определенную историческую эпоху.

Время действия — 1905 год. Герой, образованный человек, помолвлен с Катей, наследницей рода Тодрабе-Граабен, будущее которого — если оно вообще у него есть — целиком связано с европеизированной жизнью больших городов. По мере развертывания сюжета Катя все более и более обретает черты бесплотного гоголевского образа Вечной Женственности. Помолвка расторгается, ибо Дарьяльский увлечен или околдован рябой Матреной, которая соблазняет его по приказу "мужа" Дмитрия Кудеярова. Кудеяров, плотник-сектант, возглавляет секту "Голубей", причастных к политически подрывной и запрещенной религиозной деятельности. В результате связи Матрены и Дарьяльского, надеется Кудеяров'. родится Дитя, Спаситель. Однако выясняется, что Матрене с Дарьяльским ребенка не нажить, а когда Дарьяльский пытается уйти от "Голубей" и вернуться к своей прежней жизни, происходит кошмарная сцена: сектанты хватают его и, думая, что он их предал, забивают до смерти. Они хоронят его в огороде (Озирис? Дионис?), обернув в саван с вышитым на нем серебряным голубем: "А может, и он — братик".

Повествование выдержано в вихревом ритме и исполнено внутреннего напряжения, мифический подтекст ненавязчив, а словесная магия Белого действует столь же гипнотически, как в его симфониях. Только дочитав до конца, читатель, задумавшись над подтекстом, поймет, что за противостоянием двух главных персонажей — Дарьяльского и Кудеярова — сквозит тот трагический тупик, в который зашли русские богоискатели, искавшие опору в сектантстве. А за этим встает еще и личная дилемма художника, пытавшегося превратить жизнь в искусство — с роковыми для себя последствиями.

Хотя "Серебряный голубь" был задуман как первая часть трилогии о судьбах России (по тому, как в романе изображены духовно-культурные сдвиги через частную жизнь героев, он напоминает "Христа и Антихриста" Мережковского), события теперь разворачивались слишком быстро. Белый слишком остро чувствовал темпы современной жизни, чтобы можно было тут же засесть за простое продолжение "Серебряного голубя". Его следующий роман "Петербург" (1916) — роман о городе, несмотря на то что он насыщен как личными, так и историческими реминисценциями 1905 года и даже реминисценциями "зорь" 1901 года, и в лейтмотиве о "легчайших пламенах" утренних облаков звучит напоминание о том светлом утре, когда хоронили невинно убиенного Дарьяльского. "Петербург" обращен уже к 1917 году и ко всем последовавшим "взрывам". По мнению

295

Белого, взрывчатая цепь катастроф — неизбежный результат грандиозной оккультной битвы, происходящей не только в окружающем мире, но и в каждой отдельной личности³⁰. Задача художника — найти адекватное выражение связям между общим и частным. Сюжет творчества Белого — это передача идей и поступков от одного человека к другому, от людей к мышам, из дома на улицу, с улицы в реку, с земли на небеса. Эту задачу Белый преследовал в своих стихах, симфониях, теоретических работах и полемических выступлениях, роман "Серебряный голубь" стал первым объективно постижимым результатом пройденного пути. Хотя мало кто сознавал это тогда из-за диковинного сюжета, из-за мало кому понятных скрытых аллюзий и из-за совсем непривычного утверждения Белого, согласно которому

"всяко слово есть прежде всего звук", — книга представляла собой квантовый скачок вперед в модернистской прозе.

Личные контакты между Белым и Ремизовым были редки, но между ними было немало общего и помимо того, что они были самыми яркими и влиятельными прозаиками своего поколения". Оба отталкивались в своем творчестве от Гоголя и Достоевского (Ремизов всегда обращался к наследию Лескова, а Белый, во всяком случае в "Серебряном голубе", — к Мельникову-Печерскому — "областническим" писателям, интересовавшимся "старой" Русью). Обоих писателей можно назвать "поэтами в прозе", поскольку, они придают звуковой стороне своих произведений столь же важное значение, как и смысловой, оба стремятся пользоваться динамичным синтаксисом устной речи, хотя проза Белого ближе к поэтическому синтаксису, а проза Ремизова — к языку, на котором все еще говорят в деревнях, к тому русскому языку, который он слышал в детстве среди рабочих на московской фабрике своего дяди. На протяжении всей русской истории этот язык считался слишком грубым и неприглядным, чтобы использовать его в письменных документах и сочинениях, где преобладал сначала церковно-славянский, а позднее — язык, синтаксис которого был заимствован из немецкого и голландского и, наконец, из французского. Исключение Ремизов нашел в государственных документах XVII века, составлявшихся скромными "дьячками", и в "Житии" протопопа Аввакума.

Как Белый, так и Ремизов остаются царственно равнодушными к логической последовательности, но, несмотря на то что их повествование кажется извилистым и полным неожиданных переходов, напряжение зарождается с помощью лингвистических, поэтических приемов. Возьмем, например, отрывок из "Серебряного голубя", начинающийся идиллическим описанием птиц, кружащихся над куполом деревенской церкви:

"Слушай — струй лепет и ток стрижей: смутно стрижи зовут над колокольней, что золотом своим резным крестом поднялась над селом; вьются стрижи над ней. Черные стрижи над крестом день, утро, вечер в волне воздушной купаются, юлят, шныряют

296

здесь и там, взвиваются, падают, режут небо; и режут, жгут они воздух, скребут, сверлят жгучим визгом воздух (...) Но стрижей, друг, не слушай, в них не засматривайся: разорвут тебе сердце, и точно в грудь воткнут раскаленное сверло (...)

Ишь, как юлят, стригут крыльями воздух — облепили крест"³².

Как в любом настоящем символистском произведении, речь идет о чем-то реально виденном и рассмотренном. В мирной летней картине нет ничего аллегорического, и тем не менее она "прозрачна", подразумевает многомирие и многомерность, насыщена паникой. Синтаксис подчинен фонетической схеме, согласно которой настойчиво звучащие аллитерации делают упор на шипящих (звонких и глухих). Повелительные восклицания тоже изобилуют свистящими и шипящими звуками: "Слушай!", "Не слушай!", "Не засматривайся!" Особенно выразителен вульгаризм "Ишь!". Голова кружится, и теряешь ориентировку от беспорядочного перечисления времени суток и от троекратных ритмичных нагромождений глаголов, означающих быстрое бесцельное движение. Глагол "режут" наводит на мысль о крыльях-серпах, режущих воздух, и подготавливает употребление другого — ключевого глагола "стригут", имеющего тот же корень, что и слово "стриж". Мягкие губные согласные в слове "облепили" соответствуют звукам в слове "лепет" в начале описания стрижей и подготавливают переход от четко определенных отдельных звуков и движений к страшной, липкой, бесформенной давке вокруг креста. Приведенный отрывок не только в символическом плане, но и в словесном представляет собою микрокосм романа.

Для Ремизова работа над словом начиналась не с анализа, как у Белого, а с пересказа народных сюжетов. В 1907 году были напечатаны два его сборника — "Лимонарь" и "Посолонь". О второй книге, которую Ремизов посвятил Вячеславу Иванову, Андрей Белый писал: "Здесь каждая фраза звучит чистотой, музыкой стихийной. Много стихийности в творчестве Ремизова... но эта стихийность всюду покорена властным словом художника. Художник в Ремизове покоряет стихию. Оттого всюду в "Посо-лони" такая победа над формой"³⁴.

"Такая победа над формой" — странная формулировка, однако она определяет то, к чему стремились оба писателя: отказ от принятых форм без утраты формы, без растворения смысла

в "стихии" языка или в хаосе интуитивного восприятия. По сути дела, отказываясь от последовательного повествования и логического изложения, они создали новую форму, диктуемую "музыкой". Ремизов отличается от Белого, и еще в большей степени от Иванова тем, что он, как художник, легко обходится без твердо продуманной метафизической структуры, которая служит этим писателям надежным фундаментом для такой работы над формой. В этом Ремизов ближе к Шестову, принципиально утверждая "беспочвенность", и не потому что не интересовался книгой

297

или не знал России. Ремизов был необыкновенно начитанным человеком ("есть столько, чего непременно надо человеку знать", — считал он в студенческие годы), и Россию он знал хорошо, по опыту — от цветущих мхов Усть-Сысольска до акаций Одессы и плодородного чернозема Украины. Все это он видел и описывал и рисовал (Ремизов был замечательным графиком) по-своему, объяснив особенности своего видения метафорой "подстриженных глаз". Будучи крайне близорук, Ремизов видел лица людей как бы в сиянии; каждое лицо имело свою особую ауру; пустое пространство заполнялось отражениями и геометрические формы лишались четкости аксиом Евклида; за тремя известными измерениями постоянно маячило четвертое. "Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни"³¹,

— писал он. Ремизову достаточно было найти слова, которые бы приобщили читателя к чудесам и ужасам жизни такой, какой он ее видел на самом деле: в теоретической подоплеке он не нуждался.

Первым безусловным успехом Ремизова в не сказочном, а злободневном была повесть "Крестовые сестры". Повесть вышла, как и книжное переиздание "Серебряного голубя" Андрея Белого, в 1910 году. Связь между поисками авторами каких-то новых "музыкальных" законов литературного творчества косвенно подтверждается восхищением Ремизова "симфоническим построением" романа Белого³⁶, по которому можно заключить, что он знал и ценил и более ранние эксперименты Белого в области прозы.

Герой повести "Крестовые сестры" — мелкий чиновник, прямой потомок гоголевского Акакия Акакиевича и Девушкина из "Бедных людей" Достоевского, теряет не шинель и не возлюбленную, а нечто еще более существенное для цельного человека

— доброе имя. При этом ему открывается страшная истина: человек человеку не столько волк, сколько "бревно". Отлученный от общества друзей и уволенный с работы, он ведет сумеречное существование в комнате, которую снимает в доме, где живут "крестовые сестры", женщины, чьи мечты, в которые он самозабвенно погружается, никогда не сбываются и чьи самые лучшие намерения неизменно приводят к наипечальнейшим последствиям. Наконец, пережив блаженный миг просветления и беспричинного восторга, Маракулин выбрасывается из окна. В тот момент, когда тело его ударяется о тротуар, слышится торжествующий и злорадный голос: "Вот как у нас, лежи! Одним стало меньше, больше не встанешь!" Перед глазами читателя остается распростертый труп — и бездна, недоступная нашему сознанию³⁷.

И эта сравнительно реалистическая повесть, однако, оказалась слишком "мозаичной", чтобы прийти по вкусу рядовым критикам³⁸. "Буркова дом", пансионат, служащий главным местом действия повести, — это "весь Петербург", как уверяют друг друга его обитатели. Ремизов сплетает их жизни в сложный

298

ритмичный узор, и стелется перед нами "вся Россия" и вся экзистенциальная "condition humaine"³⁹. Писатель знакомит нас со своими героями не обычным образом, а рассчитывает на то, что вещи, а также звук — цвет — способ выражения покажут, что человек на самом деле собой представляет, как, например, в портрете купца Плотникова, допившегося до того, что воображает себя пчелиным ульем! Впервые мы его видим в кондовой московской конторе, где развешаны по одной стене репродукции картин Нестерова, а к другой стене приставлена клетка с ручными обезьянами. Здесь упивается он медом познания, черпая его одновременно из собственных православных традиций и из Чарльза Дарвина, — "между Святой Русью и обезьянами", причем под каждой эмблемой валяется груда пустых бутылок⁴⁰.

В других случаях, например там, где обитатели Буркова дома грезят о поездке в Париж, на

первый план выходит не столько визуальный, сколько музыкально-звуковой элемент, и текст читается словно ектения, которая могла быть написана тысячу лет назад, или же в чеховской России, а то и в наши дни.

"Там, где-то в Париже, Анна Степановна найдет себе на земле место и подымет душою и улыбнется по-другому.

И там, где-то в Париже, Вера Николаевна поправится и сдаст экзамен на аттестат зрелости (...) И там, где-то в Париже, когда Сергей Александрович, танцуя, побеждать будет сердце Европы, найдет Маракулин свою потерянную радость. Верочку бы отыскать (...) И она там, в Париже"⁴¹.

Надо ли говорить, что они так никогда в Париж и не попадают...

Дальнейшее развитие символистской прозы не укладывается во временные рамки данной книги. Впрочем, еще до конца второго десятилетия нового века линия Белого и Ремизова была переименована в "неореализм", "орнаментальную прозу" или попросту "модернизм". Их влияние на раннюю советскую прозу — до того как вновь через социалистический реализм в ней были восстановлены нормы XIX века — общепризнанно. Набоковское сравнение Белого с Джойсом и Прустом используется в качестве рекламы фактически для каждого нового издания и перевода романов Белого, хотя влияние его на самого Набокова пока еще мало изучено⁴². Любопытно, что Ремизова в эмиграции более высоко ценили представители французского авангарда, читавшие его в переводе, как модерниста мирового масштаба, нежели русские эмигранты, которые сами изъяснялись на том исчерпанном себя европеизированном языке, от которого Ремизов стремился освободить русскую прозу, перестроив ее на "русский лад" согласно "русскому складу". Ремизов упорно трудился над языковым "сырьем" и видел соратниками в этой работе таких писателей, как Хлебников и Замятин: "И началась эта работа с первой революции, 1905 года, можно обозначить место: круг Вячеслава Иванова"⁴³.

299

12. Русский символизм и русская литература

...Мы упраздняем себя как школу. Упраздняем не потому, чтобы от чего-либо отрекались и думали ступить на иной путь: напротив, мы остаемся вполне верными себе и раз начатой нами деятельности. Но секты мы не хотим; исповедание же наше — соборно <...> Символист (...) заботится о том, чтобы твердо установить некий общий принцип. Принцип этот — символизм всякого истинного искусства.

Вячеслав Иванов

Последний истинно масштабный модернистский журнал в России, "Аполлон" (1909—1917), выходил с 15 октября 1909 года¹. Журнал не был специально основан символистами для символистов, а это — лишь показатель успеха "нового искусства".

Инициатива создания "Аполлона" исходила от Сергея Маковского, сына художника Константина Маковского. Художественный критик и поэт, он обладал журнальным опытом, будучи с 1907 года одним из редакторов журнала "Старые годы". На устроенной Маковским выставке ("Салон 1909 года"), открывшейся в Петербурге в январе 1909 года, он познакомился с молодым и еще мало известным поэтом Николаем Гумилевым, недавно вернувшимся из Парижа (где учился в Сорбонне и откуда совершил путешествие по Африке). Молодые люди разговорились, и речь зашла о том, что неплохо было бы учредить новое периодическое издание, которое заменило бы "Золотое руно" и "Весы", но не было бы заражено фракционностью, так сильно портившей эти журналы. Образцом мог бы служить эклектичный "Мир искусства". Журнал с самого начала замышлялся как издание, уделяющее равное внимание изобразительному искусству и литературе. Для подобных предприятий, конечно, нужен капитал, но Маковский за время "Салона" как раз нашел мецената, человека, охотно вызвавшегося быть патроном нового журнала, любителя изящных искусств купца М. Ушкова. Помимо денег для издания журнала требовались опыт и упорный труд, и Гумилев вызвался уговорить Иннокентия Анненского, директора Царскосельской гимназии, поэта, драматурга, переводчика и литературного критика, помочь в разработке программы журнала. Несомненно, и Маковский, и Гумилев надеялись, что Анненский сумеет своим авторитетом поддержать молодых и мало пока известных зачинщиков нового журнала и не дать старым символистским распрямам просочиться на его страницы. Анненский, чей единственный поэтический сборник "Тихие песни", вышедший под псевдонимом в 1904 году, удостоился хвалебных отзывов Блока и Брюсова, никогда не принимал участия в изда-

ниях символистов, не испытывал на себе влияние ни "оси" Брюсов—Мережковские, ни недавно образованного союза Иванов—Белый. Он был, как пишет Маковский, "исключительно независим и терпим"².

Необходимым условием успеха нового журнала считалось образование "кружка" или "общества"⁴, на собраниях которого можно было бы проводить чтения и обсуждения литературных произведений. Такой кружок послужил бы ядром нового печатного органа. По совету Гумилева, с 1908 года посещавшего "башню", решено было обратиться к Вячеславу Иванову, который, как и следовало ожидать, откликнулся с энтузиазмом. Придумали суховатое название "Общество ревнителей художественного слова", но вскоре оно стало известно как "Академия".

"Академия" не вытеснила неформальные собрания, происходившие в "башне". Собрания "Академии", открытые и официальные, осуществлялись один-два раза в месяц. Проводились они в прекрасно обставленной редакции "Аполлона" на Мойке. Председательствовал Вячеслав Иванов. В исполнительный комитет, избранный основателями, первоначально вошли Анненский, Маковский, Кузмин (который после отъезда Минцловой жил на своей половине у Иванова в "башне"), Блок и Гумилев.

Иванов с предельным вниманием относился ко всем выступающим и стремился вникнуть во внутренний мир каждого с такой отдачей, что ни у кого не могло быть сомнений в том, сколь важное значение Иванов придает своей роли судьи и наставника. Он был строг и требователен, устанавливая высочайшие эстетические критерии. Если наедине с собеседником Иванов обладал даром внимательного и чуткого слушателя и коли считал необходимым доказывать свою правоту, никак не задевая ранимое писательское самолюбие, то в "Академии" он твердо и четко формулировал свою оптимистическую веру в теургическую силу искусства. В такие моменты Иванов выступал неожиданно суровым догматиком, "фанатическим схематизатором". Как вспоминает свидетель заседаний "Академии" под его председательством: "Детальнейший технический разбор неприметно переходил в грозное испытание совести молодого автора в смысле философском, общественном. Мастер слова, влюбленный в тончайшие оттенки его, внезапно оборачивался моралистом. Это было не всем по нутру"³.

Вообще говоря, в период подготовки к изданию "Аполлона" и на протяжении первых двух или трех лет его существования Иванов, принимавший живейшее участие во всем происходящем, сам мало писал оригинальных стихов. Если он что-то и создавал, то разве что стихотворные послания, стихи "на случай" и т. п. Годы, следовавшие за смертью Зиновьевой-Аннибал, вплоть до отъезда Иванова за границу, протекли, по свидетельству дочери их, Лидии, мрачно и безрадостно. В это время Вячеслав Великолепный становился тем, кем, вероятно, и стал бы, не встретить он Лидию Дмитриевну, — университетским профессо-

301

ром. Он подготавливал к печати первую книгу статей "По звездам" и окружил себя новыми последователями, с почтением взиравшими на него и поверявшими ему свои тайны (не ожидая, впрочем, что услышат в ответ признания своего учителя)⁴. Быть может, пытаясь компенсировать одиночество и творческое бесплодие, он стал все настойчивее, хотя и совершенно бескорыстно, искать "власть над поэтами" и этим порой отталкивал от себя независимо настроенных.

В 1909 году в "башне" впервые побывали Велимир Хлебников и Осип Мандельштам. Иванов высоко ценил обоих и, без сомнения, во многом на них повлиял — на отношение их к миру, на интерес к корням языка и к происхождению религии. Хлебникову, который, как и Блок, опасался платоновского "Эроса", который сам Иванов считал важнейшим элементом своих отношений с молодыми поэтами, он посвятил стихотворение "Подстерега-телю", где аттестует себя как охотника, оперирующего дискуссией, словно сетью, или пахаря, проводящего свежую борозду по целине: отнюдь не искусителя-соблазнителя, а ученого-испытателя, вооруженного циркулем, оселком и лотом:

Измерить верно, взвесить право Хочу сердца...⁵

Белый, занятый собственным издательским предприятием "Мусагет", в делах которого

Иванов также принимал деятельное участие, ^интересом следил за этим процессом, когда находился в "башне", где он теперь всегда останавливался, приезжая в Петербург. Он являлся обычно без предупреждения и с удовольствием погружался в ночную жизнь ивановской квартиры, где месяц, казалось ему, проходил словно один день. Вставали в час дня: Белый попадал к самовару в столовой, где уютно завтракал с Кузминым, по-домашнему простым здесь, на "башне", а в "Аполлоне" — "далеким, враждебным, подтянутым и элегантным". К полуночи Кузмин приходил домой и по просьбе Иванова пел свои мелодичные песни о чистой жизни староверов-монахов на Волге или о том, что бы он делал, будь он вторым Антиноем*. Иногда Белый отправлялся на прогулку с Ивановым (который после целого дня, проведенного в постели над рукописями с постоянной папиросой во рту, появлялся вечером, к обеду, свежий как роза). Они обсуждали вопрос о заключении какого-нибудь нового литературного союза или новую интригу, а вернувшись домой, обсуждали достигнутые результаты. Белый изображал в карикатурном виде всех участников этих бдений, включая и самого Иванова. "Ну, Гоголек, — говорил он бывало,

•Автомном Кузмина прозвал Иванов. Имелся в виду прекрасный юноша, любимец императора Адриана. Ангиной умер молодым, и Адриан воздвиг в память о нем храм и пытался утвердить веру в то, что юноша вознесся к звездам и превратился в созвездие.

302

— начинай-ка московскую хронику". И тот "зажаривал за гротеском гротеск" — фантастические и, скорее всего, клеветнические рассказы о друзьях, бывших и настоящих, о том, что происходит в другой столице. Эти рассказы наверняка определили тональность его будущих мемуаров. До "яишенки", которую многострадальная подруга Лидии Зиновьевой-Аннибал Замятина подавала в пять утра (не то завтрак, не то ужин), Иванов уводил Белого к себе в кабинет, где "исповедовал" и "проповедовал". Белому нравилась эта уютная квартира — чрево, где ему было тепло и безопасно и в котором зарождалось так много мудрого и прекрасного. Именно здесь, по словам Белого, Иванов шутливо предложил ему "сочинить патформу" Гумилеву, частенько остававшемуся ночевать у Кузмина в "башне", когда опаздывал на поезд в Царское Село. Обычно утром Гумилев выходил к столу и восхищал Белого, юную Лидию и ее сводных сестер и братьев рассказами об Африке. Когда разговор заходил о стихах, молодое поэту выслушивал наскоки Иванова и Белого "с надменным, чуть-чуть ироническим, но добродушным лицом". Однажды Белый экспромтом ударился в критику символизма старого образца, отчасти и самого себя, и при этом у него вырвалось слово "Акме" (вершина). "Вот и прекрасно, — заявил Гумилев. — Вы мне сочинили позицию — против себя: покажу уже вам "акмеизм", — так он стал акмеистом и так начинался с игры разговор о конце символизма"⁷.

Подарил ли Белый термин "акмеизм"⁸ Гумилеву или нет, но слово было принято его друзьями и последователями в "Цехе поэтов" в 1912 году. Новый "вкус" поэзии этой школы (составлявший, как однажды выразился Мандельштам, самую сущность ее) привил Иннокентий Анненский. У него было много общего с Мережковским и Ивановым, его сверстниками, и прежде всего

— любовь к греческому языку и отличное знание его; кроме того, Анненский тесно сотрудничал с Ивановым в период становления "Аполлона" и в "Академии". Однако и в подходе к античному миру, и в отношении к новой литературе они резко отличались друг от друга. Анненского интересовала психология автора и героев, Иванова — форма и вечная истина.

Анненский хотел в своих переводах сделать греческую драму доступнее сегодняшнему читателю. Его версии звучат не как мистерии (как в переводах Мережковского), а скорее как современные психологические пьесы. Неудивительно, что Анненский питал особую любовь к Еврипиду. Его переводы полного собрания трагедий были изданы отдельной серией⁹. Он пользовался также большим уважением как автор литературоведческих работ о древнегреческой литературе и сам писал трагедии в стихах на сюжеты из мифологии¹⁰.

Анненский был тонким критиком русской литературы, прошлой и современной. Его статьи и рецензии почти разговорны по тону, как будто он делится своими впечатлениями с собеседником, способным его понять с полуслова. Этим они резко отлича-

303

ются от высокого стиля критических работ Мережковского, как и от завораживающей

авторитетности Иванова¹¹. Сборник стихов "Тихие песни", вышедший в 1904 году под псевдонимом "Ник. Т-о", включал раздел переводов из французских символистов, чем, вероятно, и привлек внимание символистской прессы. Блока эти поистине "тихие песни" поначалу не захватили. "Легко и совсем пропустить эту книгу, — писал он в своей рецензии на сборник. — Но, вдруг заинтересовавшись как-то, прочтешь, — и становится хорошо, и не веришь, что прочтенное написал г. Никто. Совсем новое, опять незнакомое чувство, как бывает при неожиданной встрече". Через несколько дней после того как Блок так откликнулся на "Тихие песни", они обменялись с Анненским письмами, из которых явствует, что молодой поэт, читая впервые летом предыдущего года у себя в деревне стихи Ник. Т-о, и не думал связывать имя их автора с уважаемым классицистом: но, как он сообщил Анненскому, и тогда "часть души осталась" в "Тихих песнях"¹². Как Брюсов, так и Иванов в своих более поздних рецензиях, написанных, конечно, уже после знакомства с автором, отметили близость Анненского к ранним французским символистам, особенно к Рембо и Малларме. Иванов охарактеризовал Анненского как представителя "ассоциативной" или "импрессионистской" линии символизма¹³. Брюсов в рецензии на второй сборник поэта "Кипарисовый ларец", опубликованный посмертно в 1910 году, с одобрением отмечал легкую иронию, своеобразие, капризные ритмы и намеренно неправильный, хотя изысканно обдуманый стиль поздних стихов¹⁴.

Отношение Анненского к миру оставалось по сути таким же, как и отношение доницшеанского поколения: агностицизм, пессимизм, простота — вот отличительные черты его поэзии. Психологическое состояние он передает через физический жест, индивидуально убедительный, хоть часто и нетипичный. Менее завороченный "музыкой", чем большинство символистов, он утверждал, что основной строительный материал поэзии — слово и что "самое страшное и властное слово, то есть самое загадочное, — может быть именно слово, — будничное". Однотонным интерьерам Анненского присуща почти что домашняя непретенциозность и простота: Темнеет... Комната пуста, С трудом я вспоминаю что-то, И безответна, и чиста. За нотой умирает нота. В первой строфе того же стихотворения ("Он и я") слышится отзвук этих умирающих нот в неожиданной рифмовке существительного "тюльпаны" с долгим прилагательным "фортепьянный"¹⁶. Здесь и в других стихах минорная настроенность воспринимается особенно благодарно после космических взрывов зрелого символизма.

304

Последние стихи Анненского стали первыми вестниками более аскетической поэзии: из них он вытравил всякую помпезность, всякую "красивость", не оставляя даже "нас возвышающий обман":

Губы хотели любить горячо,

А на ветру

Лишь улыбались тоскливо... Что-то в них было застыло,

Даже мертво... Господи, я и не знал, до чего

Она некрасива.

Это стихотворение, написанное в июне 1909 года, — вещее. Сцена расставания на вокзале как бы предвосхищает внезапную смерть поэта на железной дороге, по пути из Царского Села в Петербург, где он должен был прочитать лекцию. Случилось это 30 ноября 1909 года, через полтора месяца после того, как Анненский хорошо поставленным четким голосом педагога провозгласил тост на праздничном обеде по случаю выхода первого номера "Аполлона" и в честь его редактора Маковского. На обеде присутствовал весь литературный и артистический Петербург. Стихотворение кончается почти так же, как начинается:

Но этого быть не может.

Это — подлог... День или год и уж дожит

Иль, не дожив, изнемог... Этого быть не может".

Письма Анненского, относящиеся к 1909 году, — это письма много работающего, дисциплинированного человека, измученного и раздраженного болезнью. Все вызывает у него досаду: равнодушие Маковского, откладывающего публикацию его стихов из номера в номер; высокопарная неясность стиля Иванова; цветистое самолюбование Мережковских ("Искать Бога — Фонтанка, 83 <...>), искать Бога по пятницам... Какой цинизм!"); упорная неуловимость Блока ("...с эсдеком можно грызться, даже нельзя не грызться, иначе он глотку перервет, — но в Блоке ведь можно только увязнуть"). Анненский считал, что признанные писатели, с которыми он теперь впервые поддерживал постоянную связь, — циничные позы, профессионалы, ищущие рекламы, не идущие ни в какое сравнение с великанами литературы прошлого. "Мы говорим на разных языках со всеми ними или почти со всеми (...) Я сержусь на этих людей, но разве я могу поручиться, что стою больше самого малого из них? Конечно, нет (...) В них, через них, через их самодовольство и кривлянье ищет истины все, что молчит, что молится и что хотело бы

молиться...""

Под пронизательным взглядом этого умирающего человека, который никогда не был профессиональным художником, многое в русском символизме стало видеться показным, даже нелепым.

305

А между тем, хотя он не принадлежал к богемной среде творческой интеллигенции, Анненский был символистом и утверждал лишь одно: пока что не доросли до истинного символизма.

Именно на долю Анненского выпало написать ретроспективное обозрение новой поэзии для первых трех номеров "Аполлона". Как и всякое ретроспективное обозрение, оно походит на некролог. В нем воспроизводятся нашумевшие в свое время строки — брюсовские "О, закрой свои бледные ноги", блоковские "Дыша духами и туманами", бальмонтские "Хочу одежды с тебя сорвать" и его же завет убивать "красиво", сологубовские собачьи стихи и "Дифирамбы" Иванова. "Кого эти строки способны теперь шокировать?" — спрашивает критик. Эффект уже не тот. Читатели привыкли к эксцессам символизма. Что же осталось? Поэзия города — утонченная, индивидуалистичная, анд-рогинная... Анненский посвящает специальный раздел символистскому творчеству поэтов и приходит к выводу, что, хоть и намечается различие между ними и поэтами-мужчинами, "оне" и "они" неизмеримо ближе друг другу, чем носители женских и мужских начал в народных песнях. Критик заключает, хотя и с оговорками, что возможно еще большее взаимопроникновение мужского и женского начала в образе лирического героя поэзии будущего.

В высшей степени субъективная, как и все критические работы Анненского, статья содержит скорее перечисления, нежели попытки обобщить и подвести итоги. В ней чувствуется усталость. Тем не менее некоторые выводы напрашиваются сами собой. Нынешние поэты, писал Анненский, "если это — богема, то буржуазная богема (...). Если над тем первым романтизмом все тот же единственный Иегова, то у этих последних в огороде насажены целые сонмы богов. И вот легенды-то, пожалуй, у поэтов и клеятся, но ни одной легенды не возникнет вокруг современных поэтических имен". "Новые поэты, — продолжает он, — символизируют собою в обществе инстинкт самосохранения, традиции и медленного культурного преуспевания. Их оправдание в искусстве, и ни в чем более"¹⁹.

Анненский не нападал на старое во имя нового. Он высказывал общую тревогу, на которую Иванов откликнулся положительно в стихотворении, посвященном Анненскому и впоследствии получившем название "Ultimum vale", опубликованном в январском номере "Аполлона" за 1910 год:

Ты ж, обнажитель беспощадный, В толпе глухих душою хладной — Будь, слышащий, благословен!¹⁰

Стало ясно, что символизм как школа зашел в тупик. Характерным показателем поворота к своему роду классицизму была картина Бакста "Terrore antiquus", репродукция которой была помещена в первом номере "Аполлона". Ту же идею художник отстаивал в статье "Пути классицизма в искусстве"²¹. Это нашло

306

отражение и в выборе названия нового журнала. Иванов считал, что после романтических эксцессов недавнего прошлого необходим поворот если не к классицизму, то по крайней мере — к более объективным нелирическим жанрам. Блок также вернулся из Италии убежденным в том, что "великого хаоса"

— сколь бы плодотворным он ни был в *природе*, в *искусстве*

— следует избегать. "Бесформенного искусства нет, — записывает он в сентябре 1909 года. —

Сколько бы Толстой и Достоевский ни громоздили хаоса на хаос, — великий хаос я предпочитаю в природе..."²² В "Итальянских стихах" Блок продемонстрировал свою способность покорять хаос. Чтение им нового цикла в "Академии" "заворожило слушателей (...) как-то помимо слов стихи убеждали"²³. В этих стихах, правда, все еще слышатся гул истории и дыхание космического пространства, но уже чувствуется, что глаза поэта различают детали на поверхности современной жизни. В Равенне от постоянных "лобзаний влаги" саркофаги позеленели. "Дымный Ирис" Флоренции клонится под ветром, а в Венеции — "гондол безмолвные гроба"²⁴.

В это время не только зарождались будущие движения акмеизма и футуризма, но и

символисты меняли кожу. В письме к матери Блок назвал "Аполлон" не "символистским", а "передовым художественным" журналом, хотя "там встретишь все имена". В первом номере за 1910 год Волошин писал, что он "пережил символизм"²⁵. Однако в четвертом номере Гумилев напеча- тал своего рода некролог "Весов", в котором говорилось: "Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт..."²⁶

Между поколениями образовалась брешь. Вячеслав Иванов в этот сравнительно скудный в творческом отношении период своей жизни стал догматичным и, пожалуй, чрезмерно деспотичным, категорически требуя: каждый истинный "символист-реалист" "должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможности творческой реализации этой связи"²⁷. Представители молодого поколения находили такие требования чрезмерными и оборонялись от них как могли, настаивая на привязанности искусства к чувственному, осязаемому миру. Белый и Блок знали, насколько широка ивановская концепция "всеединства", и не боялись ее. Блок, однако, серьезно сомневался относительно возможности "теургического" искусства, столь важного для Белого и Иванова, ибо сознавал на собственном опыте, что искусство, пусть оно даже стремится напомнить людям о высшей гармонии, строится из хаоса и надрыва. С другой стороны, он не мог полностью согласиться с Анненским, что оправдание символистов — "в искусстве, и ни в чем более". Блок разделял веру Иванова в таинственную связь между искусством и "иными" мирами. Юношеское увлечение Платоном и Соловьевым подготовило и его понимание назначения поэта как непрерывное внимание к взаимодействию между миром, непосредственно доступным нашему чувст-

307

венному восприятию и рациональному познанию, с мирами иными, более *реальными*.

В результате сложилась ситуация "отцов и детей", напоминающая взаимоотношения предшественников символистов с народниками. Точно так же, как первые русские декаденты воспринимались "отцами" духовными наследниками романтиков 1840-х годов, авторы, группировавшиеся вокруг "Аполлона", расценивались "вторым поколением" символистов (Иванов, Белый, Блок) как чистые "эстеты" типа парнасцев, к авторитету которых они и в самом деле апеллировали. "Без божества, без вдохновенья" писал Блок об акмеистах в 1921 году, фактически на смертном одре²⁸.

Так же, как и в споре по поводу мистического анархизма, эти разногласия были раздуты полемическими попытками сформулировать определенную позицию, которой задним числом приписывалось значение манифеста. Вначале расхождения были незначительны, даже, пожалуй, иллюзорны, ибо все признавали необходимость перемен и развития. Сам термин "поколение" следует понимать лишь в смысле различия между теми, кто впервые выступил на литературной арене как символисты в первые годы XX века, до 1905 года, и теми, чей литературный дебют состоялся позднее. Кузмин, Волошин и Маковский, например, были старше Блока и Белого, которым не исполнилось еще и тридцати, когда вышел первый номер "Аполлона" (Белому только что стукнуло 29, а Блок был на несколько месяцев его моложе). Городецкий был на четыре года моложе Блока, Гумилев — на шесть лет, Ахматова — на девять. Претендовать на принадлежность к новому поколению мог только Мандельштам, родившийся в 1891 году.

Статья Кузмина "О прекрасной ясности (Заметки о прозе)", ускорившая так называемый "кризис символизма" тем, что она вызвала выступления за и против со стороны Иванова, Блока, Белого и Брюсова, была в сущности достаточно умеренным призывом к большей простоте и "аполлонической" умеренности. Все эти идеи уже выдвигались в печати и в беседах, происходивших в "башне" и в "Академии", и статья Кузмина и ответы корифеев символизма появились в "Аполлоне". В то же самое время Кузмин позволил себе достаточно резкую критику "акробатического синтаксиса" Белого и Ремизова и аллегорической туманности прозы Гиппиус. Хотя он и воздержался от прямых замечаний по поводу прозы хозяина "башни", убийственная цитата из "Мещанина во дворянстве" о разных способах сказать: "Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляют умирать от любви" — совершенно недвусмысленно была приложена именно к нему. Иначе воспринять эту статью, кроме как нападение на символистов, было нельзя. Тем не менее она заканчивалась вкрадчиво

и обезоруживающе:

"Любимому другу на ухо сказал бы: "Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просве-

308

тился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны,

— и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности*,

— которую назвал бы я "кларизмом"²⁹.

Сам Кузмин, как поэт и прозаик, слыл мэтром изящного и точного стиля³⁰. Как критик, однако, он допустил серьезную ошибку, отдав предпочтение "Огненному ангелу" Брюсова перед живой, перспективной прозой Белого и Ремизова. Похоже, теперь каждый стремился вновь овладеть формой, загнать жанр в твердые рамки и обуздать хаос, но далеко не каждый хотел отважиться на это во имя старого врага, "разума", или ради нейтрального понятия "хорошего вкуса". Как бы Кузмин ни отнекивался, все считали, что он бросил перчатку заветным принципам символизма во имя своего, враждебного символизму "кларизма". Вызов принял Иванов.

26 марта 1910 года Иванов прочитал в "Академии" доклад "Заветы символизма", в котором определил свое отношение к новой ереси. Отстаивая глубоко поэтическое определение символизма, который ему казался воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах, он повторил свое убеждение: поэт помнит свое назначение — быть религиозным строителем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, "теургом". Русский символизм он определял как "религиозную реакцию нашего национального гения против волны иконоборческого материализма". Истоки его, настаивал он, в творчестве Достоевского, Соловьева и Тютчева.

Отсюда Иванов попытался вывести диалектическую схему. Для символиста момент откровения (тезис) наступает тогда, когда он впервые осознает, что мир "не тесен, плосок и скуден", а, напротив, прозрачен для взора художника, просторен и свободен. Затем наступает момент испытаний, "антитеза", когда оккультные и злые силы пытаются прорваться через символы. Этот момент может оказаться роковым ("Мир твоей славной, страдальческой тени, безумец Врубель", — вспомнил Иванов умершего весной этого года наиболее "демонического" из художников "Мира искусства"). Теперь символизм выходит из периода испытаний, хотя и с тяжелыми потерями: оказались внутри движения и дезертиры (тут Иванов объединил Мережковских с Александром Добролюбовым, сбежавших от искусства в религиозно-общественную деятельность). Те, кто остался, "не должны капитулировать перед "данностью" "вещей" и довольствоваться совершенствованием ремесла хотя бы потому, что лирическая поэзия — не изобразительное искусство, а искусство движения. Необходимо, согласно "внутреннему канону", превозмочь разлуку и индивидуализм и овладеть "большим стилем" — эпосом, трагедией, мистерией. "Если символистская трагедия окажется возможной, это будет значить, что "антитеза" преодолена". Он

309

как бы говорил: чтобы быть верным себе, символизм должен перейти во что-то иное: "До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство. Отныне, если суждено ему *быть* — он будет *упрощать*"³¹.

Блок, присутствовавший на этом выступлении, и соглашался и не соглашался с ивановской характеристикой "диалектического процесса", которая казалась ему приложимой к его собственному пути в поэзии. Иванов также указал то направление, в котором сам Блок хотел теперь двигаться — к более объективным формам, "grand genre". С другой стороны, слово "теургия" беспокоило Блока. Он не видел наступления синтеза и желанной простоты в тишине, сопровождающей встречу с божеством, о которой Иванов напомнил, процитировав свои собственные "Дифирамбы": "Сердце, стань, сердце, стань". За *этим* порогом искусство — лишнее. По Блоку, момент катарсиса достигаем в искусстве, но только самой высокой ценой; момент же религиозного провидения не оргиастичен и не дается посредством искусства. Недаром он впоследствии найдет в Иванове какую-то "противноа-тую легкость". Разве можно создать трагедию иначе как из хаоса? Блок пытался выразить свою мысль как всегда образно, на примере черного фона, подготовляемого Леонардо, чтобы выявить сияние своих святых и Мадонн. Поэт,

как и художник, должен исходить из черного воздуха, еще не украшенного воздействием света. Как это случилось с Блоком, когда он пытался говорить о самом важном для себя, речь его была бессвязна. Единственное, что было ясно из сказанного им, — это что в общем слова Иванова его тронули и убедили.

8 апреля 1910 года Блока, который все еще не был уверен в своей позиции и тосковал о возможности писать стихи вместо статей, уговорили формально поддержать Иванова против "кларистов" в "Академии" и дать, как выразился он сам, образный "Бедекер" (путеводитель), который помог бы разобраться в абстрактных рассуждениях ученого "теоретика символизма". "Путеводитель" обрел форму лирического описания пути, проделанного поэтом-символистом от тезы к антитезе. При этом Блок возвращался к формулам из старых манифестов Брюсова, появившихся в "Северных цветах" и "Весях", напоминал о "Зорях" начала века и о картинах Врубеля. Он отождествлял пережитый Россией опыт революции, когда народ "прежде срока требовал чуда", терял ориентир и погружался сначала в анархию, потом в безвременье, с опытом символистов, с так называемой "антитезой". На протяжении всей речи он употреблял местоимение "мы", и было ясно, что в памяти его живы воспоминания о "воздухе символизма", о былом братстве, о "коллективном творчестве", о том, что означало для поэта "быть свободным в "волшебных мирах".

За наступление периода "антитезы" Блок принял полную нравственную ответственность, заявив, что поэты сами обрушили на себя темные силы, бросившись, без всякой духовной подго-

товки, в "блистательный ад" искусства, из которого выведет лишь "анамнезис", память о "неложном обетовании", данном в начале пути. Однако, так же как Иванов, Блок считал, что период антитезы исчерпан.

Заключение доклада, хотя там все же упоминается столь сомнительное для Блока понятие "теургия", звучит минорно и трезво. Охарактеризовав антитезу не как "испытание", а как "падение", Блок видит лежащий впереди путь как восхождение через чистилище, что еще не ограждает от возможности снова сорваться в преисподнюю. "...Наша "литературная известность" (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили "Святыне Муз", когда поверили в созданный нами призрак "антитезы" больше, чем в реальную данность "тезы". Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: "Быть или не быть русскому символизму?"

Чтобы символизм был, заключал свой доклад Блок, художник прежде всего должен перестать смешивать искусство с жизнью. Он должен взять на себя роль свидетеля, а не участника великих событий, происходящих в иных мирах. Как итальянские художники Беллини, Фра Анджелико, Синьорелли скромно изображали себя созерцателями, а не участниками "священных разговоров" ("sancta conversatione"), так и современный художник "должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком"³².

В этой речи "О современном состоянии русского символизма", прочитанной в Обществе ревнителей художественного слова, Блок посвящает себя служению России, так же как до него это сделали в своих теософских размышлениях-упражнениях Белый и Иванов, "помня", однако, себя как лирического поэта и свой пройденный путь. В благодарность за выступление Иванов подошел к Блоку и молча поцеловал его в губы. Оба доклада были напечатаны рядом в "Аполлоне" за май—июнь 1910 года.

Последовавшая за этим полемика показала различие взглядов, возникшее среди старших символистов за пореволюционные годы, хотя несомненным знаменем времени было то, что дискуссия корректно велась главным образом на страницах единственного сохранившегося авангардистского журнала. Брюсов, о растущем формализме и эклектизме которого можно было догадаться по одному названию его последней книги стихов — "Все напевы", в следующем же номере ввязался в спор на стороне своего поклонника Кузмина. "Символизм" *хотел быть и всегда был только искусством*", — настаивал он, упрекая Иванова и Блока за то, что они будто бы подчиняют искусство философии и религии³³. Присутствовавший на более ранней версии доклада Иванова на открытии "Мусагета" 19 марта Брюсов решительно разошелся во взглядах с лектором и выступил в защиту "своего" понимания символизма. Белый, в свою очередь,

311

ринулся на защиту Иванова и Блока и возобновил дружбу с последним сначала в письмах, а затем и лично³⁴.

Городецкий, напротив, написал оскорбительную для Блока статью под заголовком "Страна

реверансов и ее пурпурно-лиловый Бедкер". Впрочем, у редакторов "Аполлона" хватило вкуса ее не напечатать. Даже Мережковский, не участвовавший в делах "Академии" и "Аполлона", но ревновавший Блока и Белого к Иванову, подал голос из Парижа. В статье "Балаган и трагедия" он обвинил Блока в мании величия (за то, что тот отождествил свою судьбу с судьбой России!) и в измене священным заветам русской революции³⁵.

Времена "коллективного творчества", бывшего столь важным и совершенно уникальным этапом русского символизма, миновали. Не нуждались символисты больше и в своих собственных журналах и издательствах, хотя "Мусагет" в Москве и "Сирин" в Санкт-Петербурге были тесно связаны с отдельными символистами и печатали их произведения. "Мусагет" даже попытался издавать собственный альманах, о первом же номере которого Блок писал Белому: "Зачем она? Время альманахов прошло; я думаю, что это — лишняя книга"³⁶. Впоследствии то же издательство выпустило и несколько номеров журнала "Труды и дни Мусагета". "Аполлон" продолжал выходить до 1918 года, преспокойно печатая символистов, кларнетов, акмеистов и продолжающиеся между ними дискуссии.

Второе поколение символистов еще продолжало развиваться, многие лучшие их произведения были созданы после "кризиса символизма": большая часть зрелой прозы и поэзии Блока — "Роза и Крест", "Соловьиный сад", "Двенадцать" и "Скифы"; "Петербург" и "Котик Летаев" Белого и поэма "Первое свидание", не говоря уже о московских романах и многотомных мемуарах. Вячеславу Иванову еще предстояло пробудиться от творческой немоги и написать стихи, вошедшие в сборник "Нежная тайна", "Зимние сонеты", "Римские сонеты", а также на всю Европу прославившую его "Переписку из двух углов", незаконченный эпос "Светомир" и чудесный зимний цветок — "Римский дневник", написанный в 1944 году, когда поэту шел семьдесят девятый год.

Начиная с 1910 года символисты уже могли себе позволить отмежеваться от дрызг литературной политики, предоставив арену молодежи. Конечно, произошло это не сразу. Иванов и Белый сознательно отказались от борьбы лишь после того, как, встретившись за границей в 1913 году, сошлись на том, что в России защищать символизм некому, поскольку Блок по своей природе не журнальный человек. Теперь пришел черед акмеистов, выдвигавшихся организованной группой со своими "манифестами", из числа участников гумилевского "Цеха поэтов", а также имажинистов, футуристов и эгофутуристов и кубофутуристов нападать на предшественников и друг на друга. На протяжении последнего десятилетия серебряного века эти новые группировки расплоди-

312

лись как грибы, перекрикивали друг друга, скандалили, всячески привлекая к себе внимание публики, — и писали великолепные стихи. Весь этот бурный расцвет был бы немислим без того поворота в общественном вкусе и в отношениях людей к искусству, который был осуществлен символизмом как школой. Художникам же опостылело быть просветителями. "Хочется быть художником, а не мистическим разговорщиком и не фельетонистом", — писал Блок, еще только приступив к статье "О современном состоянии русского символизма". Для него вопрос "быть или не быть" касался искусства в целом, а не только символизма. "Искусства вне символизма в наши дни не существует", — заметил он для себя в том же 1910 году. Когда вышел первый номер "Мусагета", он ворчал на Иванова за его полемику "между строк" с Гумилевым, "неопределившимся, а может быть своим", с которым он вскоре готов был вступить в соревнование как художник, отбросив в сторону все "измы". включая "символизм"³⁷.

Для Иванова Символизм (именно с большой буквы) не столько умер, сколько расширился. Теперь к символистам он причислял Гете, Данте, Достоевского. "Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма", — считал он, даже если именуемые себя символистами — наименее достойные его представители. В "Трудах и днях" в статье "Мысли о символизме" он обыграл разговоры в печати о том, что символизм умер. "Конечно, умер! — отвечают иные <...> Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет!"³⁸ В 1936 году, в статье, написанной для одной итальянской энциклопедии, Иванов, наконец, признает кончину европейского символизма, каким он его знал, но тут же подтверждает свою веру в возвращение, пусть в иной форме, "del simbolismo eterno" ("вечного символизма").

"Символизма" нет, а "символисты" здравствуют в 1910 году, как никогда", — вспоминал Андрей Белый, не без иронии оглядываясь в прошлое из Советского Союза, где уже наступил "настоящий двадцатый век". — "Да здравствуют символисты"³⁹.

ЭПИЛОГ

Я — не первый воин, не последний, Долго будет родина больна...

Александр Блок

Перепапки вскоре утихли. Возникли новые союзы, старые же все более ветшали.

Вячеслав Иванов продолжал в самом дружественном тоне переписываться с Брюсовым, хотя и сурово его осуждал — особенно в период его пребывания на службе у советской власти — за измену символистскому долгу и трату попусту своего таланта. Брюсов умер в 1924 году, и Иванов, по просьбе его вдовы, написал прекрасное, глубокое стихотворение, посвященное его памяти.

Блок помирился с Мережковскими и стал сторониться Иванова, ибо в мрачные годы, предшествовавшие первой мировой войне, "барочная атмосфера" вокруг последнего стала для него "немыслимой". В 1912 году Блок посвятил Иванову стихотворение, в котором все еще выражал восхищение им, но заявлял, что больше не видит в нем "друга", как в дни революции. Иванов ответил невозмутимо, *sub specie aeternitatis**

Пусть вновь — не друг,

о, мой любимый, Но братом буду я тебе На веки вечные, в родимой Народной мысли и судьбе.

Белый до встрясок 1917 года не ссорился больше ни с Блоком, ни с Ивановым. Приезжая в Петербург, он

*С точки зрения вечности

(лат.).

314

по-прежнему останавливался в "башне", пока оба поэта не стали подолгу жить за границей. В 1913 году Иванов перебрался в Москву. Как Иванов, так и Блок помогали Белому в те дни, когда ему не удавалось найти издателя для последовавшего за "Серебряным голубем" великолепного романа-поэмы "Петербург". Третью часть задуманной трилогии, которую он хотел назвать, памятуя легенду о Китеже, "Невидимый град", Белый так и не написал...

Собственно говоря, Иванов был единственным из всех символистов, кто упорно продолжал пытаться — отчасти даже успешно — писать о самом заветном в их искусстве — о "Paradise", о том рае, который в более поздних произведениях Блока и Белого присутствует лишь по контрасту — в лучшем случае проблесками. Аполлоническая мечта была Иванову по натуре ближе, чем то дионисийское буйство, в котором пребывали его более молодые собратья. Он верил, что рай реально и постоянно существует здесь, во времени, на земле, только скрыт некоей пеленой. Быть может, именно поэтому Иванов, который, как и все без исключения символисты, приветствовал падение самодержавия в феврале 1917 года, был неприятно поражен и возмущен, когда Белый сказал о Советах: "это ваши оркестры, Вячеслав"*, а Блок в "Двенадцати" изобразил "Исуса Христа" среди снежного хаоса и тьмы января 1918 года.

Политически они разошлись после октябрьского переворота, но, несмотря ни на что, Блок хотел услышать прежде всего, что думает о том, что происходит в русской литературе, именно Вячеслав Иванов. Летом 1918 года Алянский попытался вновь объединить символистов, ненадолго собрав Блока, Белого и Иванова вокруг своего нищего издательства "Алконост" и журнала "Записки мечтателей". В последний раз Блок встретился с Ивановым на одном из своих поэтических выступлений в Москве весной 1921 года, когда был уже на пороге смерти.

Блок умер в возрасте сорока лет в августе того же года, доведенный до полного истощения искусством и губительным для себя образом жизни. Его смерть последовала за несколько дней до гибели Гумилева, расстрелянного за инкриминировавшееся ему участие в монархическом заговоре. Вопреки предсказаниям Анненского, вокруг современных поэтических имен уже возникали легенды.

Белый, постоянно находившийся на грани паранойи и нервного срыва, продолжал писать великолепные вещи, всякий раз претворяя свою муку в искусство. В 1921 году он уехал в Берлин, отчасти для того, чтобы воссоединиться с Асей Тургеневой, которая осталась строить

"Гетеанум" у Рудольфа Штейнера в Швейцарии, когда Белый в 1916 году вернулся в Россию. С тех пор как в декабре 1910 года они вместе отправились сначала в Италию, затем в Тунис, Египет и Святую Землю, она была его

* Орхестра — место для хора в греческой трагедии.

315

постоянной спутницей, но в 1922 году их отношения были порваны. В Германии Белый на время погрузился в литературную жизнь недолговечного "русского Берлина". Он проводил много времени в обществе Марины Цветаевой, Ходасевича и Горького до своего возвращения в Россию в октябре 1923 года. На родине он жил со своим другом, теософкой Клавдией Николаевной Васильевой. Их отношения были официально оформлены в 1931 году во время гонения на теософов, тогда Белый ее выхлопотал из-под ареста. Они были частыми гостями Макса Волошина в его гостеприимном доме в Коктебеле, а жили с 1925 года преимущественно под Москвой, в поселке Кучино, откуда наезжали в Москву, Ленинград, Киев и в летние месяцы на Кавказ. Хотя Белый на всем протяжении двадцатых годов активно участвовал в литературной и театральной жизни Москвы (в 1925 году, например, он был выбран почетным членом Союза поэтов и при его участии во МХАТе была поставлена театральная версия "Петербурга" с Михаилом Чеховым в роли сенатора Аплеухова), с 1928 года его произведения подвергались все более резкой критике и положение его в советской литературе становилось все более шатким. Умер он 8 января 1934 года — быть может, как он сам бы того хотел (во всяком случае, в его поэзии имеются косвенные предсказания), — от последствий солнечного удара, случившегося с ним летом в Коктебеле. Урна с прахом захоронена на кладбище столь любимого молодым Белым и "аргонавтами" Новодевичьего монастыря.

В 1919 году в Сергиевом Посаде умер Василий Розанов, как он и предвидел, в лоне церкви, — на руках своего друга священника Павла Флоренского. Почти до последнего дня жизни он работал над "Апокалипсисом нашего времени", в котором вину за бедствия, обрушившиеся на Россию, возлагает на бессилие христианства устроить на земле жизнь человеческую...

Сологуб еще продолжал держаться. Он унаследовал гражданскую должность Блока и Гумилева — председателя дышавшей на ладан поэтической секции старого Союза писателей. Молодой Евгений Шварц, изредка посещавший собрания секции, тонувшие в табачном дыму, который становился, как ему казалось, еще гуще от непрерывного чтения стихов, не трогавших никого из присутствующих, так описал Сологуба:

"Был он в тяжелой шубе с бобровым воротником, вроде поповской, тяжело дышал после крутой лестницы. Ему закричали с разных сторон: "Федор Кузьмич! Прочтите что-нибудь!" И он сразу, без паузы, пробираясь вдоль стены от передней к двери в комнату налево, начал, тяжело дыша: "Когда я был собакой..." Его тяжелое лицо, и русское и римское, сохраняло полное спокойствие, будто он был в комнате один. И все притихли, и что-то как будто прояснилось на мгновение. Шел человек чужой, но поэт, умирающий, но еще живой..."

Молодые советские писатели были исполнены такого трепета перед этим выходцем из другого мира, что ни один из них не

316

решился проводить его домой с банкета, устроенного в его честь в 1927 году — последнем году его жизни. Он умер вовремя, как раз перед тем, как Российская ассоциация пролетарских писателей установила свою четырехлетнюю гегемонию над культурой. Манихеец до конца, Сологуб в последние годы писал, с одной стороны, сладкозвучные пасторали, с другой — мрачные обличительные стихи, позоря Страну Советов, где "Передонов — комиссар". Бальмонт, проживший в ссылке за границей семь лет — с 1906 по 1913 год, в 1920 году снова покинул Родину и в 1921 году позволил себе обнародовать критические высказывания о Советской власти, после чего возвращение стало навсегда невозможным. В эмиграции он продолжал прежнюю жизнь, посвященную наукам и поэзии, но славу свою он давно уже пережил. Он начал все больше пить и с 1932 года до смерти в 1942 году страдал приступами безумия и жил в крайней нищете в Нуази-ле-Гран под Парижем. Стихов он больше не писал, хотя продолжал читать и декламировать вслух Есенина, Ахматову, Цветаеву... и Бальмонта! Александр Бенуа, подобно Блоку, Белому и Брюсову, поддержал Октябрьскую революцию и с обычным своим усердием работал в качестве хранителя произведений изобразительного

искусства в своем родном Санкт-Петербурге до середины 1920-х годов, когда переехал в Париж и больше не возвращался в Россию. Дягилев, который в конце концов стал смотреть на искусство как на чувственное возбуждение, но сохранил свой дар открывать, любить, сводить и всячески поддерживать "гениев", как русских, так и нерусских, умер в Венеции (где же еще?!) в 1929 году.

Ремизов прожил межреволюционные годы, как всегда, на грани нищеты, в Санкт-Петербурге, где все больше сближался с Блоком. Он работал с Замятиным в журнале "Заветы", приобрел среди молодых прозаиков немало последователей. В 1921 году он уехал в Европу. В Берлине и Париже неустанно работал над мозаикой, состоявшей из воспоминаний, сказок и снов. Она публиковалась кусками в газетах и журналах, и из этих кусков он составлял книги, сегодня почти полностью опубликованные, но в разных странах изданные. Исследователям еще предстоит все это собрать и переиздать в хронологической последовательности, с тем чтобы мозаичное изображение жизни художника на фоне его времени составило уникальную автобиографию. В эмиграции Ремизов поддерживал связь с другим "разлагателем литературной формы", Львом Шестовым, который, хотя и любил процитировать высказывание о том, что пытаться сделать добро сразу для всех — значит ничего не сделать ни для кого, все-таки упорно делал все что мог всем, включая всегда бедствующую Ремизову. Шестов, проживший большую часть своей жизни за границей, имел в Европе солидную репутацию; он преподавал философию в Париже и публиковал многие работы на немецком и французском

317

языках прежде, чем они выходили на русском. Так этот русский европеец, все более похожий лицом на ветхозаветного пророка, трезво присматривался к укреплению деспотизма в России и к росту фашизма в Германии и продолжал готовить людей к жизни "в неизвестности". К нему самому судьба была милостива: он умер до того, как немцы оккупировали Париж.

Мережковские, личная связь которых с Савинковым и Керенским сделала их с самого начала более воинственными противниками Советов, чем большинство коллег, после своего отъезда из России в 1919 году одно время пытались содействовать установлению связи между белогвардейскими войсками и польской армией. Философов остался в Польше, Гиппиус же с Мережковским отправились в Париж. Как всегда неразлучные, они организовывали там религиозно-философские кружки, оказывали влияние на эмигрантскую литературу, много писали и продолжали совершать прогрессивные, нелепые какие-то политические ошибки. Хотя Гиппиус публично объявила о разрыве отношений с Блоком и Белым за то, что те приняли Октябрьскую революцию, лично она сохраняла к ним самые нежные чувства и запечатлела светлую память о них в одном из первых мемуарных сборников серебряного века — "Живые лица" (1925).

В период между 1936 годом и началом второй мировой войны Мережковские почти ежегодно ездили в Италию и проводили целые дни с Вячеславом Ивановым, который после службы в должности профессора Бакинского университета (1919—1924), а затем в Колледжио Борромео в Павии (1926—1934) поселился в Риме с оставшимися членами своей семьи — дочерью Лидией и Дмитрием, сыном от Веры, умершей в 1920 году от туберкулеза. Мережковские вначале восхищались Муссолини, но Иванов, не ставший членом фашистской партии и не желавший им быть, вынужден был с 1934 года отказаться от преподавания в университете. Он последовал примеру Владимира Соловьева и в 1926 году перешел в католическую веру. В годы недолгого затишья — пока их не разметала буря второй мировой войны — они сидели втроем на террасе в садике Иванова на Капитолийском холме и, позабыв о былом соперничестве, беседовали, глядя на простершиеся перед ними развалины древнего Рима и оглядываясь на руины современной им культуры, по словам английского поэта — "не такие давние, но еще более печальные".

ХРОНОЛОГИЯ (1892—1910)

1892

Февраль. "Северный вестник" [литературный редактор Аким Волинский (А. Л. Флексер, 1863—1926)] публикует стихи З. Н. Гиппиус (1869—1945) и Федора Сологуба (Ф. К. Тетерников, 1863—1927). Стихи Гиппиус впервые публикуются под ее настоящей фамилией, стихи Тетерникова — впервые под

псевдонимом.

В "Вестнике Европы", № 9, опубликована статья Зинаиды Венгеро-вой (1867—1941) "Поэты-символисты во Франции".

Д. С. Мережковский (1865—1941) выпускает сборник "Символы. Песни и поэмы" (1887—1891). Он проводит вместе с женой, Зинаидой Гиппиус, лето во Франции и Италии, на обратном пути посещает Парфенон. 7 и 14 декабря читает в Санкт-Петербурге две лекции: "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы".

Сологуб переезжает из Вытегры в Петербург, где преподает математику в Рождественском училище. Его сестра ведет хозяйство.

Василий Розанов (1856—1919) учительствует в глухом городке Белый Смоленской губернии.

Лев Шестов (Лев Исаакович Шварцман) (1866—1938) отозван из Москвы, где он работал помощником у юриста, в Киев, чтобы заняться делами семейного предприятия.

Вячеслав Иванов (1866—1949) работает в Риме над диссертацией о римских государственных откупках для своего берлинского профессора Теодора Моммзена.

Константин Бальмонт (1867—1942) начинает печатать стихи в журналах и принимается за перевод Полного собрания сочинений Шелли.

Александр Добролюбов (1876—1944), расстроенный смертью отца и поддавшись влиянию Владимира Гиппиуса, исповедует эстетство и идею "все позволено". Читает Гюисманса, французских символистов и парнасцев.

Валерий Брюсов (1873—1924), учащийся одного из старших классов гимназии Л. И. Поливанова в Москве, записывает 31 августа в своем дневнике: "Я рожден поэтом. Да! Да! Да!"

Андрей Белый (Б. Н. Бугаев, 1880—1934) учится в той же гимназии, в одном из начальных классов.

Александр Блок (1880—1921) посещает Введенскую гимназию в Санкт-Петербурге.

1893

Мережковский печатает в "Труде", № 4, статью "Мистические движения нашего века". Его лекцию "О причинах упадка..." рецензирует в "Русском богатстве", № 2, Н. К. Михайловский. Рецензия называется "Русское отражение французского символизма".

Волинский начинает в октябре печатать в "Северном вестнике" серию статей "Русские критики".

Бальмонт начинает сотрудничать в "Северном вестнике".

Розанов получает должность чиновника особых поручений VII класса при Государственном контроле в Петербурге.

319

Вячеслав Иванов в июле знакомится в Риме с Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал и заявляет о себе как поэте.

Добролюбов продолжает изучать французских поэтов, а также проповедовать идеи декадентства.

Брюсов, заявивший 4 марта в дневнике о своем намерении стать вождем декадентства, осенью поступает в Московский университет. Под влиянием статьи Венгеровой (см. год 1892) обшаривает книжные лавки Москвы в поисках произведений французских символистов. Пробует свои силы в переводе и подражаниях.

Александр Бенуа (1870—1960) получает предложение написать главу о русском искусстве для "Истории живописи в XIX веке" Рихарда Мутера.

1894

Брюсов и А. Миропольский (Ланг) издадут первый и второй выпуски "Русских символистов". В середине июня Брюсова посещают Александр Добролюбов и Владимир Гиппиус. 28 сентября он знакомится с Бальмонтом и они клянутся друг другу в "вечной любви". Бальмонт и Добролюбов становятся для Брюсова образцом "поэта".

В Петербурге выходит сборник Бальмонта "Под северным небом".

Сологуб печатает в "Северном вестнике" свой первый рассказ "Тени".

В "Северном вестнике" появляется программная "Песня вакхантов" Мережковского. Находясь во Франции, они с Гиппиус впервые встречают Дмитрия Фшюсофова (1872—1940).

Розанов печатает свою "Легенду о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского" и два очерка о Гоголе и вступает в полемику с Владимиром Соловьевым (1853—1900).

1895

По мнению П. П. Перцова (1868—1947), редактора и издателя сборника "Молодая поэзия", вышедшего в этом году, для русского символизма 1895 год был annus mirabilis (годом чудес).

В "Северном вестнике" начинается публикация первого романа трилогии Мережковского "Христос и Антихрист" — "Смерть богов. Юлиан Отступник". Роман печатается под названием "Отверженный".

В мартовском номере "Северного вестника" появляется стихотворение Гиппиус "Посвящение", в декабрьском — ее же "Песня", а в октябрьском — рассказ "Мисс Май".

Начиная с июля "Северный вестник" печатает из номера в номер первый роман Сологуба "Тяжелые сны". В декабре выходят его "Стихи. Книга первая" (датирована 1896 годом).

Брюсов публикует двумя изданиями "Chefs d'oeuvre", а также "Русские символисты (лето 1895)" — третий, последний выпуск. Книга вызывает большой шум в прессе. В "Вестнике Европы" появляются пародии и рецензия Вл. Соловьева на все три выпуска.

Бальмонт издает "В безбрежности" и два тома переводов из Э. А. По — "Баллады и фантазии" и "Таинственные рассказы".

Добролюбов печатает "Natura naturans. Natura naturata".

Статья Розанова о Льве Толстом, появившаяся в "Русском вестнике", вызывает негодование у либеральной общественности. В Москве выходит его книга "Красота в природе и ее смысл".

320

Шестов дебютирует в "Киевском слове" статьей о Георге Брандесе и "Гамлете" за подписью "Л. Ш.". В конце года он на грани нервного заболевания.

Белый пишет стихи для школьного журнала. Знакомится с Михаилом Соловьевым, его женой Ольгой и их сыном Сережей.

Сергей Дягилев (1872—1929) совершает свою первую поездку в Европу и начинает коллекционировать графику.

1896

"Смерть богов" Мережковского выходит в виде книги. Изданы также "Новые стихотворения" (1891—1895). З. Н. Гиппиус выпускает сборник рассказов "Новые люди".

Брюсов приступает к работе над "Me eum esse". В апреле наносит первый визит в Петербург, возобновляет знакомство с Добролюбовым и В. Гиппиусом. Лето проводит на Кавказе, пишет стихи для сборника "Me eum esse", который сдает в печать в ноябре.

"Русские критики" Волынского выходят в виде книги.

"Тяжелые сны" Сологуба появляются в виде книги.

Николай Минский (Н. М. Виленкин, 1855—1937) издает "Стихотворения", первый свой сборник с тех пор, как его неонародническая книга "Стихотворения" (1877—1882) была в 1883 году сожжена по приказу цензора.

Перцов публикует антологию критических статей "Философские течения в русской поэзии", авторы которых призывают эстетически относиться к мысли и задумчиво — к поэзии. Книга встречена большинством критиков с издевкой.

В "Новом времени" за 4—10 июня напечатана первая статья Розанова "Психология нашего отношения к расколу".

Шестов пишет статью (оставшуюся неопубликованной) на тему "Идеализм и символизм в "Северном вестнике". В марте он уезжает в Европу лечиться и принимает решение посвятить себя литературе.

Вячеслав Иванов знакомится с Владимиром Соловьевым, который предлагает содействовать публикации его стихов.

Бенуа получает согласие некоторых московских художников абрамцевской группы выставить картины на Мюнхенском Сецессионе. Осенью уезжает в Париж, где остается до лета 1899 года. До своего отъезда Бенуа знакомится с Мережковским.

Дягилев начинает писать критические статьи по искусству для "Биржевой газеты".

Иван Коневской (И. И. Ореус, 1877—1901) пишет доклад о "Русском символизме" для студенческого общества Петербургского университета (прочитан в феврале 1897 года).

1897

Мережковские расстаются с "Северным вестником" в связи с отказом Волынского печатать "Воскресшие боги. Леонардо да Винчи". "Вечные спутники" Мережковского публикует Перцов.

Минский выпускает вторым изданием свой "декадентский" философский трактат "При свете совести".

Первое издание вышло в 1890 году.

Бальмонта приглашают читать лекции по русской поэзии в Институте Тэйлора, в Оксфорде. Он возвращается в Россию в конце года.

11 А. Пайман

321

Брюсов издает "Me eum esse" в Москве. Он женится на Иоанне Матвеевне Рунт.

Шестов, живущий поблизости от Рима, заканчивает свою первую книгу "Шекспир и его критик Брандес". В феврале знакомится с Анной Елисеевной Бережковской и вступает с ней в гражданский брак втайне от родителей.

Иванов и Зиновьева-Аннибал проводят большую часть этого года в Англии (в Лондоне и Корнуолле).

Коневской впервые путешествует один по Западной Европе. Пешком он проходит через Тюрингию, посещая Вену, Зальцбург, Мюнхен, Нюрнберг. Слушает в Байрейте "Парсифаль" Вагнера.

Добролюбов уезжает из Петербурга в Олонец, где проводит зиму, занимаясь охотой и собиранием народных сказок, песен и заклинаний. Духовный кризис приводит его к религии, он раскаивается в своем прежнем "декадентском" образе жизни и отказывается от литературы.

А. Белый читает Шопенгауэра и пишет сказку и двухактную драму (не сохранившуюся) под влиянием Ибсена, Метерлинка и Гауптмана.

Блок, находящийся с матерью в Бад-Наугейме, влюбляется в К. М. Садовскую, вдохновившую его на создание первых лирических стихов.

1898

"Северный вестник" закрывается.

Дягилев и Философов организуют Выставку финских и русских художников (15 января — 8 февраля). На журфиксах (приемах) по пятницам обсуждают с Мережковскими и другими возможность основания нового журнала — "Мира искусства" и получают от княгини Тени-шевой и Мамонтова обещание субсидии. 9 ноября они празднуют выход первого сдвоенного номера.

Гиппиус играет главную роль в союзе литераторов-мыслителей с эстетиками-художниками "Мира искусства". Выходит ее сборник "Зеркала. Вторая книга рассказов".

Розанов уходит с государственной службы и становится постоянным сотрудником "Нового времени"; Перцов предлагает ему издать сборник статей. Он знакомится с Мережковскими и "мирискусниками".

Брюсов под сильным впечатлением от статьи Толстого "Что такое искусство?" пишет "О искусстве" (опубликовано 24 ноября). Он проводит апрель—май в Ялте, а остальную часть лета — между Москвой и дачей в Останкино, где 28 июля его посещает Добролюбов. Гость сообщает Брюсову, что намерен отказаться от всего мирского и уйти в монастырь. 12 сентября Добролюбов посещает Брюсовых в Москве и оставляет у них свои рукописи, среди которых — записи народной поэзии. Вдохновленный этими образцами, Брюсов начинает экспериментировать, пользуясь в стихах специфически русской метрикой. Он читает эти и другие стихи в Петербурге. Там же 9 ноября он впервые посещает Мережковских, а 14 декабря знакомится с Коневским и Сологубом. Осенью того же года начинает работать для "Русского архива" П. Бартенева.

Бальмонт издает сборник "Тишина". Лето проводит в Москве и Крыму, зимние месяцы — в Петербурге. В декабре к нему присоединяется Брюсов.

Иванов публикует стихи в журналах "Космополис" и "Вестник Европы".

Шестов издает "Шекспир и его критик Брандес". Большую часть 1898 года он живет в Лозанне, работая над книгой о Ницше и Толстом.

322

Коневской снова проводит летний отдых в путешествиях, посещает Кельн, Гейдельберг и далее, через Швейцарию, отправляется к итальянским озерам.

Белый пишет первые наброски к своей мистерии "Антихрист" (не сохранилась); летом навещает семью Соловьевых в Дедово.

Константин Станиславский (К. Алексеев, 1863—1938) и Владимир Немирович-Данченко (1858—1943) основывают Московский Художественный театр.

Блок играет в Боблово Гамлета, Любовь Дмитриевна — Офелию. Посещает Соловьевых в Дедово.

Поступает на юридический факультет Санкт-Петербургского университета.

1899

В "Мире искусства" (1898—1904) Философов заведует литературной частью. Публикует Владимира Соловьева, Минского, Мережковских, Розанова, Сологуба и Бальмонта. После юбилейного номера, посвященного столетию Пушкина, диалог Владимира Соловьева с "русскими нищезанцами" прекращается. Тенишева перестает поддерживать журнал, как и Мамонтов, которого в сентябре арестовывают.

Валентин Серов (1865—1911) убеждает царя (чей портрет он в то время пишет) субсидировать "Мир искусства". Это привлекает и других меценатов.

Дягилев редактирует художественный раздел "Мира искусства" и организует первую Международную выставку французских и русских художников (январь—февраль).

Гиппиус и Мережковский проводят большую часть года за границей, в Италии, на Капри, и в Германии. "Воскресшие боги" начинают печататься из номера в номер в журнале "Начало".

Розанов публикует сборники статей "Религия и культура", "Сумерки просвещения" и "Литературные очерки".

Шестов, наездом в Петербург, возобновляет дружбу с Венгеровой, знакомится с Минским и другими литераторами. В свет выходит и привлекает внимание Дягилева и Мережковского "Добро в учении Толстого и Ницше".

Бальмонт в январе приносит Брюсову рукописи стихов Коневского, и они затевают издание "Книги раздумий" (вышла в ноябре при участии Бальмонта, Брюсова, Коневского и Модеста Дурнова; Гиппиус и Сологуб отказались дать свои произведения). В то лето Бальмонт активно содействовал сближению будущих основателей "Скорпиона".

Брюсов в марте получает первый гонорар за публикацию своих стихов в "Южном обозрении", № 727.

Проникнуть в несимволистскую прессу помогает ему Бунин, с которым Брюсов познакомился в декабре предыдущего года в Петербурге. 17—22 мая он также встречается с Бальмонтом, Коневским, Перцовым, Мережковскими и Фофановым. В мае заканчивает Московский университет. Июнь—июль проводит в Крыму. В августе, в Москве, Бальмонт знакомит его с Сергеем Поляковым (1874—1942) и Юргисом Балтрушайтисом (1873—1944). Сообща они разрабатывают план основания издательства "Скорпион".

Коневской в сентябре посещает Брюсова в Москве. Осенью выходят "Мечты и думы".

Добролюбов живет в Соловецком монастыре.

323

Зиновьева-Аннибал получает развод и венчается с Вячеславом Ивановым в Ливорно. Иванов осенью посещает Россию.

Белый поступает в Московский университет на физико-математический факультет.

Блок впервые читает декадентское произведение — "Зеркала" Гиппиус.

Иннокентий Анненский (1856—1909), еще не известный как поэт-символист, публикует работу "Пушкин и Царское Село".

1900

Брюсов проявляет себя как "глава" издательства "Скорпион". Выпускает в свет пьесу Ибсена "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" в переводе Балтрушайтиса и Полякова, книгу Бальмонта "Горящие здания. Лирика современной души", "Собрание стихов" Добролюбова с предисловием Коневского и собственный сборник "Tertia vigilia". Начата работа над альманахом "Скорпиона" "Северные цветы", в котором впервые представлены под одной обложкой как московские, так и петербургские символисты. В ноябре Поляков устанавливает "дипломатические отношения" с Дягилевым и Философовым, нанеся визит в редакцию "Мира искусства". Вместе с Брюсовым он посещает также Мережковских.

Бальмонт возвращается в августе из путешествия (Берлин, Париж, Испания, Биарриц, Оксфорд) и ненадолго поселяется в Петербурге.

Мережковский публикует с продолжениями роман "Воскресшие боги" в журнале "Мир Божий"; в "Мире искусства" начинается публикация его работы "Л. Толстой и Достоевский". Они с Гиппиус обсуждают проблемы "исторического" христианства с Бенуа, Бакстом, Философовым и Розановым, который приглашает к дискуссии и своих друзей, православных деятелей церковного мира, священников, служащих в Сенате.

Гиппиус публикует сборник рассказов "Новые люди".

Шестов встречает Новый год в Киеве, в январе уезжает в Берлин и проводит остальную часть года со своей "тайной" семьей в Швейцарии, работая над исследованием о Достоевском и Ницше.

Минский издает драму "Альма. Трагедия из современной жизни в трех действиях".

Розанов печатает "Природа и история. Сборник статей по вопросам науки, истории и философии".

Волынский выпускает сборник статей "Борьба за идеализм".

Добролюбов придерживается отказа от литературы, но его "Собрание стихов" выходит в отсутствие автора.

Умирает А. И. Урусов, известный автор работ о Бодлере и первый покровитель Бальмонта (см. некролог Мережковского в "Мире искусства", № 15—16).

Вл. Соловьев приобретает небывалое влияние на символистов, отчасти в результате выступления в Петербурге с чтением "Краткой повести об Антихристе", отчасти благодаря переизданию "Стихов", которые Брюсов рецензирует в журнале "Русский архив" (Книга II, № 8), уделив особое внимание теме Софии. При встрече с Вяч. Ивановым Соловьев одобряет название его первого сборника "Кормчие звезды", а с Белым беседует об Антихристе. 31 июля Соловьев скончался, и Белый приступает к изучению его архива вместе с братом покойного, М. С. Соловьевым, и Сергеем Соловьевым, распорядителями его литературного наследия.

324

Блок читает этапное для него предисловие Вл. Соловьева к "Диалогам" Платона.

Белый завершает "Северную симфонию" (1-ю, героическую).

Блок посещает лекции по истории философии и читает Платона (в переводе Соловьева). Предлагает свое стихотворение "Гамаюн" журналу "Мир Божий", но получает отказ.

Георгий Чулков (1879—1939), студент-медик Московского университета, почитатель Вл. Соловьева, на одном из приемов, теперь уже регулярно устраиваемых Брюсовым по вторникам, выступает с восторженным восхвалением поэзии Брюсова и приглашает его дать стихи для революционного студенческого издания (неосуществленного).

Дягилев, Бенуа и В. Серов после успешной выставки "Мира искусства", состоявшейся в Петербурге в феврале, вступают в сотрудничество с Рерихом, Головиным и Голубкиной, а также с философом князем Е. Трубецким с целью организовать в дальнейшем выставку в Москве.

1901

Год политических беспорядков в университетах и конфликта между интеллигенцией и властью, нашедшего выражение, в частности, в аресте Горького и отлучении Толстого от церкви.

Бальмонт приговорен к трем годам внутренней ссылки после выступления 14 марта на вечере в зале Городской думы с чтением стихотворения "Маленький султан".

Брюсов берет на себя составление регулярных обзоров русской литературы для лондонского журнала "Атенеум", ранее посылавшихся Бальмонтом, а также впервые выступает в "Мире искусства" как представитель "московского" символизма со статьей "Ответ г. Андреевскому". Пишет "Кинжал" и другие стихи "подрывного" характера для несостоявшегося сборника Чулкова.

Философов, глубоко увлеченный идеями Мережковского, заполняет страницы "Мира искусства" кажущимся уже некоторым своим коллегам нескончаемым исследованием последнего "Религия Л. Толстого и Достоевского", а также печатает в номерах 4—12 "Философские разговоры" Минского.

Мережковский выступает 7 февраля в Петербургском философском обществе с первой из двух лекций о Толстом. Вторая лекция после отлучения Толстого была отменена. Летом Мережковские решают организовать открытые обсуждения между интеллигенцией и церковью. 29 ноября им удается основать в Петербурге Религиозно-философские собрания.

Шестов вовлекается в орбиту "Мира искусства" в результате предложения Дягилева отрецензировать работу

"Л. Толстой и Достоевский" Мережковского и напечатать там же собственную книгу о Достоевском и Ницше ("Мир искусства", № 2—9/10, 1902).

Дягилев назначен личным помощником управляющего императорскими театрами. Выпускает альманах, приведший в восхищение царя. Группа "Мир искусства" приобретает влияние в государственных театрах. Добролюбов покидает Соловки, примыкает к секте молокан. Его арестовывают, а затем отправляют под надзор семьи.

Коневской 8 июля утонул, плавая в реке Аа. Брюсов приступает к работе по собиранию его сочинений и сведений о нем.

325

Для Белого 1901-й — год "зорь". Погруженный в философию и поэзию Соловьева, он проникается "мистической" влюбленностью к М. К. Морозовой, которую впервые встречает на концерте в феврале и забрасывает анонимными письмами. Ситуация описана в "Симфонии (2-й, драматической)". В июне и июле он "изучает закаты" в усадьбе Серебряный Колодезь. Под влиянием Бальмонта вкрапливает "закатные краски" в свою поэзию. В сентябре Ольга Михайловна Соловьева впервые показывает ему стихи Блока. Михаил Соловьев ищет издателя для "Симфонии (2-й, драматической)" и подсказывает поэту псевдоним — Андрей Белый. В ноябре Белый впервые встречается с Эллисом (Л. Л. Кобылинский, 1879—1947) и Г. А. Рачинским (1859—1939). В декабре он знакомится у Соловьевых с Брюсовым (который соглашается напечатать "Симфонию" в "Скорпионе") и Мережковскими, которым несколько позже посылает письмо за подписью "студент-естественник" (опубликовано в "Новом пути", № 1, 1903).

Блок в этом году также утверждает в своем призвании поэта. Начиная с февраля в его стихах ощущается "Ее" присутствие. В апреле он получает в подарок книгу стихов Вл. Соловьева, которая как бы подтверждает объективное значение темы Прекрасной Дамы (Софии). В течение "мистического лета" поэт проецирует эту тему на свою любовь к Л. Д. Менделеевой и изучает новую поэзию в альманахе "Северные цветы". Осенью переводится на филологический факультет (славяно-русское отделение).

Выходят книги, подкрепляющие уже сложившуюся репутацию ряда авторов, как-то: Мережковский — "Воскресшие боги. Леонардо да Винчи" (СПб.) и "Христос и Антихрист в русской литературе" (СПб.); Минский — "Новые песни" (СПб.); Волынский — "Царство Карамазовых. Н. С. Лесков. Заметки" (СПб.); Розанов — "В мире неясного и нерешенного" (СПб.); Анненский — "Меланиппа — философ. Трагедия" (СПб.).

1902

Мережковский выпускает "Стихотворения (1882—1902)" (СПб.), "Любовь сильней смерти. Итальянские новеллы XV века" и второй том исследования "Толстой и Достоевский. Религия" (СПб.). В его переводе на сцене Александрийского театра в осенний сезон ставится "Ипполит" Еврипида (костюмы и декорации Бакста). Этот спектакль и речь Мережковского "О новом значении древней трагедии" (см. "Новое время" от 28 октября, № 9560) стимулируют обсуждение ницшеанской концепции трагедии в петербургской прессе. Религиозно-философские собрания продолжаются в течение всего зимнего сезона.

Гиппиус проповедует в "Мире искусства" "новое религиозное сознание"; во время пребывания в Москве (17—19 февраля) стремится привлечь к этому делу Белого; ей почти удается уговорить Брюсова занять пост секретаря редакции проектируемого журнала "Новый путь", план издания которого был разработан летом вместе с Перцовым в Луге.

Розанов, которому обещано отвести в "Новом пути" "Свой угол", активно участвует в собраниях. Минский публикует речь, произнесенную на одном из Религиозно-философских собраний, — "О свободе религиозной совести" (СПб.).

Дягилеву все это не нравится, и на заседании редакторов "Мира искусства" 20 ноября заходит разговор о закрытии литературного отдела. Против такого решения выступает Брюсов, впервые присутст-

326

вующий на заседании "Мира искусства". Закулисные интриги приводят к опале Дягилева, который уволен со своего поста в императорских театрах.

Бенуа создает декорации к постановке "Валькирии" Вагнера в Мари-инском театре.

Бальмонту разрешают отбывать срок ссылки за границей. В марте он уезжает сначала в Париж, оттуда — в Оксфорд и Лондон. Его пьесы в стихах ставятся без успеха кружком любителей "Оман" под руководством М. Дурнова в Москве.

Брюсов в связи с активным сотрудничеством с "Новым путем" и "Миром искусства" (где выступает против эстетики МХТ в статье "Ненужная правда") проводит больше времени в Петербурге. Он едет в Италию (15 мая — 11 июля). Находясь в Москве, устраивает по средам журфиксы; по вторникам присутствует на собраниях Литературно-художественного кружка. Издает в "Скорпионе" "Симфонию (2-ю, драматическую)" Белого, "Лествицу" Миропольского и "Листопад" Бунина.

Алексей Ремизов (1877—1957) "нелегально" наезжает в Петербург и Москву. Его произведения находят более благоприятный отклик у Фи-лософова, нежели у Брюсова, однако последнего ему удается заинтересовать рассказами о пребывании в ссылке в Вологде и Усть-Сысольске вместе с экс-марксистами Николаем Бердяевым (1874—1948) и Сергеем Булгаковым (1871—1944), авторами антиматериалистического сборника "Проблемы идеализма" (Москва).

Иванов и Зиновьева-Аннибал совершают путешествие по Греции, Египту и Палестине. После Пасхи они возвращаются в Афины, где Иванов заболевает тифом и остается до конца года, поправляясь после болезни и изучая религию Диониса *in situ*.

Сергей Кречетов (Сергей Соколов, 1878—1936) в Москве основывает второе символистское издательство с собственным альманахом "Гриф".

Белый знакомится в апреле с Э. К. Метнером (1872—1936). Летом работает над "третьей симфонией", "Возврат", читает Ницше и Канта, выслушивает дружеские критические замечания Брюсова по поводу своих стихов. В ноябре присутствует на концерте Олениной-д'Альгейм, выступает перед студенческим обществом с докладом "О формах искусства". Знакомится с Дягилевым на выставке Мира искусства в Москве, печатает в "Мире искусства", № 11 и 12, рецензию на концерт певицы и текст доклада "О формах искусства".

Блок, впервые познакомившийся с Мережковскими 26 марта, проводит лето в Шахматове (пишет стихи, переписывается с Гиппиус, читает "Северные цветы"). Осенью начинает посещать собрания в "Мире искусства" и Религиозно-философские собрания.

Анненский публикует "Царь Иксион. Трагедия в 5-ти действиях с 5 музыкальными антрактами" (СПб.) и "Путевые очерки" (СПб.)

1903

Начинается издание "Нового пути". "Мир искусства" приветствует его как родственное издание, однако нелестная рецензия Шестова на сочинения Мережковского, опубликованная в "Мире искусства", № 1 — 2, и продолжающаяся полемика между Бенуа и Философовым по вопросам искусства и религии свидетельствуют об углубляющемся расколе между "эстетам" и "мыслителями".

Несмотря на двойную цензуру

327

(светскую и церковную), "Новый путь" печатает в первых трех номерах статью Мережковского "Тоголь и черт"; в первом номере опубликовано письмо Белого; в № 3 — "Из посвящений" Блока и "На этапе" Ремизова. В апреле Победоносцев закрывает Религиозно-философские собрания. "Новому пути" запрещается публиковать стенографические отчеты о собраниях, журнал оказывается в кризисном положении, но удерживается на плаву.

Розанов продолжает писать статьи и очерки для раздела "В своем углу" ("Новый путь") и издает в виде книг "Семейный вопрос в России" (СПб.) (2 тома).

Брюсов изданием сборника "Urbi et orbi" ("Скорпион") закрепляет в глазах молодых поэтов свою репутацию вождя, однако ссорится с некоторыми из них (особенно — с Белым), не желая допустить, чтобы они печатались в конкурирующем издательстве "Гриф", выпускающем свой первый альманах и сборник Бальмонта "Только любовь. Семицветник". "Скорпион" оставляет за собой книгу Бальмонта "Будем как Солнце. Книга символов". Брюсов рецензирует "Кормчие звезды" Иванова в апрельском номере "Нового пути" и передает автору письмо от Мережковского с предложением печатать курс лекций о Дионисе, прочитанных перед русской колонией в Париже. Известие о лекциях Иванова доходит до "Нового пути" через Максимилиана Волошина (1877—1932), который появляется в России в январе с рекомендательными письмами, адресованными ведущим русским символистам. В апреле Брюсов проводит 16 дней в Париже и там заручается согласием Иванова сотрудничать в "Новом пути", вызывает у него интерес к "Скорпиону" и устанавливает связи с редакторами французских изданий "Плюм" и "Меркюр де Франс". Возвращается на родину через Кельн и Берлин. В октябре, когда Поляков получает разрешение на публикацию при издательстве "Скорпион" литературно-критического журнала "Весы", прекращает близкое сотрудничество с "Новым путем".

Белый в первые дни года вступает в переписку с Блоком и тяжело переживает кончину (16 января) Михаила и Ольги Соловьевых. В марте он вместе с Брюсовыми принимает участие в "битве за символизм" в Москве (лекции, прения и чтение стихов). Знакомится с Бальмонтом, Волошиным, Балтрушайтисом, Поляковым, Соколовым-Кречетовым и его женой Ниной Петровской. В марте в "Северных цветах" печатаются стихотворный цикл "Призывы" и драматический отрывок "Пришедший". Альманах "Гриф" № 1 печатает выдержки из неоконченной "четвертой симфонии". В конце апреля Белый устраивает свой первый "литературный вечер". 22 мая получает университетский диплом первой степени. 29 мая умирает его отец. В Серебряном Колодезе Белый пишет статьи "О теургии", "Символизм как миропонимание", "Критицизм и символизм" и "Священные цвета" и подготавливает для "Скорпиона" сборник стихов. Осенью завязывает все более тесные связи с "Грифом"; Нина Петровская вступает в кружок "Аргонавты". В октябре в издательстве "Скорпион" выходит "Северная

симфония (1-я, героическая)" (М., 1904). Белый сотрудничает с Брюсовым в разработке плана деятельности "Весов", однако в декабре между ними происходит ссора.

Блок весной этого года публикует циклы стихов в № 3 "Нового пути", в "Литературно-художественном сборнике студентов Санкт-Петербургского университета", а также (вместе с Белым) в "Северных цветах", № 3. С 26 мая по 1 июня находится в Бад-Наугейме с матерью. 17

328

августа женится на Л. Д. Менделеевой. 10 ноября Блок соглашается напечатать в "Гриф" сборник стихов.

Леонид Семенов (1880—1917), поэт, также участвует в "Сборнике студентов", начинает сотрудничать в "Новом пути"; летом знакомится в Москве с Брюсовым и Белым.

Шестов, находящийся под Новый год в Киеве, знакомится с "идеалистами" Булгаковым и Бердяевым. "Достоевский и Ницше. Философия трагедии" (СПб.), опубликованная в виде книги, пользуется успехом, как и первая журнальная публикация, однако дальнейшая работа не клеится. 31 июля он возвращается в Швейцарию, бракует готовый 146-страничный очерк о Тургеневе (опубликован посмертно в журнале "Глагол", № 2, 1978) и принимается за "Апофеоз беспочвенности", книгу, написанную в нарочито фрагментарной форме. В октябре возвращается в Киев, где работает над статьями "Власть идеи" и "Юлий Цезарь" Шекспира".

1904

28 января Япония объявляет войну России.

С января начинают выходить "Весы" (1904—1909). Передовица Брюсова, открывающая первый номер журнала, и статьи Иванова определяют направление издания. Русский символизм становится "литературной школой" в высшем смысле слова. Главный упор делается на космополитизме. Волошин представляет "Весы" в Париже, где он привлекает внимание к новому направлению в русской литературе поэта Рене Гиля, группы наби и братьев Де Гурмон. Максимилиан Шик, А. Элиасберг — связующее звено с Германией; В. Морфилл — с Англией; Джованни Папини, Дж. Амэндола и Дж. Ванникола — с Италией; Ликиардопуло

— с Грецией; Балтрушайтис, Поляков и его свояк Семенов — со Скандинавией и Польшей.

"Мир искусства" выпускает "антикварные" и "современные" номера, редактируемые поочередно Бенуа и Дягилевым. В конце года журнал прекращает свое существование.

"Новый путь" печатает из номера в номер "Антихрист. Петр и Алексей" Мережковского и лекции В. Иванова "Эллинская религия страдающего бога". Философов сменяет Перцова на посту редактора; Чулков по возвращении из ссылки становится в конце зимы секретарем журнала. В июле он заручается согласием "идеалистов" сотрудничать в "Новом пути". С октября последние берут на себя редактирование всех разделов журнала, кроме литературного (он остается в руках Мережковских). В конце года издание "Нового пути" прекращается.

Гиппиус издает в "Скорпионе" "Собрание стихов (1889—1903)". Летом они с Мережковским посещают Толстого, путешествуют по Германии и Австрии, а осенью возвращаются в Петербург вместе с Философовым (который поселяется у них и проводит с ними как член семьи последующие пятнадцать лет).

Сологуб, увлеченный оптимизмом и негодованием "осенней весны" (проявляющейся в требованиях конституции со стороны университетов и земств), пишет либеральные, антивоенные стихи. Его "Собрание стихов", тома III и IV, и "Жало смерти" выходят в издательстве "Скорпион".

Бальмонт публикует в издательстве "Гриф" "Горные вершины", а в "Скорпионе" — первый том своего "Собрания стихов". Война представляется ему "чьей-то ошибкой", с которой надо смириться как с "кармой". Летом он путешествует по Испании и Швейцарии.

329

Брюсов занимает "римскую" "империалистскую" позицию, пишет о судьбах России как тихоокеанской державы и ее "варварском" праве уничтожить японскую культуру, хотя при этом посвящает 10-й и 11-й номера "Весов" японскому искусству. Его реакция на "осеннюю весну" выражена в призыве "закрыть форум". В течение всего лета он несет на себе основной груз редакторской работы в "Весях" и "Скорпионе". Помимо сборников Гиппиус, Сологуба, Белого и Бальмонта издает Коневского — "Стихи и проза.

Посмертное собрание сочинений" со своим предисловием "Мудрое дитя" и "Прозрачность. Вторую книгу лирики" В. Иванова, а также "Кольца. Драма в 4 действиях" Зиновье-вой-Аннибал. Он называет 1904 год годом "бури, водоворота. Никогда я не переживал таких страстей, таких мучительств и таких радостей". Эти эмоции связаны с соперничеством с Белым и увлечением Ниной Петровской и питали роман "Огненный ангел".

Иванов и Зиновьева-Аннибал принимают живейшее участие в появлении на свет журнала "Весы" в Москве, где проводят зиму и весну этого года, а также посещают Петербург. Убежденные в своем призвании содействовать новой литературе в России, они тем не менее возвращаются по семейным причинам в Женеву, где остаются до весны 1905 года. Иванов работает над "Танталом".

Белый и Блок стряхивают с себя безмятежные чаяния софианских "зорь" как раз в тот самый момент, когда

оба издают сборники стихов, вдохновленных культом Софии: Белый — "Золото в лазури" ("Скорпион". М., 1904); Блок — "Стихи о Прекрасной Даме" ("Гриф". М., 1905, вышел в октябре 1904). Они встречаются впервые, когда Блок с Л. Д. Менделеевой приезжают в Москву (10—24 января). Белый, рассматривающий свои отношения с Петровской как искушение, поверяет свое недоумение Л. Д. После пребывания в Шахматове в июле он порывает с Петровской. Находясь в ссоре с Брюсовым с весны (из-за помещения в "Гриф" "Световой сказки" в феврале, а осенью — 3-й симфонии, "Возврат"), Белый проводит вторую половину марта с Метнером в Нижнем Новгороде (где пишет первые стихи, вошедшие затем в книгу "Пепел"). Его отыскивает П. А. Флоренский (1882—1937), интересующийся "математической" философией профессора Бугаева. Между ним и Белым завязывается переписка о символизме. Живя в Серебряном Колодезе, Белый разрабатывает "символистскую теорию познания". В конце августа он сопровождает мать в Дивеево, на поклонение святому Серафиму Саровскому. 30 августа вновь поступает в Московский университет (на историко-филологический факультет), где оказывает влияние на сокурсников, Бориса Садовского (1881—1952) и Владислава Ходасевича (1886—1939). 9 декабря Флоренский передает ответ Белого на поэтический вызов Брюсова "Бальдеру—Локи" в контору "Скорпиона", и Брюсов признает свое "поражение". Знакомству Блока с Белым и московскими "аргонатами" в январе противостоит влияние радикала Чулкова и все более социологизирующееся направление "Нового пути". Анненский выступает как поэт-символист под псевдонимом Ник. Т-о — "Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов "Парнасцы и проклятые" (рецензия Аврелия (Брюсова), "Весы", № 4 и Блока "Слово", № 403, лит. приложение № 5, 1906). Из других изданий заслуживают упоминания: Розанов — "Декаденты. Критический этюд" (СПб.); Чулков — "Кремнистый путь" (М.); Минский — Полное собрание сочинений (том I, СПб.); Вольтский — "Книга великого гнева". Критические статьи — заметки — полемика (СПб.).

330

1905

Революция. Кровавое воскресенье (9 января) на короткое время объединяет различные круги интеллигенции — от Горького до Мережковского — толкая их на выражение протеста. Семенов, до тех пор монархист, оказавшись свидетелем расправы с манифестантами, клянется посвятить себя революции и заявляет о своем намерении убить царя. Блок, наблюдавший в течение всей ночи с 8 на 9 января построение войск для предстоящих действий против демонстрантов, переживает более скрытый и медленный процесс отчуждения от общественного строя. Мережковский организует акцию протеста, предложив публике покинуть спектакль в Мариинском театре в память о погибших 9 января. Белый, прибывший в Петербург в день расправы, душевно и физически раздираем между вынужденно пассивным переживанием событий в казарме отца Блока на Петроградской стороне и более активной политической позицией Мережковского в центре Петербурга.

"Вопросы жизни" (1905), преемник "Нового пути", начинают выходить под эгидой "идеалистов" и их издателя Д. Жуковского. В нем публикуются два символистских романа — одобрительно встреченный критикой "Мелкий бес" Сологуба и "Пруд" Ремизова. Журнал продолжает прения с богословскими журналами, напечатав в № 9 статью Бердяева "О новом религиозном действии". Не отказавшись от авторов, сотрудничавших в "Новом пути", журнал все же более походит на традиционные толстые журналы, отяжеленные новыми отделами, посвященными философии и социологии.

Соколов-Кречетов и его друг Николай Тароватый (1876—1906) основывают журнал "Искусство" в Москве. Журнал привлекает к сотрудничеству некоторых художников "Мира искусства", но, будучи органом "Союза русских художников", рассматривается в Петербурге как издание "дурного тона". Привлекает авторов, печатающихся в "Вопросах жизни" и "Весех", но, как и "Вопросы жизни", существует всего один год. Мережковский в статье "Теперь или никогда" ("Вопросы жизни", № 4, 5) призывает православную церковь отмежеваться от самодержавия. Последовавшая встреча церковных иерархов с литераторами (среди последних были Бердяев, Булгаков, Блок и Е. Иванов) в редакции "Вопросов жизни" показала несовместимость мечты епископов о восстановлении патриаршества с более расплывчатыми, но и более радикальными чаяниями интеллигенции. К облегчению Гиппиус, Фило-софова и Бердяева, рушатся надежды Мережковского на теократию. В статье "Умытые руки" ("Весы", № 9, 10) он нападает на "историческую церковь" и в статьях "Грядущий Хам" ("Полярная звезда", № 3) и "О Чехове" ("Весы", № 11) возвращается из сферы "действия" к "словам и идеям". В статье "Святая София" (впервые появилась в "Новом русском слове", рецензия в "Весех", № 10, 11) Мережковский развивает свою религию Троицы и грядущего Христа. С прекращением диалога с церковью, однако, многие интересующиеся более емким новым религиозным сознанием отпадают и остается узкая группа, ядро которой составляют сам Мережковский, Гиппиус и Философов.

Сологуб, так же как и некоторые художники "Мира искусства" (Серов, Добужинский, Билибин), сотрудничает в горьковском "Жупеле" и сочиняет революционные песни, из которых иные нецензурные, а дру-

331

гие выходят в "Вопросах жизни" и в несимволистских органах: "Зритель", "Пламя" и "Новая жизнь". "Новая жизнь" (27 октября — 3 декабря) — газета, на издание которой Минский получает разрешение летом. Замышляется как ежедневник, по составу сотрудников близкий "Вопросам жизни", в котором

символисты будут сотрудничать с бывшими марксистами, в данном случае — с П. Струве. Газета призвана послужить "мистической надстройкой" марксизма. Однако Струве от сотрудничества отказывается, и Минский, вступив в соглашение с Красиным и Горьким, а через них с большевистской партией и Лениным, становится ответственным редактором легальной большевистской газеты. Сологуб и Бальмонт сотрудничают в ней. "Новая жизнь", просуществовав меньше 6 недель, закрыта за подстрекательство к вооруженному восстанию.

Бальмонт, находившийся с января по март в Париже, а с марта по июль — в Соединенных Штатах и Мексике, возвращается в Москву и становится очевидцем боев на Пресне. Он пишет зажигательные революционные стихи и накануне Нового года покидает Россию и становится политическим эмигрантом (живет в Пасси, близ Парижа) до амнистии, объявленной в 1913 году.

Брюсов "переходит Рубикон", встав на сторону революции, когда в середине лета становится ясно, что Россия ищет мира с Японией, но продолжает отстаивать свободу искусства как от политики, так и теологии, от Ленина и от Белого. 19 февраля он вызывает Белого на дуэль (к 22 февраля конфликт улажен), а в журнале "Весы" (№ 5, 6) резко критикует его "Апокалипсис в русской поэзии". Проведя лето в Финляндии с Петровской, запускает журнальные дела и отдается сочинению романа "Огненный ангел" и стихам, но осенью в очерке "Свободы слова" ("Весы", № 11) возражает на тезисы статьи Ленина "Партийная организация и партийная литература".

Иванов, вернувшийся весной в Россию, отвечает отказом на уговоры Брюсова помочь в редактировании "Весов", считая, что журнал более не отражает позицию единого, цельного движения. В центре событий теперь не Москва, а Петербург (откуда Иванов регулярно посылает в "Весы" очерки о "современных настроениях"). Статья "Кризис индивидуализма" ("Вопросы жизни", № 9), в которой он излагает идеал соборности, неприемлема для Брюсова. Ивановы поселяются в "башне" (Таврическая ул., д. 25), где их "среды" вскоре затмевают журфиксы Гиппиус и Сологуба. Брюсов, посетивший Иванова осенью, опасается, как бы они с Чулковым, который летом пустил в ход термин "мистический анархизм", поддержанный Ивановым в статье "О неприятии мира" ("Новый журнал", № 7), замышляют конкурирующий очаг символизма в противовес "Скорпиону" и "Весам".

Белый публикует в феврале в "Альманахе "Гриф" первые стихи в некрасовском стиле — "Тоска по воле". Летом, живя в Серебряном Колодезе, он пишет "Химеры", "Сфинкс" и "Луг зеленый". Две недели мирной жизни в усадьбе Морозовой Поповка в августе составляют резкий контраст с бурными днями, проведенными в Дедово в мае—июне и с 20 июля по 2 августа. Поездка вместе с Сергеем Соловьевым в Шахматове в середине июня приводит к внезапному отъезду Белого после признания в любви Любови Дмитриевне. Вернувшись в университет, он изучает Маркса, сопереживает студентам и рабочим и подпадает под влияние революционеров Семенова и Валентинова (Вольского). Несмотря на статьи "Ибсен и Достоевский" и "На перевале" (написана для № 12 "Весов", но опубликована лишь в январе 1906

332

года), в которых он развенчивает авторитеты Мережковского, Волынского и Розанова за то, что завели символистов "в болото", поэт останавливается у Мережковских в Петербурге с 1 по 20 декабря. Он посещает "башню" и знакомит Иванова с Блоками.

Блок после Кровавого воскресенья бродит с Белым по окраинам Петербурга. В редакции "Вопросы жизни" завязывает дружбу с Ремизовым, которому посвящает новый цикл стихов "Пузыри земли". С 27 апреля по 27 августа Блок в Шахматове, где пишет стихи, объединенные темой "Город". После октябрьского манифеста 18 октября он участвует в демонстрации рабочих, в ноябре пишет поэму "Ночная фиалка". В "Вопросах жизни", № 9, публикуется его статья о творчестве В. Иванова; личное знакомство с Ивановым в декабре подтверждает интерес Блока к его мыслям о Дионисе, о трагедии и о "мифотворчестве".

Шестов публикует "Апофеоз беспочвенности" (рецензия Бердяева и Ремизова в "Вопросах жизни", № 3, в том же номере, что и его статья "Творчество из ничего. А. П. Чехов").

Ремизов, назначенный "канцеляристом" в "Вопросы жизни", поселяется в предоставленной редакцией квартире с женой и маленьким ребенком; в той же квартире живут Чулковы.

Дягилев организует выставку русского портрета.

"Скорпион", брошенный Брюсовым, публикует в основном переводы: Метерлинк ("Стихи", "Пелеас и Мелисанда", перевод и предисловие Брюсова); Ст. Пшибышевский (продолжение "Собрания сочинений", том 2, перевод М. Семенова, Е. Троповского и С. Полякова). Публикуются также Добролюбов ("Из книги невидимой"), Бальмонт ("Собрание стихов. II"). Новые книги Бальмонта "Литургия красоты. Стихийные гимны" и "Фейные сказки. Детские песенки" печатает "Гриф", как и перевод "De profundis" Оскара Уайльда, выполненный женой Бальмонта, и "Книгу сказок" Сологуба. "Религия будущего (Философские разговоры)" Минского и "Антихрист. Петр и Алексей" Мережковского выходят в издательстве Пирожкова (СПб.). За собственный счет издают свои произведения два новичка, Николай Гумилев (1886—1921) — "Путь конквистадоров" (СПб.) и Сергей Маковский

(1877—1962) — "Собрание стихов" (СПб.).

1906

Год стирания границ и снижения уровня в литературе. Показателен успех М. Арцыбашева (1878—1927), чья повесть "Кровавое пятно" ("Журнал для всех", № 2) и два тома "Рассказов" немедленно принесли ему скандальную славу. Он публикует свои произведения также в альманахах и журналах, связанных с символистами. Леонид Андреев (1871—1919), автор группы "Знание", также завязывает отношения с символистами через "Факелы" Чулкова и собственное издательство "Шиповник". Некоторые символисты, втянутые в политику, сотрудничают в сатирической "Адской почте", основанной в мае, а также в общественно-политической "Свободе и культуре" (апрель—май), издаваемой Струве и С. П. Франком. "Весы" отстаивают автономию искусства, замкнутость и цельность символизма, но некоторые символисты мечтают о сближении с реалистами. В то же время некоторые реалисты начинают пользоваться "техническими приемами" символистов для изображения иррациональных явлений и трагических событий.

"Золотое руно" (1906—1909), новый художественный и литературный журнал, финансируемый Н. Рябушинским, начинает выходить в январе

333

в Москве. Журнал провозглашает "вечные ценности" "единого", "символистского" и "свободного" искусства. "Золотое руно" — первое символистское издание, основанное не самими символистами. В политическом климате 1906 года писатели склонны смотреть на расточительного в деспотичного Рябушинского как на "эксплуататора". С поста литературного редактора Соколов-Кречетов подает в отставку, основывает собственный журнал "Перевал" (1906—1907). Брюсов подумывает о том, чтобы занять его место, но ему не удается добиться приемлемых условий, и редактором становится Александр Курсинский. Секретарем журнала на всем протяжении его существования остается Генрих Тастевен.

"Весы" по-прежнему отстаивают исключительно символизм и индивидуализм, однако журнал, подстегиваемый конкуренцией, начинает публиковать не только критические статьи, но также поэзию и прозу Гиппиус, Сологуба, Брюсова, Городецкого, Гумилева и — в специальных номерах (11-й и 12-й) — роман Михаила Кузмина "Крылья". В "Весях" (№ 11) появляется резко критический обзор "Золотого руна", написанный Гиппиус. В № 4 Брюсов открывает кампанию против "мистического анархизма" Чулкова, однако публикует и статью В. Иванова в защиту этого течения. Впрочем, в № 8 Гиппиус и Брюсов выступают с разгромными рецензиями на книгу Чулкова "О мистическом анархизме". Брюсов, порвав на время с Петровской, отдыхает в Швеции, затем, преодолевая ощущение иссякшего вдохновения и страсти с помощью наркотиков и возобновления занятий "литературой", отделяет свои переводы Верхарна ("Стихи о современности". М.: Скорпион) и вновь берет на себя основное бремя работы в "Весях". Его новый сборник "Stephanos" (М.: Скорпион) получает всеобщее одобрение; почтительно приветствуется также вышедший осенью сборник прозы "Земная ось. Рассказы и драматические сцены (1901—1906)" (М.: Скорпион, 1907).

3 января в "башне" Иванов, мечтающий об участии зрителей в соборном действе в театре по образцу древнегреческой трагедии, вступает в переговоры с Горьким, который увлечен планами создания политизированного уличного театра. Всеволод Мейерхольд (1874—1940), лелеющий мечту основать с помощью Чулкова собственный театр, предлагает обратиться в качестве "переходного" образца народного спектакля к "комедии дель арте". Блоку "заказывают" пьесу на тему его же стихотворения "Балаганчик".

Чулков основывает издательство "Факелы" и публикует "Балаганчик" Блока в первом альманахе издательства, в марте и, в виде отдельной брошюры, свою книгу "О мистическом анархизме".

Горький в январе покидает Россию и возвращается лишь в 1913 году.

Минский уезжает в Париж и возвращается в 1913 году.

Мережковские 25 февраля уезжают в Париж, где живут до 1908 года. В издательстве "Скорпион" выходит "Тоголь и черт" Мережковского, а у Пирожкова, в виде книги, — "Грядущий Хам" (СПб.). В "Весях" (№ 2—4) появляется статья "Пророк русской революции" (о Достоевском), а в № 5 — "Декадентство и общественность". В "Золотом руно", № 1, он печатает статью об идеологических раздорах — "Все против всех", а в № 1—4 — автобиографическую поэму "Старинные октавы". Гиппиус выпускает в Петербурге два сборника рассказов — "Алый меч. 4-я книга" и "Новые люди" (1907).

В отсутствие Мережковских и Горького квартира Иванова и Зиновьевой-Аннибал становится центром интеллектуальной жизни Петербурга. В статье "Предчувствие и предвестие" ("Золотое руно", № 4 и 6)

334

и в "Весях" Иванов подкрепляет своим авторитетом идею "мистического анархизма". Его "роман" с поэтом Сергеем Городецким (1884—1967), бывший в разгаре в течение августа и сентября, к декабрю уже дает две книги стихов: "Эрос" Иванова (выпущен в 1907 году его собственным издательством

"Оры") и лучший сборник Городецкого "Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические" ("Кружок молодых". СПб., 1907). Женг. Волошина художница Маргарита Сабашникова (он женился на ней 12 апреля) становится предметом второго цикла любовных стихов Иванова — "Золотые завесы" (впервые опубликован в альманахе "Цветник Ор". СПб., 1907). Эти "романы" (а также чтение Зиновьевой-Аннибал 24 октября своей повести "Тридцать три уroda") устанавливают вокруг "башни" и ее обитателей ту атмосферу "душной эротики", о которой позднее напишет Блок."

Во всяком случае, на какое-то время Блок очарован Ивановым и Зиновьевой-Аннибал. После появления его "Незнакомки" (написанной 24 апреля) они признают его "первым лирическим поэтом в России". Брюсов пересматривает свою прежнюю невысокую оценку и принимает к изданию в "Скорпионе" сборник стихов Блока "Нечаянная радость" (закончен в конце марта, вышел в свет в декабре 1906 года с датой "1907"). Выбитый из колеи революцией и шаткостью брака, Блок по окончании университета не пытается устроиться на службу, а проводит лето за чтением прежде "нелегальной" литературы; пишет о Бакуanine и готовится к созданию еще двух "лирических пьес" — "Незнакомки" (как и "Балаганчик", основанной на одноименном стихотворении) и "О любви, поэзии и государственной службе" (диалог, впоследствии включенный в пьесу "Король на площади"). По возвращении в Петербург Блок с женой переезжают на свою дешевую квартиру, окном на двор, что нашло отражение в цикле "Мещанское житье". 14 октября Блок читает "Король на площади" на собрании труппы Веры Комиссаржевской (1864—1910) и дописывает для этого театра "Незнакомку" (октябрь—ноябрь), но ни "Незнакомка", ни "Король на площади" к постановке на сцене цензурой не разрешены. "Балаганчик", премьера которого состоится 30 декабря, имеет скандальный успех. Среди статей, написанных Блоком этой осенью: "Поэзия заговоров и заклинаний", "Девушка розовой калитки и муравьиный царь" и "Безвременье". С 30 ноября по 6 декабря находится в Москве, бывает в "Золотом руне".

Белый, рассорившийся с Мережковскими в связи с вызовом, брошенным их авторитету в "Весах" (№ 12, 1905), все же мирится с ними и 25 февраля провожает их из Петербурга. 26 февраля Белый и Л. Д. Блок договариваются вместе уехать за границу. 5 марта он уезжает в Москву устроить свои дела, а когда возвращается в Петербург, выясняется, что Любовь решила остаться с мужем. До начала мая он пытается ее переубедить, а затем уезжает в Москву. С 22 мая по 12 июня живет в Дедово. Во время этого пребывания и позже (конец июля — начало августа) Белый испытывает переживания, впоследствии нашедшие отражение в романе "Серебряный голубь". В это время он пишет "Куст", "Венец лавровый" и "Генрик Ибсен". За месяц между двумя посещениями Дедово он перерабатывает в Серебряном Колодезе "4-ю симфонию" и пишет "Панихиду" (опубликована в "Весах", № 6, 1907). Вернувшись 10 августа в Москву, посылает Эллиса в качестве секунданта в Шахматове с вызовом Блока на дуэль. Дуэль не состоится, а Белый следует за Блоком 23 августа в Санкт-Петербург для окончательного выяснения отношений — мучительный эпизод, запечатленный в романе "Петербург". 20 сентября отправляется один в Мюнхен, где остается до

335

30 ноября. 1 декабря приезжает в Париж, где накануне Нового года заболевает.

Сологуб публикует в "Родине" (СПб.) и в андреевском "Шиповнике" "Политические сказочки". Наблюдая, как революция идет на спад (между тем первый номер "Вольницы", для которой он подготовил материал, в марте был конфискован), выражает безнадежность и злость в знаменитых "собачьих стихах". Он ищет утешения в вымышленном мире театра: читает на одном из вечеров Комиссаржевской 28 октября свою первую лирическую пьесу "Дар мудрых пчел" (впервые опубликована в "Золотом руне", № 2—3, 1907).

Авторитет Бальмонта как переводчика оспаривается Корнеем Чуковским ("Весы", № 10 и 12); его отношения с Брюсовым осложняются в связи с задержкой публикации "Жар-птицы" (1907). В серии "Дешевая библиотека товарищества "Знание" выходят его "Стихотворения".

Дягилев проводит в Петербурге с 24 февраля по 26 марта последнюю выставку "Мира искусства". В статье "В защиту искусства (ответ И. Я. Гинсбергу)" ("Русь", № 50, 8 марта) он пишет: "Не мы вывезли наше молодое русское творчество из Парижа, а нас ждут в Париже, чтобы от нас почерпнуть силы и свежести". Прием, оказанный публикой Выставке русского искусства в Осеннем салоне в Париже, для которой Бакст создает "русский" фон для икон, скульптурных произведений и картин, подтверждает его самонадеянность. В дальнейшем выставка переезжает в Берлин и Венецию.

1907

Символисты, доминирующие на поле пореволюционной культуры в России, в восприятии публики смешиваются со вторичными и в сущности чужеродными явлениями типа Арцыбашева (чей печально известный роман "Санин" печатается в этом году в "Современнике", № 1—5) и считаются в большей степени ответственными за распространившуюся моду на эотику, мистицизм и всяческие ужасы. Из Парижа, в защиту "чистоты" символизма, Белый в статье "Художник критикам" ("Весы", № 1) восстает против порчи нравов, Брюсов использует неодобрительную позицию Белого и Мережковских

в борьбе, которую "Весы" ведут против "Шиповника", "Факелов" и "Золотого руна". Единство символизма расшатывается, и весь год отмечен ожесточенными внутренними спорами. 22—23 августа Брюсов, вместе с Белым и Мережковскими, публично заявляет о своем намерении уйти из "Золотого руна" (см. "Весы", № 8 и "Золотое руно", № 7—9), одновременно пытаясь завербовать на сторону "Весов" Сологуба и Кузмина; он подстрекает Белого "увести" Блока из альянса с Ивановым и другими петербургскими писателями, заполняющими вакуум, который образовался в "Золотом руне". Белый после операции, перенесенной 2 января, поправляется на квартире у Мережковских, сотрудничает с ними и Философовым над сборником "Le Tzar et la revolution"* (Париж), 22 февраля выступает с лекцией "Социал-демократия и религия" (опубликована в "Перевале", № 5, 1907). Возвращается в Москву, где 28 февраля читает стихи в "Обществе свободной эстетики". Май и июнь проводит с Сергеем Соловьевым, чей сборник стихов "Цветы и ладан" вышел в апреле этого года в "Триффе" (М.). 30 июня Белый заканчивает "четвертую симфонию" "Царь и революция" (фр.).

336

"Кубок метелей". 5 августа ссорится с Рябушинским (непосредственный повод к разрыву с "Золотым руном"). 8 августа пишет оскорбительное письмо Блоку, которое едва не приводит к дуэли, однако после встречи обоих поэтов 24 августа Блок соглашается отмежеваться от "мистического анархизма" в открытом письме ("Весы", № 9, 26 августа 1907). Со 2 по 8 октября оба поэта выступают совместно в Киеве, затем возвращаются в Петербург. Белый проводит осень то в Петербурге, куда думает переселиться, то в Москве. Работает над статьями "Театр и современная драма" и "Поэт мрамора и бронзы". В конце концов 18 ноября возвращается надолго в Москву. Здесь он знакомится с М. О. Гершензоном (1869*—1925), который привлекает его к сотрудничеству в "нейтральном" "Критическом обозрении". 19 декабря выступает в Политехническом музее с лекцией о Ницше.

"Балаганчик" Блока приносит автору скандальную известность, как и сборник "Нечаянная радость", встретивший весьма неоднозначный прием, и публикация 8 апреля "Снежной маски" (написана между 29 декабря 1906 года и 13 января 1907 года; выпущена издательством "Оры" в Петербурге). 1 - февраля Блок читает пьесу "Незнакомка" в "Кружке молодых". В апреле издан "Король на площади". Находясь в Москве с 16 по 20 апреля, Блок подписывает договор, по которому обязуется писать обзоры для "Золотого руна". Он работает над пьесой "Песня судьбы" и пишет первые стихи из цикла "Родина". Белый утверждает, что, находясь в Киеве этим летом, Блок уже оказался по ту сторону спящих вьюг "Снежной маски", хотя они еще раз ненадолго обуревают его в сентябре, когда были написаны "Осенняя любовь" и "Заключение огнем и мраком". В "Золотом руне" вслед за статьей "О реалистах", написанной в мае, появляется "О лирике" (летом), "О драме" и "Литературные итоги 1907" (осенью). 6 декабря с участием Воло-ховой Блок читает "Незнакомку" в Новом театре, 7 октября присутствует на премьере мистерии "Действие о Теофиле" Рютбёфа, который перевел для Старинного театра. Зиновьева-Аннибал печатает в издательстве "Оры" "Трагический зверинец" и "Тридцать три уroda". Последняя повесть запрещается цензурой. В январе—феврале у писательницы воспаление легких. Знаменитые "среды" отменены, но жизнь в "башне" протекает как и прежде, весьма активно. • Супруги решают провести лето в тишине и покое в деревне, в Загорье. В августе к ним присоединяется только что закончившая школу в Швейцарии дочь Лидии от первого брака Вера Шварсалон. Зиновьева-Аннибал заражается скарлатиной и 17 октября умирает. Маргарита Сабашникова, жена Волошина, поддавшись уговорам гостившей у нее антропософки Анны Рудольфовны Минцловой, не едет утешать овдовевшего поэта. Зато это делает Минцлова, которая становится постоянной обительницей "башни".

Слава Сологуба достигает зенита в связи с публикацией полного текста "Мелкого беса" (СПб.: Шиповник), цикла "Змий" и рассказов "Истлевающие лучины" (М.: Гриф). Далее он публикует "Человек человеку дьявол" ("Золотое руно", № 1), "Дар мудрых пчел" ("Золотое руно", № 2, 3), "Смерть по объявлению" ("Золотое руно", № 6) и "Драму любви" ("Перевал", № 8, 9). В Мб 3 "Альманаха "Шиповник" начинается печатание романа "Навы чары. Творимая легенда". В июне умирает его сестра. К концу академического года он вынужден уйти в отставку с поста инспектора Андреевского училища.

Леонид Андреев предлагает Горькому пригласить к сотрудничеству в "Знании" Сологуба и Блока, но Горький в письме от 8—12 августа

337

отвечает отказом. 13-го Андреев уходит из "Знания". Его повесть "Тьма", появившаяся в "Альманахе "Шиповник", № 3, расценивается Горьким и социал-демократами как сатира, направленная против революционеров, как и там же напечатанный роман Сологуба "Навы чары". "Знание" и "Весы" объявляют войну "Шиповнику".

Бальмонт издает "Былины" ("Современник", № 3—4) и "Жар-птицу. Свирель славянина" (М.: Скорпион). Книги объявлены Городецким и Брюсовым неудачной стилизацией ("Весы", № 8, 10). "Песни мстителя" (Париж) не способствуют восстановлению былой репутации, сильно потускневшей за годы изгнания.

Городецкий издает второй сборник — "Перун" (М.: Оры).

Кузмин публикует "Комедию о Евдокии из Гелиополя" в "Цветнике Ор. Кошница первая", цикл стихов "Прерванная повесть" и повесть "Картонный домик" в журнале "Белые ночи", в мае; в июне — "Приключения Эме Лебефа" и в сентябре "Тень Филлиды (Египетская повесть)" ("Золотое руно", № 7—9). Ремизов выпускает в серии "Детская библиотека" сказку "Морщинка" с иллюстрациями Добужинского (СПб.), "Посолонь" с иллюстрациями Н. П. Крымова (М.: Золотое руно) и "Лимонарь, сиречь: Луг духовный" с иллюстрациями Добужинского (СПб.: Оры). Его сценическая адаптация "Бесовского действия" ставится в Старинном театре.

Шестов приезжает ненадолго в Петербург и Москву и публикует "Похвалу глупости" в "Факелах", № 2 и "Предпоследние слова" в "Русской мысли".

Брюсов в статье "Торжество победителей", подписанной псевдонимом В. Бакулин, заявляет в № 9 "Весов" о готовности журнала передать свой скипетр "наиболее достойному преемнику". "Огненный ангел", печатающийся в "Весках" на протяжении всего года, пользуется успехом. "Пелеас и Мелисанда" в его переводе ставит Комиссаржевская. "Лицейские стихи Пушкина. К критике текста" стяжают ему академические лавры. "Пути и перепутья. Сборник стихов, том I. Стихи 1892—1901 гг." ("Chefs d'oeuvre", "Me eum esse", "Tertia vigilia"), как и новые стихотворения Брюсова, собранные в книге "Вторая тысяча" (М.: Скорпион, 1908, вышел осенью 1907 года), закрепляют за ним славу признанного мэтра.

Дягилев организует в мае пять русских "исторических концертов" в "Гранд-Опера" (Париж).

Из других публикаций года следует упомянуть "Флорентийскую трагедию" Оскара Уайльда, переведенную с рукописи М. Ликиардопуло и А. Курсинским, и перевод Е. Троповским "Вечной сказки" Ст. Пшибышевского ("Скорпион"), а также "Алую книгу. Стихотворения" Сергея Кречетова ("Гриф").

1908

Столыпин умиряет Россию и определяет новое направление развития экономики страны.

Горький и другие авторы "Знания" в книге "Литературный распад", тома I—II (СПб.), резко нападают на декадентство. Горький публикует свою "Исповедь", плод размышлений о "богостроительстве". Это произведение одобрительно встречено символистами и обсуждается в петербургском Религиозно-философском обществе.

Мережковские возвращаются в Россию и проводят лето на даче. Осенью активно участвуют в деятельности петербургского Религиозно-

338

но-философского общества. Гиппиус издает "Литературный дневник", пьесу "Маков цвет" (предположительно написанную совместно с Мережковским и Философовым) и "Черное по белому" у Пирожкова в Петербурге. Мережковский выпускает два тома очерков: "В тихом омуте" и "Не мир, но меч". Его пьеса "Павел I" ставится 14 декабря в доме баронессы Иксуль.

Блок встречается 22 января с Белым: они договариваются остаться "друзьями в жизни, но врагами в литературе". 15 февраля Любовь Дмитриевна уезжает из Петербурга в гастрольную поездку с труппой, организованной Мейерхольдом после его разрыва с Комиссаржевской (в январе). Вслед за ней 4 марта уезжает Волохова, которую Блок видит в последний раз в Москве 9 июня. "Лирические драмы", опубликованные впервые под одной обложкой в феврале, резко раскритикованы Белым в "Весках". Отрицательный отзыв Блока о "4-й симфонии" в письме от 24 апреля толкает Белого на новый разрыв отношений. В мае в Петербург приезжает МХТ, Блок предлагает Станиславскому "Песню судьбы" (законченную 29 апреля). 3 июня поэт уезжает в Шахматове, где пишет большую часть стихов, вошедших в цикл "На поле Куликовом". 2 июля возвращается в Петербург; пишет "Об одной старинной пьесе", "Письма о поэзии", "Солнце над Россией" (о Толстом) и лирические стихи: "О доблестях, о подвигах, о славе", "Друзьям", "Поэтам". В июле в "Золотом руно" (Москва) публикуется "Земля в снегу". 10 августа возвращается Любовь Дмитриевна, которая ждет ребенка в результате случайной связи. Блок выражает готовность принять этого ребенка как своего. Вместе с женой Блок уезжает в Шахматове, где мечтает об учреждении периодического издания "в гражданской традиции добролюбовского "Современника" и пишет стихотворение "Россия", 4 октября Блоки возвращаются в Петербург, где написаны "Вечера искусств" и "Генрик Ибсен" (тексты лекций, прочитанные в театре Комиссаржевской 2 к 21 ноября). С Андреевым обсуждается создание "гражданского" журнала (план не осуществился). С Сергеем Маковским — основание "эстетического журнала" "Аполлон". По приглашению Мережковского Блок выступает 14 ноября в Религиозно-философском обществе на тему о "демо-теизме" Горького. Доклад Блока "Россия и интеллигенция" вызывает большой шум. Струве отказывается опубликовать его в "Русской мысли", а С. А. Венгеров просит повторить 12 декабря в Литературном обществе. 9 декабря Блок пишет Станиславскому, только что письменно отказавшемуся ставить "Песню судьбы", что в этой пьесе он нашел *свою* тему, "тему России". 30 декабря читает в Религиозно-философском обществе доклад "Стихия и культура". В газете "Речь" 7 декабря выходит статья "Ирония". Литературный обзор "Вопросы, вопросы, вопросы", написанный в конце года, напечатан в "Золотом руно", № 11—12.

Белый начинает год работой над "Теорией символизма" (не опубликована). Выступает с лекцией "Искусство будущего" в Тенишевском училище в Петербурге. 21 января читает доклад "Фридрих Ницше и предвестия современности" в Московском литературно-художественном кружке. Доклад повторен 25 января в Петербурге и 28 января в Политехническом музее в Москве. "Вольноотпущенники", напечатанные в

"Весак", № 2, вызывают скандальные отклики. В феврале Белый знакомится с художницей Асей Тургеневой. В начале апреля в "Скорпионе" выходит "четвертая симфония" "Кубок метелей". К концу апреля успевает рассориться с Брюсовым из-за того, что нарушил собственный бойкот "Золотого руна", напечатав статьи в номерах 3 и 4, а 3 мая разрывает отношения с Блоком. В мае же уезжает с Метнером до 24

339

июня в Серебряный Колодезь (который собирается продать), где перерабатывает "Пепел". Вторую часть июля проводит с С. Соловьевым в Дедово, где готовит к печати "Урну" и изучает просодию. У Мережковских в начале августа пишет "Каменную исповедь" и договаривается с "Шиповником" об издании "Пепла" (вышел в начале декабря, датирован 1909 годом). 15 октября читает лекцию "Символизм и современное искусство" в "Обществе свободной эстетики". В конце октября — начале ноября присутствует на собрании, созванном журналом "Весы", и принимает на себя львиную долю ответственности за будущее журнала. 6 ноября читает лекции "Песня и современность" и "Жизнь песни" в "Доме песни" в Москве, позднее в том же месяце выступает в театре Комиссаржевской с лекцией о Пшибышевском.

Вячеслав Иванов, все еще не оправившийся от неожиданной кончины жены, прибегает к парапсихологическому приему "автоматического письма" и все больше подпадает под влияние "медиума" Минцловой. Последняя после выхода в декабре книги Белого "Пепел" встречается с поэтом в Москве и готовит его к поступлению в некий мистический триумvirат, который будет содействовать спасению России.

Брюсов издает первую часть "Огненного ангела" и вторую часть "Пути и перепутья. Собрание стихов" в "Скорпионе"; его перевод "Франческа да Римини" Д'Аннунцио поставлен в Малом театре. Летом отдыхает в Италии, затем во Франции, где встречается с членами группы "Abbaye" во главе с Рене Гилем, основоположником "научной поэзии"; в октябре в Бельгии встречается с Верхарном, чью пьесу "Елена Спартанская" он переводит. По приезде в Москву застаёт "Весы" на грани распада, но на собрании редакции решено попробовать продержаться еще год. 12 ноября заключает перемирие с Ивановым, обещая свести полемический раздел "Весов" к "минимуму".

Бальмонт издает в "Скорпионе" первый том своего "Собрания сочинений".

Сологуб выпускает книгу старых и новых стихов "Пламенный круг", переводы из Поля Верлена и пьесы "Победа смерти", "Ночные пляски" и "Ванька Ключник и паж Жеан". Женится на Анастасии Чеботаревской (1876—1921), художественно-театральной критике.

Ремизов публикует "Чертов лог и Полунощное солнце. Рассказы и стихи" (СПб.), переработанную версию "Пруда" (СПб.), "Часы" (СПб.), "Что есть табак" с иллюстрациями Сомова в количестве 25 экземпляров (СПб.). Обвинение в плагиате, основанное на том, что он не указал источник одной из переложённых им сказок, причиняет писателю психическую травму.

Кузмин издает первый сборник стихов "Сети" в издательстве "Скорпион".

Шестов выпускает сборник статей, написанных за период с 1905 года, — "Начала и концы" (СПб.) (рецензия Белого на этот сборник опубликована в "Весак", № 10).

Дягилев везет в Париж русскую оперу. С 6 по 20 мая в "Гранд-Опера" семь раз ставится "Борис Годунов" Мусоргского с Шаляпиным в заглавной роли.

1909

Год переоценки ценностей. "Вехи", сборник статей, выражающий самокритичный настрой, характерный в этом году для значительной части интеллигенции, подвергается нападкам со стороны социал-демо-

340

кратов и эсеров, но в целом встречается сочувственно "Весами" и "Русской мыслью". В числе участников сборника авторы, связанные с "Проблемами идеализма", "Вопросами жизни", "Русской мыслью" и "Критическим обозрением". "Вехи" выдержали пять изданий в течение одного года. "Скорпион" в своем каталоге объявляет, что отныне символизм должен рассматриваться не как идеологическая платформа, а как художественный метод и что "крайний индивидуализм" отошел в прошлое (не только в России, но в такой же мере и в Европе).

Блок увозит 14 апреля Любовь Дмитриевну за границу (после смерти в феврале ее сына). В апреле — мае они посещают Венецию, Равенну, Флоренцию, Перуджу, Ассизи, Фолиньо, Сполето и Оривето, затем едут в Сиену, Пизу, Марину де Пиза, Милан и 21 июня возвращаются в Петербург через Германию (Бад-Наугейм, Франкфурт-на-Майне и Берлин). Через неделю уезжают в Шахматове. 30 сентября возвращаются в Петербург, где Блока выбирают членом совета "Общества ревнителей художественного слова" ("Академии"). Там он читает свои "Итальянские стихи" (опубликованы в "Аполлоне", № 4). 1 декабря в Варшаве умирает отец Блока. В Польше Блок пишет первые "Ямбы" и замысливает поэму "Возмездие".

Белый на протяжении всего года пишет "Серебряный голубь" и печатает его из номера в номер в

"Весех". 17 января выступает с лекцией "Настоящее и будущее русской литературы" в Тенишевском зале в Петербурге. Останавливается, как обычно, у Мережковских, но после лекции его "похищает" Иванов, и несколько дней Белый проводит в разговорах с Ивановым и Минцловой относительно их (и Блока) роли в будущем развитии символизма и в судьбах России. Присутствуя на лекции Иванова в Московском литературно-художественном кружке 27 января, Белый вовлекается в скандальный инцидент с Ф. Ф. Тищенко. С 20 февраля до середины марта приходит в себя в имении Рачинского Бобровка, где и принимается за роман "Серебряный голубь", исследует метрику и ритм. 14 марта читает в Киеве лекцию на тему "Современность и Пшибышевский".

Вернувшись в Москву, позирует Асе Тургеневой, пишущей его портрет, и влюбляется в нее. В конце марта опубликован сборник "Урна" (М.: Гриф), 6 апреля выступает на могиле Гоголя по случаю столетия со дня рождения писателя. С мая по август живет в Дедово, откуда в мае совершает поездку к Метнеру в Изумрудный поселок. Обсуждает с ним вопрос об основании нового издательства "Мусагет". Сентябрь проводит в Москве, работая над статьями "Проблема культуры", "Эмблематика смысла" и комментариями к "Символизму". 30 сентября избран членом московского Общества любителей русской словесности. В октябре пишет статьи "Лирика и эксперимент" и "Магия слов". Работы, написанные осенью в Бобровке ("Опыт характеристики русского четырехстопного ямба", "Сравнительная морфология ритма русских лириков з ямбическом диметре", "Не пой, красавица, при мне..." А. С. Пушкина (Опыт описания)), предвосхищают труды формальной школы. Вячеслав Иванов подготавливает почву для сближения с Белым, оказывает влияние на Хлебникова и Мандельштама. В конце июля Минцлова, обеспокоенная растущей привязанностью Иванова к падчерице Вере Шварсалон, переезжает жить к Маргарите Сабашниковой и Кузмин переселяется в "башню". Иванов творчески вял и чувствует себя изолированным, несмотря на работу в "Аполлоне" и участие в деятельности "Академии". В конце года "Оры" издает "По звездам".

341

Анненский, бывший директор Царскосельской гимназии, где учился Гумилев, становится главным авторитетом для основателей "Аполлона". Классицист и поэт-символист, принадлежавший к поколению В. Иванова, но более близкий к французской "ассоциативной" школе (см. статью Иванова "О поэзии Иннокентия Анненского", написанную после неожиданной кончины поэта 30 ноября), Анненский взялся написать для "Аполлона" ретроспективный очерк о символизме. Там же Чулков, Гумилев и Кузмин пишут "некрологи", посвященные "Весам".

Брюсов, стремящийся закрепиться в "Русской мысли", оставляет "Весы" главным образом на Белого, Эллиса и Садовского. Он отдает в юбилейный "гоголевский" номер "Весов" (№ 4) статью "Испепеленный" (первоначально — лекция, прочитанная им 27 апреля в Обществе любителей русской словесности). Однако помимо этого он предоставляет журналу лишь 11 материалов (ср. с 1904 годом, когда Брюсов напечатал в "Весех" 81 статью). Рецензию на книгу Гиля "О научной поэзии" (Париж, 1909) он отдает в "Русскую мысль". В конце года безуспешно агитирует Полякова создать новый журнал, где наряду со статьями, посвященными гуманитарным предметам, могли бы, по рецепту Гиля, печататься и материалы по математике и физике. В предисловии к сборнику стихов "Все напевы" Брюсов признает, что пользуется теми же приемами и разрабатывает те же темы, что и прежде. В марте проводит три недели с Петровской в Петербурге, затем совершает полуторамесячное путешествие по Европе с законной женой (Берлин, Дрезден, Прага и Швейцария), после чего с 7 по 19 октября снова встречается с Петровской в Париже. Здесь он часто видится с Бальмонтом, чьи новые стихи кажутся ему не хуже и не лучше прежних.

Бальмонт издает в "Шиповнике" "Зеленый вертоград. Слова поцелуйные" и в "Просвещении" — книгу переводов "Из чужеземных поэтов".

Сологуб публикует в "Шиповнике" сборник. Там же начинается издание его "Собрания сочинений", т. I—II (1909—1912) и "В толпе". В "Альманахе "Шиповник", № 10, заканчивается печатавшийся с продолжением роман "Навьи чары".

Розанов активно сотрудничает в "Весех" и издает в форме книги "Итальянские впечатления", а также "Русскую церковь" (СПб.) (переведена в том же году на немецкий и итальянский); в "Международном толстовском альманахе" (М.) помещает описание поездки к Толстому в Ясную Поляну.

Дягилев организует в театре Шателе сезон русской оперы и балета: Бородин ("Князь Игорь"), Римский-Корсаков ("Псковитянка"), Глазунов ("Раймонда"), Черепнин ("Павильон Армиды") и Чайковский ("Спящая красавица"). Русские сезоны становятся ежегодным событием парижской светской жизни, и Дягилев, всецело занятый музыкой и другими видами искусства, в дальнейшем активного участия в русской литературной жизни не принимает, хотя и следит за новыми произведениями.

По состоянию здоровья Мережковский и Гиппиус живут тихо и достаточно уединенно. Он работает над статьями и историческим романом "Александр I".

"Аполлон", первые три номера которого выходят в октябре, ноябре и декабре, наследует место "Весов" и "Золотого руна", которые в конце года перестают выходить. Хотя состав сотрудников примерно тот

же (с добавлением нескольких начинающих, в основном будущих акмеистов), форма и содержание нового журнала говорят о новом направлении.

342

1910

В "Аполлоне" "конец символизма", о котором, по утверждению Белого, говорили в "башне" прошлой осенью "в шутку", становится главной темой дня. Ускорению "конца" способствуют прения в "Академии", вызванные статьей Кузмина "О прекрасной ясности" (№ 4). В этой статье — прямой вызов лингвистическим поискам круга Вяч. Иванова и его "реалистическому" пониманию символизма. Некоторые принципы кузминского "кларизма" в течение последующих двух лет развиваются Гумилевым, Городецким, Ахматовой, Мандельштамом и Нарбутом вначале как попытка дать новое направление прежнему символизму, а лишь впоследствии, через два года, как самостоятельное течение — "адамизм" или "акмеизм". В августе этого года гумилевские "Письма о русской поэзии" (№ 4) подчеркивают различия между символизмом Анненского и В. Иванова, при этом явное предпочтение отдается первому. В издательстве "Скорпион" выходит второй сборник стихов Гумилева, "Жемчуга", и книга Кузмина "Куранты любви".

Хлебников организует новую группу — "Будетляне", которая издает "Садок судей" (Брюсов резко раскритиковал книгу как мальчишескую попытку "эпатировать буржуа". Однако и он, и другие критики оценивают сборник как дело рук символистов, отколовшихся от основного направления).

Вячеслав Иванов с конца января до 4 марта принимает у себя Белого, беседуя с ним о новом метнеровском издательстве "Мусагет" (1910—1917), которое должно стать центром религиозно ориентированного, "реалистического" символизма, и едет с Белым в Москву, чтобы выступить на церемонии открытия. 8 апреля он вновь отстаивает свои взгляды в речи "Заветы символизма", произнесенной в "Академии" и поддержанной выступлением Блока "О современном состоянии русского символизма" (названном самим Блоком "Бедкером" к более сложному и абстрактному докладу Иванова). Оба выступления были опубликованы в "Аполлоне", № 7—8. В апреле Мейерхольд ставит в "башне" домашний спектакль по кальдероновскому "Поклонению кресту", что свидетельствует о вновь проснувшемся у Иванова интересе к личной жизни и творческой игре. О том же говорят лирические стихи, позднее собранные в цикл "Нежная тайна". Летом этого года в Риме Иванов вступает в связь с Верой Шварсалон, на которой летом 1913 года женится. Материалы к пониманию их взаимоотношений дает прекрасный образ Отрады в посмертно вышедшем эпосе "Светомир". Осенью Иванов возвращается в Петербург, но в дальнейшем много времени проводит за границей.

Минцлова вынуждена отказаться от мечты о создании "мистического триумvirата". В мае она бесследно исчезает.

Белый 18 февраля выступает в "Академии" с докладом на тему "Ритм", а 4 марта возвращается с Ивановым в Москву на открытие "Мусагета". Первое издание "Мусагета" — сборник Белого "Символизм. Книга статей" (конец апреля). Летом в "Скорпионе" выходит его "Серебряный голубь", а в "Альционе" (предположительно "музыкальном" ответвлении "Мусагета") — "Луг зеленый. Книга статей". С мая по август Белый живет с матерью на даче (Серебряный Колодезь продан), а в середине лета поселяется ненадолго в усадьбе матери Аси Тургеневой Боголюбы. Пишет "Кризис сознания и Генрик Ибсен". С августа по ноябрь занят созданием кружка по изучению ритма. В сентябре возобновляет прерванную "навсегда" переписку с Блоком и поддерживает его

343

и Иванова против Брюсова в статье "Венец или венки" ("Аполлон", № 11). Пишет статью "Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)". 1 ноября выступает в Московском религиозно-философском кружке с докладом на тему "Трагедия творчества Достоевского". Уход Толстого из дома и его смерть (конец ноября) побуждают Белого развить тему доклада и переименовать его в "Трагедия творчества Достоевский и Толстой" (издано "Мусагетом" в 1911 году). 26 ноября Белый уезжает с Асей Тургеневой (на которой женится 23 марта 1914 года) путешествовать по Европе. Как и для Иванова, для Белого теперь личная жизнь и творчество важнее символизма как литературного движения, хотя ни тот ни другой не признаются в этом, пока не встретятся в сентябре 1912 года в Швейцарии и не поймут, что без них в России символизмом заняться некому.

Эллис принимает на себя роль идеолога "Мусагета", поддерживая позицию Иванова и Белого; издает "Русские символисты" (посвящены преимущественно Брюсову и Бальмонту).

Брюсов выпускает последний номер "Весов" (№ 12 за 1909 год, фактически вышедший в марте 1910-го) и провозглашает победу идеи символизма в той форме, в какой она исповедовалась сотрудниками журнала и к которой сам, в сущности, давно остыл. На открытии "Мусагета" он заявляет о своем несогласии с определением символизма Иванова и после опубликования "Заветов символизма" выступает в поддержку Кузмина и Гумилева со статьей "О речи рабской, в защиту поэзии" ("Аполлон", № 9). Договорившись о том, что ему будет предоставлена должность литературного редактора в "Русской мысли", Брюсов, несмотря на идейные разногласия, приглашает Иванова к сотрудничеству в

этом журнале и просит его ускорить подготовку сборника "Cor ardens" для «"Скорпиона"». Он также переиздает сборник прозы "Земная ось", сохранив первоначальное посвящение книги Белому. Бальмонт по обыкновению странствует, критические отзывы коллег-символистов о его стихах парализуют его творчество. Он пытается следить за литературными новинками, но "научный" подход Белого к литературной критике кажется ему чем-то похожим на накалывание бабочек на булавки (письмо к Белому от 13—26 сентября). Выходит его книга очерков "Змеинные цветы", продолжается издание "Полного собрания стихов 1908—1913 гг.". Последнее дает Брюсову повод вынести в 1911 году жестокий, но не лишенный оснований приговор: "Как писатель, как определенный деятель нашей литературы Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово".

Сологуб, восхищающийся "кларнетов" ясностью стиля, не принимает участия в полемике. Став маститым, общепризнанным мастером, он как будто успокоился на достигнутом.

Ремизов после двух лет молчания (из-за ложного обвинения в плагиате) публикует в "Альманахе для всех" "Неумный бубен". В этом году начинается также издание незавершенного собрания "Сочинений" ("Шиповник").

Розанов выпускает сборник статей, написанных в 1905—1906 годах, "Когда начальство ушло..." (СПб.), введение к "Песне песней" Соломона и эссе "Смерть". Работает над резко антихристианской книгой "Темный лик. Метафизика христианства" (1911).

Гиппиус играет ведущую роль в критическом разделе "Русской мысли". Ее стихи появляются в антологиях, таких, как "Юбилейный сборник литературного фонда 1859—1909" (СПб.), "Чтец-декламатор III" (Киев) и "Женская лира" (СПб.). "Мусагет" выпускает ее "Собрание стихов. Кн. 2-я. 1903—1909".

344

Мережковский резко осуждает союз Блока с Ивановым и Белым в статье "Балаган и трагедия" ("Русское слово", № 211). Сборник статей "Большая Россия" (СПб.) свидетельствует о том, что автора все еще волнуют общественные проблемы, однако его новое "Собрание стихов (1883—1910)" (СПб.) представляет чисто ретроспективный интерес.

Шестов договаривается об издании в "Шиповнике" сборника статей

о литературе, написанных в 1909—1910 годах, "Великие кануны" (опубликован в 1911 году). В конце марта уезжает в Швейцарию, где поселяется с женой и детьми в Коппе. Там он проживет четыре года, изредка навещая друзей в России и родителей, теперь проживающих в Германии. Начиная с этого времени он решительно переключается с литературы на философию.

Дягилев организует в Париже первый Русский сезон балета.

Блок 9 января 1910 года возвращается из Ревеля. 7 марта выступает с речью, посвященной памяти Комиссаржевской (умершей 10 февраля в Ташкенте). 3 апреля произносит речь на похоронах Врубеля. Эти траурные события вызывают у него раздраженное отношение к литературным пикировкам, но все же в "Академии" он выступает в поддержку Иванова, так как искренне считает, что "Заветы символизма" дают ключ и к его собственному пути в поэзии. В Шахматове летом и осенью работает над подготовкой к изданию в "Мусагете" сборника "Ночные часы" (М., 1911). Создает первый набросок стихотворения "Голос из хора"; пишет "На железной дороге", "Шаги командора", "Посещение".

1 ноября уезжает в Москву для переговоров с "Мусагетом" об издании "Собрания стихов" (3 тома изданы в 1914 году). 14 декабря выступает на вечере памяти Владимира Соловьева. В своем выступлении касается также смерти Толстого.

ПРИМЕЧАНИЯ

Предисловие

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления / Авт. предисл. Н. Б. Иванов. Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1991. С. 69—70.

Пролог. Вырождение или возрождение?

Николай Бердяев в своей работе "Философия Достоевского" (Пг., 1921), рассматривая исследование творчества Достоевского в книгах Мережковского и Шестова, впервые опубликованных в начале века в "Мире искусства", приходит к выводу, что для понимания Достоевского нужен был особенный настрой души и что такой настрой появился в России лишь в 90-х годах прошлого века. Пример тому — Василий Розанов, из книги которого "Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского" (СПб., 1894. С. 179—180) взята приведенная в данном отрывке цитата. О Максе Нордау см. ниже, примеч. 9.

²См.: *Тыркова А.* Анна Павловна Философова и ее время // Сборник памяти Анны Павловны Философовой. Пг., 1915. Т. 2. С. 338.

Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Поли. собр. соч.: В 30 т. (далее — *Достоевский*. ПСС). Л., 1973. Т. 5. С. 174.

* *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 27 (пер. Ю. М. Антоновского). Ницше писал, что "Добра и зла, которые были бы непреходящими, — не существует! Из себя должны они все снова и снова

преодолевать самих себя" (там же. С. 83). Поэтому, утверждал он, аскет, одержавший победу над окружающим миром, должен этому радоваться, а человек, укрепивший свои силы и возвысивший свой дух, должен "от воли своей героя отучиться", ибо "когда власть становится милостивой и нисходит в видимое — красотой называю я такое нисхождение" (там же. С. 84, 85). Эти положения, хотя и толковавшиеся каждым по-своему, лежат — явно или в скрытой форме

— в основе концепций Мережковского и Минского о "двух путях", а также представления Шестова о себе как о человеке, открывающем "скрытые истины", потому что "все замолчанные истины становятся ядовитыми" (там же. С. 83). Та же мысль Ницше объясняет и постоянное сосредоточенное самонаблюдение и его стремление преобразовать себя и окружающую жизнь, как и идею "нисхождения" Вячеслава Иванова, и даже любовь Блока к гибели: "И пусть разобьется все, что может разбиться о наши истины!" (там же).

На английском языке наиболее полные сведения о влиянии Ницше в России содержатся в книге "Nietzsche in Russia", ed. Bernice Glatzer Rosenthal (Princeton: Princeton University Press, 1986).

'Ницше Ф. Веселая наука // Сочинения. М., 1990. Т. 1. С. 629 (пер. К. С. Свасьяна).

"Эта строка из стихотворения Бодлера "L'irreparable" ("Непоправимое") была процитирована в приведенном здесь виде Шестовым в заключении книги "Достоевский и Ницше. Философия трагедии" (она же послужила эпиграфом ко всей книге: "...Любишь ли ты проклятых? Скажи мне, знаешь ли ты неумолимость?") См.: *Шестов Л. Собр. соч. (далее — Шестов. СС). Т. III. Париж: YMCA -Press, 1971. С. 245, 19. Впервые напечатана, с продолжением, в "Мире искусства", начиная с № 2, 1902; в форме книги опубликована за счет автора в следующем году в СПб.*

⁷ *Мандельштам О. Эрфуртская программа // Собр. соч.: В 3 т. (далее — Мандельштам. СС) / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Т. II. Нью-Йорк: Interlanguage Literary Associates, 1971. С. 88.*

* *Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. С. 83.*

"Entartung" Нордау был впервые опубликован в Берлине в 1892 году, и тут же основные его идеи были подхвачены Н. К. Михайловским в "Русском богатстве". Русский перевод появился спустя два года под названием "Вырождение" (СПб., 1894). Здесь цит. по: *Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 188*

346

(Т. Готье): с. 327 (общество "нравственного оздоровления"); с. 232 (Ибсен); с. 265 (Ницше): с. 109 (Толстой); с. 125 (Вагнер); с. 323 (наука и вероучения).

¹⁰ См.: *Русское богатство. 1893. № 1. С. 9.*

"Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. Поскольку фамилия издателя нигде не указана, можно предположить, что работа была издана за счет автора. Такая практика была весьма распространена и не всегда убыточна. Мережковский Д. Символы. Песни и поэмы (1887—1891). СПб., 1892.

¹² *Михайловский Н. Русское отражение французского символизма. Впервые: Русское богатство. 1893. № 2. Здесь цит. по: Михайловский Н. Литературные воспоминания и современная смута. Т. II. СПб., 1900. С. 60.*

¹³ *Венгерова З. Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143.*

¹⁴ *Розанов В. Цель человеческой жизни // Вопросы философии и психологии. 1892. № 14—15. С. 30.*

"Минский Н. Философские разговоры // Мир искусства. 1903. № 10—11. С. 24.

"Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Здесь цит. по:

Мережковский Д. Поли. собр. соч. (далее — Мережковский. ПСС (1911—1913). Т. XV. СПб., 1912. С. 250. Этот текст, имеющий основополагающее значение для начального периода развития русского символизма, немало претерпел от составителей всевозможных антологий и на русском, и на английском языках, представляющих его в сокращенном виде. Между тем он заслуживает того, чтобы прочесть его целиком.

"Волынский А. Литературные заметки // Северный вестник. 1893. Март. С. 132.

"Мережковский. О причинах... // ПСС (1911—1913). Т. XV. С. 236.

"Владислав Ходасевич в очерке "О символизме" (Избранная проза. Нью-Йорк: Russica, 1982. С. 123—128) указывал, что не проведено различие между терминами "символист", "декадент" и "модернист" (последний всеохватывающий термин введен С. Венгеровым в курсе лекций, прочитанных еще в 1897 году в Московском университете (см.: *V. Strada. La litterature de la fin du XIX siecle 1880—1900 // Histoire de la litterature russe. Le XX siecle. L'age d'argent / ed. E. Etkind, G. Nivat, Ilia Serman and V. Strada. Paris: Fayard, 1987. P. 34). Хотя с момента возникновения движения главные его участники сами пытались разработать надлежащую терминологию, невозможно указать, когда именно на место "декадентства" пришел "символизм", или уловить различие между "декадентами" и "символистами" в "модернистском" лагере, поскольку оба направления сосуществовали одновременно и были представлены одними и теми же лицами.*

Чулков писал по этому поводу: "Как символисты, все хотели объединиться, как декаденты, все бежали друг от друга" (Чулков Г. Александр Блок и его время // Письма Блока / Ред. С. М. Соловьев. Л., 1925. С. 102. Вообще говоря, эпитет "декадент" применялся противниками новых течений ко всем новаторам в искусстве и литературе и нередко из чувства бравады принимался ими. В первой редакторской статье в "Мире искусства" (Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 1—2. С. 3) Дягилев писал: "Нас называли детьми упадка, и мы хладнокровно и согбенно выносили бессмысленное и оскорбительное название "декадентов". Лично я, подобно Зинаиде Гиппиус, "даже не знаю, есть ли у нас "чистые" декаденты, и где они" (см.: *Гиппиус З. Н. Торжество в честь смерти // Мир искусства. 1900. № 17—18. С. 87). Поэтому слово "декадент" и его производные беру в кавычках. Тем не менее определенный процесс отхода от декадентства конца века (ассоциировавшегося с крайним индивидуализмом), через символизм (открытие нового "языка") к исцелению от изолированности определенно имел место (см.: *Мицц З. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. В 4-х кн. Кн. 1. Александр Блок. Новые материалы и исследования (далее — ЛН 92. Кн. 1-4). М., 1980. С. 110--111).**

²⁰ *Иванов В. Мысли о символизме; впервые: Труды и дни. М.: Мусaget, 1912. № 1. Цит. по: Иванов В. чч. Собр. соч. Т. 1—4 — / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1971—1987 — (далее — Иванов. СС). Т. II. С. 611. Значение Тютчева для русского символизма было главным тезисом "Заветов символизма" Иванова (впервые: Аполлон. 1910. № 8. а также: СС. Т. II. С. 597). Идея об*

органических корнях русского символизма в русском языке проходит красной нитью через все статьи, помещенные Ивановым в разделе "Искусство и символизм" в сборнике "Борозды и межи" (СПб., 1916).

¹¹ *Брюсов В. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества; написано для Полного собрания сочинений Ф. И. Тютчева (СПб., 1911). Здесь цит. по: Далекие и близкие (впервые: М., 1912г., перепечатано в Брюсселе в 1973 г., с. 17), см. также:*

Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П. Г. Антокольского и др. М., 1975 (далее—Брюсов. СС). Т. VI. С. 193—208.

"Мережковский Д. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг., 1915. С. 95. Мережковский допускает ошибку в цитируемой строке, которая в действительности звучит так: "Die Welt ist tief, und tiefer, als der Tag gedacht". Однако оговорка соответствует духу стихотворения Ницше, вдохновленного полночным боем курантов.

"Брюсов В. А. А. Фет. Искусство или жизнь; публичная лекция, прочитанная в 1902 году по случаю десятой годовщины смерти Фета. Здесь цит. по: Далекие и близкие (см. выше, примеч. 21). С. 26. См. также: СС. Т. VI. С. 209—217.

"Любовь Блок вспоминает этот момент в книге "Были и небылицы" (публикация И. Паульман и Л. С. Флейшман. "Studien und Texte". № 10. Bremen: K-Press, 1977, p. 39). Стихотворение Фета "Когда мои мечты за гранью прошлых дней" написано в 1844 году.

"Достоевский Ф. М. Г-ин-бов и вопрос об искусстве // Время. № 2, часть II. С. 165—205. Здесь цит. по: Достоевский Ф. М. ПСС. Т. XVIII. С. 75—76. Стихотворение "Шепот, робкое дыханье...", написанное в 1850 году, очаровало Салтыкова-Щедрина "благоуханной свежестью" и привело в восторг Толстого оригинальностью формы: серия "картин" без сказуемых. Оно вдохновило М. А. Балакирева, Н. К. Метнера и еще нескольких композиторов, положивших его на музыку. Вообще говоря, взгляд на Фета как на всеми забытого "мученика" преувеличен. В период между 1863 и 1883 годами он продолжал печатать стихи в "Русском вестнике", а его романсы, по признанию даже самых рьяных недругов-критиков, пела вся Россия. Однако в этот период не вышло ни одного сборника его стихов, и в представлении символистов о нем как о литературном пари есть правда мифа.

"Николай Гумилев, из неоконченной статьи, начатой в Париже в 1917-м или в Лондоне в 1918 году; впервые: Струве Г. П. Из архивов Николая Гумилева. Неизданные материалы к биографии Гумилева и истории литературных течений // Опыты. Нью-Йорк, 1955. № 1.

"Полонский Я. Вечерний звон; написан 12 мая 1890 года. Цит. по: Стихотворения. Л., 1957. С. 319—320. Корней Чуковский в воспоминаниях о Блоке указывает, что в 1919 году поэт признавался ему заговорщическим шепотом, что он и Александра Андреевна склонны судить о людях по тому, любят ли они Полонского (Чуковский К. Александр Блок // Люди и книги. М., 1960. С. 519).

"Блок А. Народ и интеллигенция // Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. В. Орлова и др. М.; Л., 1960—1963 (далее — Блок. СС). Т. V. С. 32.

"Мережковский Д. Две тайны русской поэзии... С. 67.

³⁰ Розанов В. Уединенное. Впервые вышло отдельным изданием в 1912 году (СПб.); здесь цит. по: Розанов В. В. Избранное / Ред. Е. Жиглевич. Мюнхен: A. Neimans-Verlag. 1970 (далее — Розанов. Избранное). С. 56, 11.

"Мережковский Д. Две тайны русской поэзии... С. 111.

"Розанов В. Уединенное (см. примеч. 30). С. 11.

Часть I КЕЛЕЙНОЕ ИСКУССТВО

1. Писатели переходного периода (1892-^1898)

¹ Обстоятельный рассказ о роли, которую сыграли в развитии русской литературы конца века Аким Вольтинский и "Северный вестник", можно найти в статье Amy Barda "La place du Severnyj Vestnik et de A. Volynskij dans les debuts du mouvement symboliste", *Saniers du monde russe et sovietique* 22 (январь — март 1981). P. 119—125. Следует указать также статьи на эту тему: *Куприяновский П. В.*

Поэты-символисты в журнале "Северный вестник" // *Русская советская поэзия и стиховедение*. М., 1969. С. 113—135; Из истории раннего русского символизма (Символисты и журнал "Северный вестник") // *Русская литература XX века* (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 149—173; К проблеме: символисты и легальные марксисты // *Русская литература XX века* (дооктябрьский период). Калуга, 1970. С. 217—229.

² См.: *Гуревич Л.* История "Северного вестника" // *Русская литература XX века* (1890—1910) / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914-1918. Т. I. С. 235—264.

³ Систематические нападки Вольтинского на критиков-шестидесятников первоначально прозвучали в серии статей в "Северном вестнике" с октября 1893-го по май 1895 года; впоследствии они были собраны и изданы в виде книги: *Вольтинский А.* Русские критики. СПб., 1896.

'См.: *Вольтинский А.* Критика и библиография // *Северный вестник*. 1898. № 10—12. С. 207—208.

'*Вольтинский А.* Литературные заметки // *Северный вестник*. 1894. Апрель. С. 117.

'См.: *Вольтинский А.* Литературные заметки: Беллинский // *Северный вестник*.

1893. Октябрь. С. 120—156. Ноябрь. С. 129—170. Декабрь. С. 146—196. "*Вольтинский А.* Литературные заметки // *Северный вестник*. 1893. Январь.

С. 127—128.

* *Вольтинский А.* Литературные заметки // *Северный вестник*. 1895. Февраль. С. 290.

⁹ *Вольтинский А.* Современная русская журналистика // *Вольтинский А.* "Книга великого гнева". СПб., 1904. С. 145, 146.

"Ср., напр.: *Вольтинский А.* Борьба за идеализм. Критические очерки. СПб., 1900. С. 189; см. также его полемику с радикальным критиком Тихомировым в "Северном вестнике" (1896. Июль. С. 312).

¹¹ *Вольтинский А.* Литературные заметки // *Северный вестник*. 1894. Декабрь. С. 409.

¹² *Мережковский Д.* О причинах упадка... // ПСС. Т. XV. С. 189, 217, 222.

¹³ *Вольтинский А.* Народничество и либерализм. Впервые: *Северный вестник*.

1894. Февраль; здесь цит. по: "Книга великого гнева". С. 469.

¹⁴См.: *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-Press, 1951. С. 72. Статьи Буренина появились в "Новом времени". № 6326. (8) 20 октября 1893 и № 6340. (22 октября) 8 ноября 1893; Вольтинский сам рассказал о юбилейном обеде (Письмо в редакцию — инцидент на юбилее г. Скабичевского // *Северный вестник*. 1894. Апрель. С. 145—147).

¹⁵ *Гиппиус З.* Согласным критикам // *Новый путь*. 1904. Июль. С. 246.

"Алексей Ремизов в комментарии к сну своей жены Серафимы Павловны, в котором фигурировал Вячеслав Иванов; "Петербургские сны", публикация А. Пайман в: *Aleksey Remisov. Approaches to a Protean writer*, ed. Greta N. Slobin (Columbus, Ohio; Slavica, 1987). С. 71.

"*Вольтинский А.* Царство Карамазовых. Н. С. Лесков. Заметки. СПб., 1901; Ф. М. Достоевский. Критические статьи. СПб., 1906. 2-е изд. 1909.

" Большую роль в пробуждении интереса к религиозной мысли Достоевского сыграл Вл. Соловьев (см., напр., Три речи

в память Достоевского в Собрании сочинений (далее — *Соловьев*. СС), 2-е изд. / Под ред. С. М. Соловьева и З. Л. Радлова. СПб., 1911—1914. Т. 111. С. 169—200. Мережковский впервые обратился к Достоевскому в статье "О преступлении и наказании" (Русское обозрение. 1890. № 2, 3. С. 155—186). Гораздо большей известностью пользуется его исследование "Л. Толстой и Достоевский" (СПб., 1901, 1902). Он снова вернулся к Достоевскому в статье "Пророк русской революции" (Весы. 1906. № 3.

4. С. 19—47); в очерке "Горький и Достоевский" (Было и будет. Пг., 1915. С. 26—83). Василий Розанов впервые привлек внимание П. П. Перцова своей книгой "Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского" (СПб., 1894). Книга Льва Шестова "Достоевский и Нитше (Философия трагедии)" (СПб., 1903) была первоначально опубликована в "Мире искусства", как и работа Мережковского "Л. Толстой и Достоевский". См. также рецензию Шестова "О книге Мережковского" (Мир искусства. 1901. № 8—9. С. 132—136). Статья Андрея Белого "Ибсен и Достоевский" (Весы. 1906. Декабрь. № 12) была реакцией на статью Мережковского "Пророк русской революции". Александр Блок касается тех же тем в статье "Безвременье" (Золотое Руно. 1906. № 11—12). Вячеслав

349

Иванов в статье "Достоевский и роман-трагедия" (Русская мысль. 1911. № 5—6) находит более сдержанный исследовательский тон. В том же году Белый опубликовал свою работу "Трагедия творчества. Достоевский и Толстой" (М., 1911).

"Воскресшие боги", вторая часть трилогии Мережковского, начали выходить в журнале "Начало" (1899, № 1); "Леонардо да Винчи" Волынского был опубликован А. Ф. Марксом (СПб., 1900), 2-е изд. вышло в Киеве в 1909 году. Выходные данные книги Мережковского "Воскресшие боги. Леонардо да Винчи": СПб., 1901, хотя, как и многие книги того времени, на самом деле она вышла уже осенью предыдущего года.

"Рассказ Гиппиус об ее отношениях с Волынским см. в ее книге "Дмитрий Мережковский" (С. 64—73).

²¹ *Волынский А.* Современная русская беллетристика. Литературные заметки // Северный вестник. 1895. Февраль. С. 340; Критика и библиография // Северный вестник. 1895. Сентябрь. С. 71—74; Литературные заметки // Северный вестник. 1896. Сентябрь. С. 235—247; Критика // Северный вестник. 1896. Март. С. 36—43.

²² *Волынский А.* Литературные заметки // Северный вестник. 1894. Май. С. 153; Литературные заметки // Северный вестник. 1896. Июль. С. 235.

Волынский А. О символизме и символистах // Северный вестник. 1898. № 10—12. С. 222.

²⁴ *Антон Крайний* [З. Н. Гиппиус]. Н. К. Михайловский // Новый путь. 1904. Февраль. С. 25—28.

²³ Статья Минского "Старинный спор" вышла первоначально в "Заре" (Киев), № 193 (29 авг. 1884). Цитата приведена из более поздней книги, печатавшейся с продолжением в "Мире искусства", "Философские разговоры" (Мир искусства. 1903. № 12. С. 275). Минского часто рассматривают, имея в виду статью "Старинный спор", как литератора, познакомившего Россию с ницшеанскими идеями. Однако современники не подтверждают этого. Гиппиус утверждает, что внимание литературной элиты к идеям немецкого философа привлек князь Урусов, выступивший с речью на эту тему в 1890 году (Дмитрий Мережковский. С. 63). По словам Ольги Шор, биографа Вячеслава Иванова, в то время "все заговорили о Ницше" (Иванов. СС. Т. 1. С. 16). Розанов в "Русском вестнике" (1903. № 4—6) приписывает возникновение в России интереса к философии Ницше статье Преображенского, оспаривая критику альтруизма в "Вопросах философии и психологии" (1882. № 1—5) (*Леонтьев К.* Письма к Василию Розанову. Лондон: Nina Karsov, 1981. С. 34). Знакомство Минского с Ницше несомненно нашло отражение в "Старинном споре" и в книге "При свете совести", но Минского едва ли можно считать пропагандистом ницшеанских идей. Его некролог по случаю кончины Ницше, написанный для "Мира искусства" (1900. № 19—20. С. 139—147), отличается довольно прохладным тоном. См. также: *Avril Putan.* Minsky. A preliminary study of the man in his generation // Scottish Slavonic Review. 1983. № 2. P. 135—163, а также: *Мицц З. Г.* "Старинный спор" и символизм // Блоковский сборник. № 9. Тарту, 1989.

²⁶ *Минский Н.* Философские разговоры // Мир искусства. 1903. № 10—И. С. 214. Стихотворные строчки заимствованы из "На чужом пиру" (*Минский Н.* Стихотворения. СПб., 1890. С. 40) и "Сон" (Стихотворения. СПб., 1888. С. 89).

²⁷ *Минский Н.* Философские разговоры // Мир искусства. 1903. № 12. С. 283. "Минский Н. При свете совести (Мысли и мечты о цели жизни). СПб., 1890.

С. 166.

"Там же. С. 170.

³⁰ См., напр.: *Михайловский Н.* О совести г. Минского // Северный вестник. 1890. № 173; *Михайловский Н.* О совести г. Минского, страхе смерти и жажде бессмертия // Русское богатство. 1897. № 10; а также: *Толстой Лев.* Поли. собр. соч. (далее — *Толстой*. ПСС). М.; Л., 1928—1958. Т. I. С. 196. Здесь цит. по: Лев Толстой об искусстве и литературе. Т. П. М., 1958. С. 312. Кроме того, см.: *Соловьев В.* По поводу сочинения Н. М. Минского "При свете совести" // Вестник Европы. 1890. № 13 (а также: *Соловьев*. СС. Т. VI. С. 241—266).

Минский Н. "Облако" // Стихотворения. СПб., 1886. С. 141.

³² *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. С. 64.

³³ См., напр.: *Периов П. П.* Литературные воспоминания. 1890—1902. М.; Л., 1933; *Брюсов В. Н.* Минский. Опыт характеристики (впервые: Весы. 1908. № 7; см. также: *Брюсов*. СС. Т. VI. С. 235—241).

350

³⁴ Перцов сообщает об этом в своих воспоминаниях (см. примеч. 33. С. 224). Стихотворение Минского "Как сон пройдут дела и помыслы людей" в кн.: Стихотворения. СПб., 1896. С. 114.

"Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы (1848—1890). СПб., 1891. С. 522—523. "Вера" Мережковского была впервые опубликована в "Русской мысли" (1890. № 3, 4 и 5).

³⁶ Автоцитата Перцова в "Литературных воспоминаниях". С. 46.

Мережковский Д. "Любить народ?" // *Мережковский*. ПСС. Т. XXII. С. 12.

³⁸ *Мережковский Д.* Автобиографическая заметка // Русская литература / Под ред. С. Венгерова. Т. III. С. 292.

"Мережковский Д. "Старинные октавы"; автобиографическая поэма, впервые: Золотое руно. 1906. № 1—3. Здесь цит. по изданию "репринтных редкостей": Rarity Reprints, И. Letchworth: Bradda Books, 1969. P. 179.

⁴⁰ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 43.

⁴¹ Розанов В. Опавшие листья. Короб первый (впервые: СПб., 1913), здесь цит. по: Розанов. Избранное. С. 201.

"Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 49.

⁴³ Это строки — из разных стихотворений, а именно: "И хочу, но не в силах любить я людей"; "О если бы душа полна была любовью"; "Голубое небо"; "Старинные октавы" и "Одиночество". Все напечатаны в: Собрание стихов 1883—1910. С. 14, 67, 9, 246, 12.

⁴⁴ Мережковский Д. "Пустая чаша" // Собрание стихов 1883—1910. С. 25. "Брюсов В. Н. Минский. Опыт характеристики // Брюсов. СС. Т. VI.

⁴⁶ Мережковский Д. "Дети ночи", впервые: Новые стихотворения. СПб., 1896. С. 5. См. также: Собрание стихов 1883—1910. С. 7; "Morituri" // Собрание стихов 1883—1910. С. 5—6.

⁴⁷ Розанов В. Среди иноязычных (Д. С. Мережковский) // Мир искусства. 1903. № 7—8. С. 68.

⁴⁸ Мережковский Д. "Молитва о крыльях", впервые: Северные цветы. 1902. № 2. С. 103.

⁴⁹ Мережковский Д. "Признание" // Собрание стихов 1883—1910. С. 16.

⁵⁰ Мережковский Д. "Двойная бездна" // Там же. С. 65—66; см. также: Минский Н. Нет двух путей добра и зла // Новые песни. СПб., 1901. С. 23—25.

⁵¹ Толстой Л. ПСС. Т. LII. С. 76. См. также: Опульская Л. Д. Толстой и русские писатели конца XIX — начала XX в. // Литературное наследство. Т. 69. Кн. 1. М., 1961. С. 130.

"Мережковский Д. "Бог", впервые: Символы. СПб., 1892. Здесь цит. по: Собрание стихов 1883—1910. С. 4.

⁵³ Розанов В. Уединенное // Избранное. С. 46.

"Мережковский Д. "Пантеон", впервые: Собрание стихов 1883—1910. С. 61—62.

⁵⁵ Брюсов В. Дмитрий Мережковский // Далекое и близкое. С. 63.

"Мережковский Д. "Леда" // Собрание стихов 1883—1910. С. 77—79.

"Брюсов В. Письма к П. П. Перцову. 1894—1896 гг. К истории раннего символизма. Тексты и материалы. Вып. 3. М., 1927. С. 20. Брюсов относит это замечание именно к "Леде", перед которой был, по его словам, "готов упасть на колени" (С. 19). Письмо от 17 апреля 1895.

2. Новая поэзия в Санкт-Петербурге

¹ Из письма к Андрею Белому от 12 декабря 1903 года // Блок. СС. Т. VIII. С. 75—76. Письмо, вероятно, написано по поводу "Собрания стихов Гиппиус", которое, как обычно, вышло раньше обозначенной даты.

² Olga Matich. Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius. Centrifuge. Russian Reprintings and Printings, vol. VII. Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Гиппиус З. "Песня", впервые: Северный вестник. 1895. Июль; здесь цит. по: Стихотворения и поэмы 1899—1918, 2 т.; составление, аннотация и предисловие

351

Темиры Пахмусс. Centrifuga. Russian Printings and Reprinting, vol. VII. Munchen: Wilhelm Fink Verlag. 1972. С. 1—2.

⁴ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 63—64.

⁵ О роли Гиппиус во введении в русскую просодию дольника см.: James Bailey. The versification of Zinaida Gippius (докторская диссертация, Гарвардский университет, 1965). Дальнейшую историю дольника в поэзии русского символизма см. в книге того же автора: Basic structural characteristics of Russian Literary Metres. Studies presented to Roman Jakobson by students. Cambridge. Mass. Harvard University Press, 1968. Спор о том,

было ли это нововведение действительно дольником и не правильнее ли его называть паузником и относить к силлабо-тонической метрике, отражен в книге: Robin Kemball. Alexander Blok. A study in rhythm and metre. The Hague: Mouton, 1965. P. 242.

*Гиппиус З. "Посвящение", впервые: Северный вестник. 1895. Март; здесь цит. по: Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 3.

"Буренин В. П. Приятельские разговоры // Новое время. 1895. № 6875. 2 апреля — 3 мая.

'См.: Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 41.

'Там же.

"Гиппиус З. "Никогда", написано в 1893, впервые: Собрание стихов (далее — Гиппиус. СС). Кн. I. М.: Скорпион, 1904. С. 10. Вторая книга ее стихов была издана в 1910 г. "Мусagetом".

"Маковский С. Зинаида Гиппиус (1869—1945) // На Парнасе "Серебряного века". Мюнхен, 1962. С. 97, 117.

"Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 42. Воспоминания Злобина о Гиппиус "Тяжелая душа" (Роквилль, Мэриленд: Victor Kamkin, 1970) переведены Саймоном Карлинским "A Difficult Soul: Zinaida Gippius", с вводной статьей и примечаниями переводчика, в серии "Documentary Studies in Modern Russian Poetry" (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980). Стихотворение "Электричество", написанное в 1901 году, цит. здесь по: Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 92.

"Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 153.

¹⁴ См.: Маковский С. На Парнасе "Серебряного века". С. 93; Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 3. Декабрь. С. 9.

"Между", написано в 1905 году и посвящено Дмитрию Философому; впервые: СС. Т. II. 3, ~ •• -дат. по: Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 34. Следует отметить, что этот сборник стихов Гиппиус составлен из фотокопий предыдущих собраний и поэтому не имеет сквозной пагинации.

- "*Цветаева М.* Искусство при свете совести // Проза. Нью-Йорк, 1953. С. 384.
- "*Гиппиус З.* "Нелюбовь", написано в 1907 году. Цит. по: СС. Т. II. С. 39.
- "*Гиппиус З.* Необходимое о стихах. Цит. по: СС. Т. I. С. III.
- "Мысль о том, что до воскресения надо "дорасти", принадлежит, конечно, не Гиппиус, а Пастернаку, но каменная плита восходит к ее стихотворению "Крик", написанному в 1898 году (СС. Т. I. С. 62).
- ⁹ *Гиппиус З.* "Мгновение", написано в 1898 году (СС. Т. I. С. 96).
- "*Гиппиус З.* "Земля", написано в 1902 году (СС. Т. I. С. 96).
- ¹⁰ См.: *Гиппиус З.* Тризельда, написано в 1895 году (СС. Т. I. С. 148).
- "*Брюсов В.* "Я знаю удовольствие смерти", написано ок. 1900 года. Цит. по: Русская стихотворная пародия XVIII — начала XX в. Л., 1960. С. 643. Пародия на строки Гиппиус "Я — это Ты, о Неведомый, / Ты — в моем сердце, обиженный, / Так подними же, Неведомый, / Дух Твой, Тобою униженный" — из стихотворения "Молитва", написанного в 1897 году (СС. Т. I. С. 52).
- "*Сологуб Ф.* "Плененная Смерть". Цит. по: Книга сказок. М., 1905. С. 6.
- "*Сологуб Ф.* "В мае", написано 13 апреля 1893 года, впервые: Иллюстрированный мир. 1893. № 52. С. 3. Здесь цит. по: *Сологуб Ф.* Стихотворения / Ред. М. И. Дикман. Л., 1975. С. 113. Собрание сочинений Сологуба впервые было выпущено "Шиповником" в 12 томах (СПб., 1909—1912), затем — хотя и в неполном виде — "Сирином" в 20 томах (СПб., 1912—1914). Не вошедшие сюда стихи, или же написанные позднее и оставшиеся несобранными, опубликованы с комментариями Габриэль Пауэр в: *Сологуб Ф.* Незданное и несобранное Slavistische Beitrage, vol. 245. Munchen: Otto Sagner, 1989.
- ¹¹ *Сологуб Ф.* "Я слагал эти мерные звуки", написано 2 июля 1893 года, впервые: Иллюстрированный мир. 1894. № 27. С. 3.
- 352
- ²⁷ Процитированные строки взяты из следующих стихотворений Сологуба: "Когда я в бурном море плавал", написано 23 июля 1902 года, впервые: Северные цветы. 1905. Т. III. С. 160 (Стихотворения. С. 278—279). "Змий, царящий над вселенною", написано 18 июля 1902 года, впервые: Мир Божий. 1902. № 11. С. 42 (Стихотворения. С. 269). "Творчество", написано 3 февраля 1893 года, впервые: Северный вестник. 1893. № 4. С. 52 (Стихотворения. С. 109). "О, смерть! Я твой...", написано 12 июня 1894 года, впервые под названием "Смерти": *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 12 т. СПб.: Шиповник, 1909 — 1912 (Стихотворения. С. 120).
- ²¹ См.: *Дикман М.* Предисловие к сб. Сологуба "Стихотворения" (С. 22, примеч. I).
- "Пародистом был Блок. См.: Шуточные программы журналов. Новый путь // Блок. СС. Т. VII. С. 442. На тему матери-оборотня у Сологуба указал Корней Чуковский. См.: "Навыи чары "Мелкого беса"; впервые: Русская мысль. 1910. № 1. Здесь цит.: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревская (перепечатано с оригинала 1911 года) (Ann Arbor: Ardis, 1983. С. 35—57).
- ³⁰ *Сологуб Ф.* "Я из училища пришел", написано между 1882 и 1885 годами; впервые по рукописи в сб.: Стихотворения. С. 83.
- ³¹ См.: *Сологуб Ф.* "Пошел мне год уже двадцать второй", написано 18 сентября 1884 года; опубликовано по рукописи в сб.: Стихотворения. С. 82.
- "*Сологуб Ф.* "Тяжелые сны", начато в 1883 году, опубликовано в "Северном вестнике" в 1895 году и в виде книги — в следующем году; однако в том виде, как Сологуб написал это произведение, оно вышло только в 1909 году. "Мелкий бес", начатый в 1892 году и оконченный в 1902 году, не мог найти издателя до тех пор, пока война и революция не ослабили в какой-то мере цензуру. Роман был принят к печати "Вопросами жизни" и печатался из номера в номер в течение всего 1905 года, но в виде книги был опубликован лишь в 1907 году "Шиповником". В биографической справке А. Чеботаревской о Сологубе в книге С. А. Венгерова "Русская литература XX века. 1890—1910" (т. II, ч. I. С. 11): "Сологуб находит, что он значительно смягчил краски "Мелкого беса". Письмо к сестре цит. по предисловию М. Дикман к "Стихотворениям" (С. 12).
- ³³ См.: *Гофман М.* Поэты символизма. Петербург, 1908; воспроизведено в Slavische Propylaen, vol. 106 (Munchen, Wilhelm Fink, 1970. С. 239). См. публикацию А. В. Лавровым письма Белого к Иванову-Разумнику по случаю смерти Сологуба в кн.: А. Белый. Проблемы творчества. М., 1988, а также: *R. J. Keyz.* Andrei Bely Centenary¹ Papers. Amsterdam, 1980. P. 29—30.
- "Устное сообщение Ирины и Эрика Прейн, друзей братьев Метнеров. Эта история была мне рассказана об Эмиле Метнере, друге Андрея Белого, редакторе журнала "Дела и дни "Мусагета" и основателе издательства "Мусагет".
- ³⁵ См.: *Гиппиус З.* Contes d'Amour. Дневник любовных историй 1893—1904. Публикация Темиры Пахмусс // Возрождение. 1969. № 210. С. 57—76; № 211. С. 25—47; № 212. С. 39-54.
- "*Сологуб Ф.* "О, владычица смерть", написано 20 октября 1897 года. Цит. по: Стихотворения*. С. 196.
- "*Сологуб Ф.* "Лихо", написано 30 декабря 1891 года, 26 января 1892 года и 2 апреля 1892 года, впервые: Живописное обозрение. 1895. № 32. С. 102. "На нем изношенный кафтан", написано 21 декабря 1897 года, впервые под названием "Докука-ворог": Живописное обозрение. 1898. № 47. С. 939; "Недотыкомка серая", написано 1 октября 1899 года, впервые: Собрание стихов. М., 1904. С. 132. Цит. по: Стихотворения. С. 112, 198 и 234.
- ³¹ *Сологуб Ф.* Предисловие // *Поль Верлен.* Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. СПб., 1908. С. 7.
- "Письмо А. Блока к Сологубу от 2 декабря 1907 года // СС. Т. VIII. С. 219.
- ⁴⁰ *Брюсов В.* Предисловие // *Поль Верлен.* Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911. С. 7—8.

⁴¹ См. примеч. 38. С. 7, 9.

⁴¹ Сологуб Ф. "Рифма", написано 29 июня 1880 года, опубликовано по рукописи в сб.: Стихотворения. С. 79. "См., напр., статью Шестова "О Федоре Сологубе", где автор удивляется способности Сологуба "выть". Стихотворение, столь поразившее Шестова, — "Мы, пленные звери" (Стихотворения. С. 313).

12 А. Пайман 353

⁴⁴ Стихотворения на тему "отверженности" в порядке цитирования: "Идти б дорогою свободной", написано 20 августа 1897 года — 20 марта 1898 года, впервые: Новый путь. 1903. № 2. С. 63; "Я жил как зверь пещерный", написано 24 февраля 1904 года, впервые: Факелы. 1906. I. С. 15; "Высока луна Господня", написано в феврале 1905 года, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 4—5. С. 45 (Стихотворения. С. 201, 294, 314). Цикл "Когда я был собакой", состоящий из пяти стихотворений, написан в 1911—1912 годах; стихи печатались по отдельности в различных журналах (Стихотворения. С. 366—369).

3. Возникновение термина "русский символизм"

¹ Бальмонт К. "На заре", впервые: Сегодня (Рига). 1929. 29 сентября. Здесь цит. по: Бальмонт К. Д. Стихотворения / Под ред. Вл. Орлова. Л., 1969. С. 13. Предисловие Вл. Орлова. После 10-томного издания Полного собрания стихов (М.: Скорпион, 1907—1914) стихи Бальмонта не выходили в виде Собрания стихотворений, но основа такого издания была положена Владимиром Марковым в его "Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Balmont, 1890—1909" (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, vol. 31, I, II) (Wien/Koln: Bohlau, 1988, 1992).

¹ Бальмонт К. "Памяти И. С. Тургенева", написано в октябре 1893 года, впервые: Мир Божий. 1894, № 1. С. 31. Здесь цит. по: Стихотворения. С. 87.

'См.: Овсянников А. Н. Из школьных лет Бальмонта... // Историко-революционный сборник. Труды Иваново-Вознесенского губернского научного общества краеведения / Под ред. Н. Д. Агрикова. Вып. 4. Иваново-Вознесенск, 1926. С. 69—70.

* Бальмонт К. "Три стихотворения" // Живописное обозрение. 1885. 24 ноября/7—18 декабря.

'Бальмонт К. "Заветная рифма", написано 3 июля 1924 года; впервые: Современные записки (Париж). 1924. № 22. С. 174. Цит. по: Стихотворения. С. 490.

⁶ Бальмонт К. "Я когда-то был сыном земли", из цикла "Воздушно-белые". Цит. по: Стихотворения. С. 121. Циклу предпослан эпиграф из Блейка, которого Бальмонт изучал в Тэйлоровском институте во время своего пребывания в Оксфорде в 1897 году: "I tell thee, when I pass away, it is to tenfold life, to love, to peace and raptures holy. Unseen descending weigh my light wings upon balmy flowers" ("Я говорю тебе: уходя, я ухожу к удесятеренной жизни, к миру, к любви, к святым восхищениям. Незримо восходя, тяготенют мои легкие крылья над бальзамическими цветами").

⁷ Бальмонт К. Автобиография // Гофман М. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М., 1909. С. 35.

'См.: Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины. Сборник статей. Кн. I. М.: Гриф, 1904. С. 79. Поэт упоминает оказавших на него влияние авторов Англии, Америки, Скандинавии, Германии, Италии, России и Бельгии. Из французских писателей он называет Бодлера, Вилье де Лиль-Адана, Гюисманса, Рембо и, хотя и неохотно, Верлена и Малларме, значение которых для русского символизма было, по его мнению, сильно преувеличено. В 1892 году Бальмонт взялся за грандиозный труд — перевод всей лирики, поэм и драматических произведений Шелли. Первое издание вышло в семи частях между 1893 и 1899 годами.

»О влиянии Эдгара По на русскую литературу в целом см.: Joan Delaney Grossman. Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Literary Influence. Colloquium Slavicum, vol. 3 (Wurzburg: Tal-Verlag, 1973). Урусов издал следующие две книги По в переводе Бальмонта: "Баллады и фантазии" (М., 1895) и "Таинственные рассказы" (М., 1895). Дань уважения своему наставнику и меценату Бальмонт отдал в статье "Кн. А. И. Урусов (Страница любви и памяти)" (Горные вершины. С. 103—105). Стихотворения, написанные под влиянием одобрительных отзывов Урусова о "музыке" поэзии Бальмонта: "Челн томления" и "Песня без слов", без даты; оба впервые в сб.: Под северным небом. СПб., 1894. Здесь цит. по; Стихотворения. С. 89, 90. См. коммент. Маркова к стихотворению "Челн

354

томления" (Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Balmont, I. P. 33—34). Марков считает, что стихотворение "Влага" (Стихотворения. С. 216) может служить более показательным примером искусства Бальмонта в использований-аллитераций.

¹⁰ Бальмонт утверждал в своей "Автобиографической заметке" (Русская литература XX века / Под ред. С. Венгерова. Т. I. С. 59) о прочтении "Преступления и наказания" (шестнадцати лет) и в особенности "Братьев Карамазовых" (семнадцати лет). "Эта последняя книга дала мне больше, чем какая-либо книга в мире".

"Бальмонт К. "Я мечтою ловил уходящие тени", написано в 1894 году, впервые: Русская мысль. 1894. № 8. С. 196 (Стихотворения. С. 93).

" Бальмонт К. Праотец современных символистов // Горные вершины. С. 43.

"Бальмонт К. "Пред картиной Греко в музее Прадо, в Мадриде" (I), из цикла "Аккорды", написано в 1897 году, впервые: Северный вестник. 1897. № 5. С. 220. Цит. по: Стихотворения. С. 132.

"Бальмонт К. "К Шелли", написано в апреле 1896 года, впервые: Стихотворения. С. 137.

¹⁵ Гипотеза, согласно которой статья А. Урусова (A. Ourousof. L'Architecture secrete des "Fleurs du mal" // Le

Tombeau de Charles Baudelaire. Paris, 1896) повлияла на понимание символистами важности структурного элемента при составлении сборников стихотворений, убедительно выдвигается Джоан Делани Гроссман в книге "Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence" (далее — Grossman. Bryusov and Russian Decadence). P. 63—65.

"Из 7-й (последней) части поэмы "Мертвые корабли", написано 9 декабря 1895 года, впервые: Почин. Сборник Общества любителей российской словесности на 1896 год. М., 1896. С. 372. Цит. по: Стихотворения. С. 117. "Слова любви", впервые: В безбрежности. М., 1895. Цит. по: Стихотворения. С. 105. "Бальмонт К. "Пред картиной Греко в музее Прадо в Мадриде" (II), написано в 1897 году, впервые: Северный вестник. 1897. № 5. С. 220. Здесь цит. по: Стихотворения. С. 132.

"Бальмонт К. "За пределы предельного", впервые: В безбрежности. Здесь цит. по.: Стихотворения. С. 109. "Бальмонт К. "Млечный Путь", без даты; впервые: В безбрежности. Здесь цит. по: Стихотворения. С. 325.

²⁰ Бальмонт К. "Как я пишу стихи", без даты; впервые: Бальмонт К. Фейные сказки. М., 1905. Цит. по: Стихотворения. С. 325.

²¹ См.: Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 222; Периов П. П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 260.

"Бальмонт вспоминал о своих друзьях-народниках, направляясь из советской России за границу, в статье "Видящие глаза. Памяти В. Г. Короленко, П. Ф. Николаева и проф. Н. И. Стороженко" в ревельской газете "Последние известия" (1922. 17 марта) и позднее в автобиографической статье "На заре" (Сегодня. (Рига) 1929. 29 сентября). (Оба источника указаны в предисловии В. Орлова к сб. "Стихотворения", с. 22.) Выступление Горького в защиту Бальмонта было опубликовано в "Нижегородском листке" (1900. 14 ноября).

²³ См. надпись Бальмонта на экземпляре его книги "Горящие здания", подаренном Толстому в 1901 году (Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Ч. I. М., 1958. С. 37—38). Бальмонт опубликовал описание своего визита к Толстому в "Весах" (1908. № 3. С. 82). См. также: Опульская Л. Д. Толстой и русские писатели конца XIX — начала XX века // Литературное наследство. Т. 69. Кн. 1. М., 1961. С. 134—136.

²⁴ См.: Брюсов В. Дневники: 1891—1910 / Под ред. И. М. Брюсовой, примеч. Н. С. Ашукина. М., 1927. С. 19. "Бальмонт К. "Морской разбойник", написано в 1899 году, впервые: Жизнь. 1899. № 11. С. 301. Цит. по: Стихотворения. С. 149.

См.: Периов П. Литературные воспоминания. 1890—1902. М.; Л., 1933. С. 265.

"Высказывания Брюсова о себе см.: Дневники (С. 37) и его дружбе с Бальмонтом: Автобиография // Гофман М. Книга о русских поэтах последнего Десятилетия. С. 63.

"Брюсов В. Дневники. С. 12.

355

"Венгерова З. Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. № 9. Я не пересказываю подробно события периода ученичества Брюсова у французских символистов, так как они доступны в собственном изложении в его дневниках, а работы, посвященные раннему периоду его творчества, как на русском, так и на английском языке, не представляют библиографической редкости. Он и Блок — единственные русские символисты, собрания сочинений которых, снабженные тщательно составленным научным аппаратом, были изданы в Советском Союзе: Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. / Под ред. П. Г. Антокольского и др. М., 1973—1975. С 1962 года в Советском Союзе регулярно печатались материалы "Брюсовских чтений"; кроме того много интересных сведений о Брюсове содержится в Литературном наследстве, т. 27—28 (1937), посвященном русскому символизму, а Литературное наследство, т. 85 (1976) и т. 98 (1991) целиком посвящены Брюсову. Монографии на русском языке: Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л.: Сов. пис., 1969; Мочульский К, Валерий Брюсов // Мочульский К. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М.: Республика, 1997; на английском: Grossman. Bryusov and Russian Decadence. Последняя книга содержит не только полное и интересное описание жизни и творчества Брюсова, но и обширную библиографию. Все еще непревзойдена книга Georgette Donchin, носящая, пожалуй, несколько вводящее в заблуждение название "The influence of French Symbolism on Russian Poetry" ("Влияние французского символизма на русскую поэзию" (The Hague: Mouton, 1958). Фактически эта книга посвящена главным образом Брюсову, начиная с его "Русских символистов" и до закрытия "Весов" в 1909 году.

¹⁰ Константин Фофанов начал печататься в 1881 году. Самым известным его сборником был "Тени и тайны" (1892), позволивший считать его предшественником русских символистов. О влиянии Фофанова на декадентов см. предисловие Г. М. Цуриковой к сб.: Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. М.; Л.: Сов. пис., 1962. С. 36—40.

³¹ Гроссман высказывает мнение, что на затею Брюсова с изданием "Русских символистов", возможно, повлияло ознакомление его весной 1893 года с серией "Poetes maudits" Верлена, опубликованной десятью годами ранее в Париже. См.: Grossman. Bryusov and Russian Decadence. P. 36.

"Соловьев Вл. Русские символисты, впервые: Вестник Европы. 1894. № 8; 1895. № 9, 10. См. также: Соловьев Вл. Собр. соч. Т. VI. СПб.: Общественная польза, 1904. С. 504—515.

³³ Есть данные, что Брюсов намеревался подкрепить публикацию второго выпуска "Русских символистов" статьей о поэзии Верлена. См.: Grossman. Bryusov and Russian Decadence. P. 49. В этой книге также есть ссылка на публикацию: Мирза-Авакян М. Л. О работе Брюсова над переводом "Romances sans paroles" Верлена // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.

"Устное сообщение Сергея Маковского.

"См.: *Гиппиус В.* Александр Добролюбов // Русская литература XX века / Под ред. С. Венгерова. Т. П. Кн. 4. С. 275, 276.

"*Брюсов В.* Дневники. С. 17—18.

"П. П. Перцов как живой свидетель серебряного века оставил бесценные материалы. Издательская деятельность позволила ему установить контакт почти со всеми главными фигурами этого периода, и оставленные им "Литературные воспоминания 1890—1902" — важный источник. Для молодого москвича Брюсова Перцов — друг Мережковских и петербургский издатель — был ценным корреспондентом.

"*Добролюбов А.* Пошлость и рабство // *Natura naturans. Natura naturata.* Тетрадь 1-я. СПб., 1895. Цит. по: Собрание сочинений. М., 1900. С. 28.

"Из письма Брюсова к М. В. Самыгину от 26 июля 1897 года // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. С. 380.

⁴⁰ В четырех статьях о Бальмонте, начиная с предисловия к сборнику "Будем как солнце" (1903) и кончая рецензией на два других сборника, "Зеленый вертоград" и "Хоровод времен", перепечатанных в книге "Далекие и близкие", Брюсов отмечал сильные стороны поэзии Бальмонта и беспощадно разоблачал слабости поэта, которые, по его мнению, вели к упадку его творчества: "Если поэзия его принадлежит "новому" искусству, то это случилось помимо его воли" (*Брюсов В.*

356

Далекие и близкие. М., 1912. С. 73); "Движение, которое создало во Франции и Германии *vers libre*, которое искало новых приемов творчества, новых форм в поэзии, нового инструмента для выражения новых чувств и идей, — почти совсем не коснулось Бальмонта" (с. 79—80); "Но далеко не всегда новое содержание укладывается на прокрустово ложе этих правильных размеров" (с. 80); "Бальмонт никогда не может взглянуть на свои создания посторонним взглядом критика" (с. 81); "Можно подумать, что он так убежден в своей гениальности, что любой вопрос берется решить одной своей "певчей силой" (с. 91); "Временами кажется, что рифма просто лишает Бальмонта дара речи, до такой степени, ради нее, путается он в словах (с. 95); "Как писатель, как определенный деятель нашей литературы, Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово" (с. 106). Жестокое "сказал свое последнее слово" прозвучало в 1911 году. В письме же к Андрею Белому от 12 августа 1904 года Брюсов все еще восхищается Бальмонтом. Упреки в нерешительности и чрезмерной осторожности, которые он делает в адрес поэтов своего поколения, не коснулись только двух поэтов: Добролюбова и Бальмонта. (См.: Переписка с Андреем Белым. 1902—1912. Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 378).

⁴¹См.: *Марков Вл.* Одностроки // Воздушные пути. 1963. Альманах III. С. 242—258.

"Эта пародия переведена и подробно проанализирована в кн.: *Grossman.* Bryusov and Russian Decadence. P. 43—45.

⁴³См. письмо Брюсова к П. П. Перцову от 25 августа 1895 года (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (далее — Письма к П. П. Перцову). М.: ГАХН, 1927. С. 37).

⁴⁴ Подробное исследование жанра русской поэмы см.: *Долгополое Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.; Л., 1964.

⁴⁵ См. письмо Брюсова от 17 августа 1895 года (Письма к П. П. Перцову. С. 36).

"*Брюсов В.* "Тени", написано в 1895 году; впервые — в "Chefs d'oeuvre", здесь цит. по: Стихотворения и поэмы / Под ред. Д. Е. Максимова, предисл. М. И. Дикман. Библиотека поэта. Л., 1961. С. 77—78.

"Письмо к П. П. Перцову от 17 августа 1895 года (Письма к П. П. Перцову. С. 36).

"*Брюсов В.* "Сумасшедший", написано 17 января 1895 года; впервые — в "Chefs d'oeuvre", здесь цит. по: Стихотворения и поэмы. С. 88—89.

⁴⁹ *Ходасевич В.* Брюсов // Некрополь. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1976. С. 26—27. Стихотворение, в котором Москва сравнивается со спящим страусом, называется "Ночью". Написано 20 июня 1895 года, впервые — в "Chefs d'oeuvre", здесь цит. по: Стихотворения и поэмы. С. 88.

³⁰ См.: *Grossman.* Bryusov and Russian Decadence. P. 77. Цитата взята из письма Брюсова к Перцову от 2 мая 1896 года (Письма к П. П. Перцову. С. 72).

"См.: *Перцов П. П.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 226, 182; Письма к П. П. Перцову. Письмо от 19 ноября 1895 года. С. 47—48.

"*Емельянов-Коханский А.* Обнаженные нервы. М., 1895. У Добролюбова издано всего три сборника: "Natura naturans. Natura naturata" (СПб., 1895), "Собрание стихов" (Предисловие И. Коневского и В. Брюсова. М., 1900) и "Из книги невидимой" (М., 1905). В имеющемся у меня экземпляре последней книги имя автора — Александр Добролюбов, значащееся над названием, вычеркнуто, а ниже названия выведено: "Записано Александром Добролюбовым". Среди работ, посвященных этому своеобразному поэту-проповеднику, можно назвать: *F. D. Reeve.* Dobroliubov and Bryusov Symbolist Extremists. Slavic and East European Journal 8:3. Fall, 1964, p. 292—307; *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Блоковский сборник. Т. III. Тарту. 1979. С. 121—146; предисловие Гроссман к книге "Александр Добролюбов. Сочинения" (Modern Russian Literature and Culture, Studies and Texts, vol. 10, Berkeley Slavic Specialities. Berkeley, 1981. P. 8—18; *Иванова Е. В.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М., 1981. № 3. С. 40—43; Один из "темных" визитеров // Прометей. № 12. М., 1980.

⁵³ Письма к П. П. Перцову. Письмо от 13 декабря 1895 года. С. 52.

357

⁵⁴ "De Profundis", здесь цит. по: *Мережковский*. ПСС (1911—1913). Т. XV. С. 20. Строчка о нарушении "всех законов" — из стихотворения Мережковского "Дети ночи" (Новые стихотворения. СПб., 1896. С. 5). Эта строфа, без конца цитировавшаяся декадентами, была впоследствии изъята самим Мережковским. Читается: "Наши гимны — наши стоны. / Мы для новой красоты / Нарушаем все законы, / Преступаем все черты". См.: *Скабичевский А. М.* Курьезы и абсурды молодой критики // Сочинения. Т. П. СПб., 1903. С. 539—555; а также *Глинский Б.* Литературная молодежь // Исторический вестник. 18%. № 6. С. 922—960 (в статье "Болезнь или реклама?" (Исторический вестник. 1896. № 2. С. 932) критик отзывается о Д. С. Мережковском как о человеке "безнадежно и буйно" больном); *Буренков В.* Критические очерки // Новое время. 1896. № 7352. 16/28 августа. *Брюсов В.* Дневники. С. 29.

⁵⁷ Прочитировано Д. Е. Максимовым (Брюсов. Поэзия и позиция. С. 33—34) из предисловия к неопубликованному сборнику 1896 года, который 23-летний поэт собирался издать под названием "Juvenilia" (Рукописный" отдел ГБЛ. Ф. 386. Ед. I, 5).

Брюсов В. "Юному поэту", впервые: *Me eum esse*. М., 1896. Здесь цит. по: СС. Т. I. С. 99.

Бальмонт К. "Океан", без даты, посвящается Валерию Брюсову, впервые (без посвящения): Русское обозрение. 1895. № 5. С. 206. Здесь цит. по: Стихотворения. С. 98.

*° *Брюсов В.* "Есть что-то позорное в мощи природы", написано в 1896 году, впервые: *Me eum esse*. Здесь цит. по: СС. Т. I. С. 112.

Белый А. "В. Я. Брюсову", впервые: Альманах Гриф. 1903. С. 44. *Брюсов В.* "Последние думы", написано между сентябрем 1896 года и весной 1897 года, впервые без третьей строфы: *Me eum esse*.

⁴² По утверждению П. А. Руднева, 86,3 процента стихов Брюсова написаны силлабо-тоническим стихом (см.: Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. Теория стиха. Л., 1968. С. 118). Замечание Брюсова об отсутствии определенной метрики содержится в письме к его другу А. А. Курсинскому от 29 июня 1896 года, пространно процитированном в примечании к "Me eum esse" (см.: Стихотворения и поэмы. С. 726). "Из письма Брюсова к Константину Случевскому от 26 марта 1899 года (Литературный критик. 1939. № 10—11. С. 235).

*• *Брюсов В.* "Сборщиков", написано 24 августа 1898 года, впервые под названием "На новый колокол": Книга раздумий. М., 1899. Здесь цит. по: Стихотворения и поэмы. С. 187. Другой пример экспериментирования с более свободным народным размером — стихотворения "Демоны пыли", в той же книге (см.: Стихотворения и поэмы. С. 148).

⁶⁵ Совсем "исчез" Добролюбов в действительности лишь незадолго до смерти, во время второй мировой войны. В советское время он поддерживал связь с вдовой Брюсова, Иоанной Матвеевной, и его сестрой, Надеждой Яковлевной. Известно также, что в течение нескольких месяцев в 1937—1938 годах он жил у сестры, Ирины Михайловны Святловской. Последняя весточка от него — почтовая открытка Святловским, датированная 2.12.43 г., Уджары АЗССР. См.: *Азадовский К. М.* // Блоковский сборник. Т. III. С. 121--146.

Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 66. Гиппиус посвятила целую статью поэзии Добролюбова после выхода в "Скорпионе" его "Собрания стихов": Критика любви // Мир искусства. 1901. № 1. С. 28—34; а также: Литературный дневник. СПб., 1908. С. 45.

Брюсов В. Дневники. С. 29—31.

Ходасевич В. // Некрополь. С. 29—31.

"Из стихотворения "Юному поэту" (Стихотворения и поэмы. С. 96).

Коневской И. (И. И. Ореус). Мысли и замечания // Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904 (книга вышла с предисловием Брюсова "Мудрое дитя"). Перечень имеющихся материалов о Коневском см. в заметке Виктора Терраса в: *Hand book of Russian Literature* (New Haven and London: Yale University Press, 1985) и *Avril Ruman. A forerunner of Russian Modernism: Ivan Konevskoy. Scottish Slavonic Review*, № 14 (Spring 1990), p. 5—19. Жорж Нива в обзоре символистской поэзии, открывающем раздел, посвященный русскому

358

символизму в книге "Histoire de la Litterature russe. Le XX siecle. L'Age d'argent" под ред. Ефима Эткинда и др. Centre national des Lettres (Paris; Fayard, 1987) (далее — Histoire) с увлечением пишет о Коневском, называя его поэзию "toujours admirable" ("всегда восхитительной") в отличие от поэзии Мережковского, Минского и, как это ни странно, Гиппиус, "aujourd'hui illisible" ("сегодня неудобочитаемой"). См.: *George Nivat. Le Symbolisme russe // Histoire*. P. 77—110, о Коневском

— p. 82—83, 88. Литературное наследство. Т. 98 (с. 425—554) содержит важную публикацию переписки между Коневским и Брюсовым (1898—1901). Авторы публикации — А. В. Лавров, В. Я. Мордерер и А. Е. Парнис, вступительная статья А. В. Лаврова.

⁷¹ *Брюсов В.* О искусстве // СС. Т. VI. С. 43—44. Побудительным мотивом к написанию очерка Брюсова послужило появление статьи Льва Толстого "Что такое искусство?" (Вопросы философии и психологии. 1897. Ноябрь—декабрь. С. 979—1027; 1898. Январь—февраль. С. 1—137).

⁷² *Брюсов В.* Из письма к П. П. Перцову от 25 октября 1902 года; цит. по: СС. Т. VI. С. 580.

Брюсов В. Дневники. С. 53—58. Иоанна Брюсова в своем предисловии к первому изданию дневников поэта, датированном — Москва, декабрь 1926 года, отмечает, что, читая его дневники, "слышит его голос".

⁷⁴ *Брюсов В.* Дневники. С. 60.

⁷³ *Брюсов В.* Мудрое дитя, предисл. к "Стихам и прозе" Коневского, цит. по: *Брюсов*. СС. Т. VI. С. 243.

⁷⁶ *Коневской И.* Первые три строки из "Радоницы", заключительные четыре — из "Волнения" (Стихи и проза. С. 86 и 65).

⁷⁷ Брюсов В. Мудрое дитя (см. примеч. 75. С. 243).

⁷¹ Каневской И. "Откуда силы воли странные" // Стихи и проза. С. 102.

⁷⁹ Каневской И. Стихи и проза. С. 84.

⁸⁰ Каневской И. На другое утро // Стихи и проза. С. 58—59.

"См.: Мордерер В. Я. Блок и Иван Коневской; Степанов Н. Л. Иван Коневской. Поэт мысли (первоначально статья предназначалась для двухтомника "Сочинений" Коневского в серии "Библиотека поэта", который так и не был опубликован и в конце концов во время блокады Ленинграда сгорел вместе со складом "Библиотеки поэта"), с предисловием А. Е. Парниса, — все это в кн.: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1987. С. 151—178.

"Каневской И. "В поднебесьи" // Стихотворения и проза. С. 24. См. также сочувственный рассказ Маковского о своем друге: Маковский С. На Парнасе "Серебряного века". С. 177—194.

"Коневской И. Мечты и думы. СПб., 1900 — репринт осуществлен Berkely Slavic Specialites (Berkely, 1989), вместе с его же прозой, печатавшейся в альманахе "Скорпиона" "Северные цветы".

Часть II КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО

4. Основание "Мира искусства"

Дягилев С. Письмо к А. Бенуа от 24 мая 1897 года // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи. Открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. (далее — Дягилев) / Под ред. И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова. М., 1982. Т. II. С. 26. См. также: Дягилев С. Европейские выставки и русские художники, впервые: Новости и Биржевая газета. № 232, 235. Здесь цит. по: Дягилев. Т. I. С. 56.

² Подробности относительно школы см.: Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. (далее — Бенуа) / Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1980. Кн. I—III. С. 474-499.

Бенуа. Кн. I—III. С. 505.

⁴ Сомов К. Письмо к А. А. Сомовой от 17 мая 1889 года // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников (далее — Сомов) / Под ред. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М., 1979. С. 51. 359

Кузмин М. К. А. Сомов. Пг., 1916; цит. по: Сомов. С. 10.

Дымов О. Константин Сомов // Золотое руно. 1906. Июль—август—сентябрь. С. 152.

Бенуа. Кн. I—III. С. 505.

•Бенуа. Кн. I—III. С. 640.

•Бенуа. Кн. I—III. С. 643.

¹⁰ Бенуа. Кн. I—III. С. 654.

"Бенуа. Кн. I—III. С. 646.

¹¹ Дягилев С. Опыт художественной оценки // Мир искусства. 1899. № 3—4. С. 50. Мнение Бенуа о роли галерей см.: Бенуа. Кн. I—III. С. 683.

"Бенуа. Кн. ГУ, V. С. 86.

"Цитаты Дягилева взяты из статей 18% года "Акварельная выставка" и "Финляндский художник Эдельфельт" (Новости и Биржевая газета. № 8. 8 января и № 43. 13 февраля). См.: Дягилев. Т. I. С. 49, 52, 50.

"Бенуа. Кн. IV, V. С. 669.

¹⁶ Бенуа. Кн. ГУ, V. С. 88.

"Дягилев С. Европейские выставки и русские художники // Новости и Биржевая газета. № 232. 25 августа; № 235. 26 августа. См.: Дягилев. Т. I. С. 54—55.

"Бенуа. Кн. IV, V. С. 89.

"Содержательная книга о московских купцах — меценатах искусств: Beverley Kean. All the Empty Palaces. The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia. London, Barrie and Jenkins, 1983.

TM Васнецов В. Цит. по: Белоглазова Н. М. Абрамцево. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник. М., 1987.

" Рассказ М. К. Тенишевой о ее отношениях с Бенуа и "Миром искусства" см. в ее книге "Впечатления моей жизни" (Париж, 1933).

"Стасов В. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. III. С. 198; цит. по: Дягилев. Т. I. С. 286.

"Дягилев С. По поводу двух акварельных выставок // Новости и Биржевая газета. 1897. № ю. 9 февраля. Цит. по: Дягилев. Т. I. С. 65.

"Дягилев С. Передвижная выставка // Новости и Биржевая газета. 1897. № 63. 5 марта; № 67. 9 марта. Цит. по: Дягилев. Т. I. С. 68.

"Дягилев С. Письмо к Бенуа от апреля 1897 года. Цит. по: Дягилев.

1 > 2., 1 >. 2,2.

"Дягилев С. Письмо к Бенуа от 20 мая 1897 года. Цит. по: Дягилев. Т. 2. С. 25.

"Бенуа. Кн. III, IV. С. 172.

^M Дягилев С. Письмо к Бенуа от 8/20 октября 1897 года. Цит. по: Дягилев. Т. 2. С. 28.

"Стасов В. Выставки //• Новости и Биржевая газета. 1898. № 27. 27 января; здесь цит. по: Стасов В. Избранные сочинения. Т. III. С. 217, 221.

"См.: Кравченко Н. И. // Новое время. 1898. № 7864. 18 января. Цит. по: Дягилев. Т. I. С. 299.

"Дягилев/. Немецкая печать о русских художниках. Иллюстрированное приложение к "Новому времени" (1898. № 8069) (15 августа. С. 6—7); здесь цит. по: Дягилев. Т. I. С. 76—80. Обзор был напечатан без подписи, но авторство Дягилева установлено.

"Замечание Нестерова содержится в его письме А. А. Турьгину от 26 мая 1898 года (*Нестеров М. В.* Из писем. Л., 1968. С. 133). Рецензия Стасова на выставку русских художников на Мюнхенском Сецессионе была опубликована в "Новостях и Биржевой газете" (1898. № 212. 4 августа). Комментарии Бенуа по поводу враждебной реакции на новое искусство см.: *Бенуа*. Кн. III, IV. С. 189.

"*Бенуа*. Кн. III, IV. С. 225—226.

"*Мережковский Д.* Авторское предисловие к ПСС (1911—1913). Т. 1. С. III.

"См.: *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. С. 76—79.

³⁶ *Дягилев С.* Передовая статья для "Мира искусства" (1898. № 1—2. С. 2). О прикладном искусстве этого периода см.: *William Vnanfield.* The decorative arts in Russian architecture 1900—1907 // *Journal of Decorative and Propagande Arts* [Номер, посвященный русско-советской теме] № 5 (лето 1987). Р. 12—30.

"См.: *Собко Н. П.* Письмо к В. М. Васнецову от 21 сентября 1898 года // Виктор Михайлович Васнецов. М., 1987. С. 276; а также письмо Васнецова к Стасову от 22 октября 1898 года // Там же. С. 156. О статье Стасова см.:

360

Искусство и художественная промышленность. 1899. № 1—2. С. 65—96, № 3. С. 137-138.

"Сомов в своих письмах из Парижа в 1898—1899 годах отзывается о Дягилеве резко критически, заявляя, что он высокомерен до отвращения, откровенно делает карьеру и желает быть единственным хозяином пирога, состряпанного из продуктов, предоставленных Бенуа. Сомов полностью разделяет критическое отношение Бенуа к первому номеру "Мира искусства", и в особенности его возмущение по поводу тона Философова в "Хронике" журнала, где между прочими злободневными сведениями сообщалось, что "несчастной" Англии "грозит" выставка Верещагина (см.: Письма к А. А. Сомовой от 21 апреля/3 мая 1898 и 1/13 января 1899 года // *Сомов*. С. 62, 67).

"Письмо к Бенуа от 2/14 июня 1898 года // *Дягилев*. Т. II. С. 31—32.

⁴⁰ Сборник памяти Анны Павловны Философовой. Т. 2. С. 29.

⁴¹ Там же. Т. 1. С. 94.

⁴² См.: *Минский Н.* Философские разговоры // Мир искусства. 1903. № 12. С. 283; *Мережковский Д.* Отцы и дети русского либерализма // Мир искусства. 1901. № 23. С. 127. См. также заявление Иванова-Разумника, что "декаденты" 90-х годов являлись своеобразным дополнением "марксистов" той же эпохи" (*Иванов-Разумник*. Русская литература от семидесятых годов до наших дней. Берлин, 1923. С. 361).

-

"*Философов Д.* Искусство и жизнь // Новый путь. 1903. Июль. С. 229; Национализм и декадентство // Мир искусства. 1900. № 21—22. С. 210. Цитата о "новой красоте" взята из Мережковского (см. главу 3, примеч. 54). См. также: *Дягилев С.* Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 1—2. С. 11.

⁴⁴ *Буренин В. П.* Критические заметки // Новое время. 1898. № 8166. 20 ноября/2 декабря.

⁴⁵ "Пушкинский" номер "Мира искусства" (№ 13—14) содержит статьи Розанова "Заметка о Пушкине" (С. 1—10); Мережковского "Праздник Пушкина" (С. 11—12); Минского "Заветы Пушкина" (С. 21—36) и Сологуба "К всероссийскому торжеству" (С. 37-^*0).

"*Розанов В.* Памяти Вл. Соловьева // Мир искусства. 1900. № 15—16. С. 33—36.

⁴⁷ *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. С. 82.

"О роли частной оперы Мамонтова в пропаганде русской музыки и в поддержке карьеры Шаляпина см.: *Victor Borovskv.* Chaliapin — A Critical Biography, NY: Hamish Hamilton, 1988.

"*Дягилев С.* Русская живопись в XVIII веке. Д. Г. Левицкий. СПб., 1902; *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902.

"*Грабарь И.* История русского искусства. Т. 1. М., 1909. О связи Грабаря с "Миром искусства" см. соответствующие страницы его автобиографии "Моя жизнь. Автобиография" (М.; Л., 1937).

⁵¹ *Гиппиус З.* Современное искусство // Литературный дневник. 1899—1907. С. 67—74.

"*Бельй А.* Симфония (2-я, драматическая). М.: Скорпион, 1902.

"*Бельй А.* Начало века. М.; Л.: ГИХЛ, 1933. С. 194—196.

"*Блок А.* Письмо к М. С. Соловьеву от 23 декабря 1902 года // СС. Т. VIII. С. 18—19.

⁵⁵ *Тороватый Н.* На выставке "Мир искусства" // Золотое руно. 1906. № 36. С. 124.

" Более подробные сведения о вкладе Дягилева в развитие изобразительных искусств см.: *John E. Bowl.* The Silver Age: Russian Art of the early Twentieth Century and the "World of Art" Group. Studies in Russian Art History. Newtownville, Mass: Oriental Research Partners, 1979.

5. От "Мира искусства" к "Новому пути"

'См.: *Брюсов В.* Дневники. С. 130.

¹ *Мережковский Д.* Христос и Антихрист в русской литературе // Мир искусства. 1901. № 11—12. С. 296, 299.

³ Своей славой на международной арене Мережковский был обязан трилогии "исторических" романов "Христос и Антихрист", которая к 1898 году, когда

361

начались разговоры о создании "Мира искусства", была не дописана и не имела еще большого резонанса. Лишь после того как первый том был издан в виде книги, а затем переведен на несколько европейских языков, этот новый тип исторического романа принес настоящий успех автору. На французском языке первый том "Христа и

Антихриста" вышел в 1900 году. Автора сравнивали с Флорбером и Анатоном Франсом. Почти сразу же вслед за тем появились переводы на немецкий, польский, английский, итальянский и испанский. Особый интерес для европейского читателя представляла "нищенская" фигура Юлиана Отступника. Мережковского восхваляли как достойного преемника традиций великих русских романистов XIX века. Следующие части трилогии появлялись в переводах на европейские языки, что называется, раньше, чем успевала высохнуть типографская краска русского оригинала. Столь же быстро было переведено и исследование о Толстом и Достоевском — "Христос и Антихрист в русской литературе" (1902). Существует библиография переведенных произведений Мережковского и откликов на них в зарубежной прессе, составленная О. Я. Лариным для 24-томного сытинского издания ПСС (1914). "Петр и Алексей", третий том трилогии, имел за пределами России меньший успех, чем тома, посвященные Юлиану и Леонардо да Винчи. Начиная с 1905 года мировая слава Мережковского пошла на убыль. А после неудачи с присуждением ему Нобелевской премии в 1933 году (она была присуждена Ивану Бунину) он фактически не пользовался никаким влиянием. Единственная книга, посвященная Мережковскому на английском языке, — *C. H. Bedford. The Seeker, D. S. Merezhkovsky.* (Lawrence, Manhattan, Wichita: University Press of Kansas, 1975) — снабжена библиографией его произведений на русском языке и в английском переводе. Книга В. G. Rosenthal, "Merezhkovsky and the Silver Age" (The Hague: Mouton, 1975), как видно из названия ("Мережковский и Серебряный век"), посвящена скорее роли, которую он играл в эволюции идей, нежели его художественному творчеству. То же самое можно сказать о большей части специальных статей о нем, появившихся за последние годы.

⁷ *Розанов Д.* Уединенное // Избранное. Мюнхен, 1970. С. 46.

⁸ *Мережковский Д.* О новом значении древней трагедии // Новое время. 1902. № 9566. 15/28 октября. Розанов нарисовал довольно трогательную картину того, как Мережковский поднимается, чтобы произнести вступительное слово перед началом спектакля "Ипполит", и голос его тонет в зале Александрийского театра. См. его статью "Ипполит" Эврипида на Александрийской сцене" (Мир искусства. 1902. № 9—10. С. 240—248). В том же номере, в разделе "Хроника", помещена рецензия на спектакль.

⁹ Обновление интереса к древнегреческой трагедии было вызвано в России, как и в других странах, в большей мере книгой Ницше "Рождение трагедии", впервые опубликованной в 1872 году.

¹⁰ См.: *А. Рутан.* The church and the Intelligentsia with reference to the Religious-Philosophical Meetings in St. Peterburg 1901—1903 // Russian Thought and Society 1800—1917. Essays in honour of Eugene Lampert, ed. Robert Bartlett (Keele: University of Keele, 1984). P. 181—219. Здесь рассматриваются чисто семантические расхождения между Мережковским и духовенством в толковании некоторых понятий.

¹¹ *Брюсов В.* Письмо к Перцову от 4 января 1904 года, процитированное Д. Максимовым в исследовании "Валерий Брюсов и "Новый путь" (Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937. С. 292).

¹² *Розанов В.* Среди иноязычных (Д. С. Мережковский) // Новый путь. 1903. № 10. С. 219—245.

¹³ Herbert Trench, предисловие переводчика к первому тому трилогии Д. С. Мережковского "The Death of the Gods" "Христос и Антихрист". P. 8.

¹⁴ *Метерлинк М.* Трагическое в повседневной жизни (The Treasure of the Humble", tr. A. Sutro. London: George Allen, 1897. P. 98). Примеры отрицательных отзывов на "Отверженного" см.: *Погодин А.* Роман Д. С.

Мережковского // Новое время. 1895. № 6993. 18/30 августа; *Мирский В.* Наша литература // Журнал для всех. 1902. Т. II. С. 232—234; *Аничков Т. А.* Письма о литературе // Русский вестник. 1896. № 1. С. 257—288.

¹⁵ *Бельый А.* Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 446.

362

¹⁶ См.: *Философов Д.* Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа // Мир искусства. 1901. № 9—10. С. 217-233; *Александр Бенуа.* Ответ г. Философову // Мир искусства. 1901. № 11—12. С. 301—309.

¹⁷ *Мережковский Д.* Пушкин // ПСС (1914). Т. XVIII. С. 156 (первоначально отдельной брошюрой — СПб., 1906).

¹⁸ *Мережковский Д.* Смерть богов (более позднее название романа "Отверженный") // ПСС (1914). Т. I. С. 351.

¹⁹ *Мережковский Д.* ПСС (1914). Т. I. С. 31, 34.

²⁰ *Мережковский Д.* Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) // ПСС (1914). Т. II. С. 30.

²¹ *Бальмонт К.* "Далекий близким", впервые: Новый путь. 1903. № 6. С. 248 (Стихотворения и поэмы. С. 290).

²² Описание этого путешествия см.: *Гиппиус З.* Светлое озеро // Новый путь. 1904. № 1. С. 151—180; а также: *Гиппиус З.* Алый меч. СПб., 1906.

²³ *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. С. 114.

²⁴ *Мережковский Д.* Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 1. С. 39.

²⁵ *Мережковский Д.* Христос и Антихрист в русской литературе. Л. Толстой и Достоевский // Мир искусства. 1902. № 19—20. С. 138.

²⁶ *Розанов В.*, в записке Н. Н. Страхову, письмо 88, процитировано Э. Голлер-бахом: В. В. Розанов. Личность и творчество. Пг., 1922; перепечатана в Париже (YMCA-Press, 1976. С. 13).

²⁷ *Чулков Г.* Александр Блок и его время // Письма Блока / Вводные статьи С. М. Соловьева, Г. И. Чулкова, А. Д. Скалдина и В. Н. Княжнина. Л., 1925. С. 97—98.

²⁸ См.: *Розанов В. В.* Свобода и вера // Русский вестник. 1894. Январь; Ответ г. Владимиру Соловьеву // Русский вестник. 1894. Апрель; Что против принципа творческой свободы нашлись возразить защитники свободы хаотической // Русский вестник. 1894. Июль; см. также: *Соловьев Вл. С.* Порфирий Головлев о свободе и вере (По поводу статьи В. Розанова "Свобода и вера") // Вестник Европы. 1894. Март (С. Т. V. С. 463—472) и Конец спора // Вестник Европы. 1894. Июнь (С. Т. XV. С. 487—512). Дальнейшие споры разгорелись в связи с появлением статьи Соловьева "Судьба Пушкина" (Вестник Европы. 1897. Сентябрь; С. Т. VIII. С. 26—53), на которую Розанов откликнулся статьей "Христианство пассивно или активно?" (перепечатана в 1899 году в сборнике "Религия и культура" (СПб., 1900; Париж: YMCA-Press, 1979. С. 148—159). Полемика продолжалась после

выхода "Пушкинского" номера "Мира искусства" (см. гл. 4, примеч. 45). В 1895 году Розанов напечатал статью о Льве Толстом в "Русском вестнике". Как он впоследствии утверждал, "вообще, по существу-то морально статья была права. Она только написана нехорошо, как не хорошо писалось все в то время..." Сам Толстой в печати не ответил, но защита Розановым консервативных ценностей и обращение его к Толстому "на ты" настолько шокировало либеральных литературных корифеев, что Михайловский предложил "исключить Розанова из литературы". (См.: *Голлербах Э. В. В. Розанов. Личность и творчество*. С. 24—27.) На всем протяжении 90-х годов Розанов придавал идеям Толстого важное значение. В 1902 году он посетил Толстого в его имении. (См.: *Розанов В. Поездка в Ясную поляну // О Толстом. Международный толстовский альманах*. М., 1909). Толстой нашел Розанова малообразованным. После смерти великого писателя Розанов вернулся к спору в работе "Л. Толстой и русская церковь" (СПб., 1912).

"Розанов, письмо к Э. Голлербаху от 29 августа 1918 года // *Голлербах Э. В. В. Розанов. Личность и творчество*. С. 14, 15.

"*Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе // Русский вестник*. 1891. Январь—апрель (в виде книги — в 1894 году). *Шестов Л. Достоевский и Нитше. Философия трагедии*. СПб., 1903 (*Шестов*. СС. Т. III. С. 117).

"*Anna Li:a Crone. Rozanov and the End of Literature*. Wurzburg, 1978. См. также: *Renato Poggioli. Rozanov. Studies on Modern European Literature and Thought*. London: Bowes and Bowes, 1962. P. 89.

"*Алексей Ремизов*. Кукха. Розановы письма, впервые: Берлин, 1923, перепечатана: Нью-Йорк: Серебряный век, 1978. С. 13—14.

³⁰ Переписка Розанова с Леонтьевым была опубликована в "Русском вестнике" (1903) и с предисловием Б. А. Филиппова переиздана в виде книги: *Леонтьев К. Письма к Василию Розанову*. Лондон: Nina Karsov, 1981. 363

"*Бенуа*. Кн. IV—V. С. 290—291.

"*Розанов В. Уединенное // Избранное*. С. 7.

"*Гиппиус З. Дмитрий Мережковский*. С. 81.

³⁴ В "Мире искусства" Розанов опубликовал среди прочих материалов: "О древнеегипетской красоте", "Афродита-Диана", "Случай" (очерк о религиозном маньяке, прибегшем к саможжению, дабы очиститься от грехов), "Звезды", "Трепетное дерево", рецензии на вечер сиамских танцоров и на спектакль "Ипполит" на сцене Александрийского театра, "Гоголь", "Концы и начала", "божественное и демоническое", боги и демоны", "Что сказал Тезею Эдип", "Пестум", "Помпея", "Флоренция", "Чувство солнца и дерева у древних евреев".

"*Розанов В. Религия и культура. Сборник статей*. СПб., 1899.

"*Розанов В. Уединенное // Избранное*. С. 3.

"Фридрих Ницше // *Мир искусства*. 1900. № 17—18.

"Заявление о том, что Ницше его не "очаровал", Розанов сделал в предисловии к публикации переписки с Леонтьевым (*Леонтьев К. Письма к Василию Розанову*. С. 24).

"*Розанов В. К лекции Вл. Соловьева // Мир искусства*. 1900. № 9—10. С. 192—195.

⁴⁰ Рецензия Д. Г. Лоренса на "Опавшие листья" В. Розанова, впервые: *Everyman*. 1930. 23 января; см. также: *Phoenix* (1936) и *Selected Literary Criticism*, ed. Anthony Beal (NY, Viking Press, 1956); *D. H. Lawrence's Letters to S. S. Kotliansky*, ed. and intro. by George J. Zytaruk (Montreal, Queen's University Press, 1970); *D. H. Lawrence's Response to Russian Literature* (The Hague: Mouton, 1971).

⁴¹ Чтобы вникнуть в сущность культа "влюбленности" в понимании Мережковских, и в первую очередь Гиппиус, следует сопоставить ее письма — прежде всего к Философову и Карташеву, опубликованные под ред. Темиры Пахмусс в книге "Intellect and Ideas in Action", *Centrifuga, Russian Printings and Reprintings*, vol. 11 (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972), с ее же "Contes d'amour" (см. гл. 2, примеч. 35) и с "Дневником Зинаиды Николаевны Гиппиус. О бывшем" (*Возрождение*. № 217. 1970. Январь. С. 56—78), также опубликованным и прокомментированным Темирой Пахмусс. "Внутренний круг" Мережковских состоял из двух "триумвиратов": сам Мережковский, Гиппиус и Философов; А. В. Карташев, Татьяна и Наталия Гиппиус. Другие приверженцы нового религиозного сознания тяготели к этим двум ядрам время от времени, среди них — Андрей Белый, Серафима Павловна Ремизова и Мариэтта Шагиня. Розанов писал о них с недоумением в своих "Людах лунного света. Метафизика христианства" (СПб., 1911); книга породила продолжение с аналогичным подзаголовком "Темный лик. Метафизика христианства" (СПб., 1911).

⁴¹ Об отношении православного духовенства к Розанову см. протоколы Религиозно-философских собраний в Санкт-Петербурге. 1901—1903 (СПб., 1906) и его раздел "В своем углу" в журнале "Новый путь" (1903—1904), а также книгу "В мире неясного и нерешенного" (СПб., 1901).

⁴¹ Имеется красочное описание первой попытки исключить Розанова из Религиозно-философского общества в Санкт-Петербурге, предпринятой 19 января 1914 года по инициативе его старого друга и союзника Мережковского, — попытки, по поводу которой Блок выразил одновременно свое одобрение и сожаление (см.: *Пришвин М. М.* 1914-й год. *Дневник // Литературная учеба*. 1989. Январь—февраль. С. 129—130). Поводом для исключения послужило то, что Розанов, глубоко интересовавшийся иудаизмом и относившийся к нему сочувственно, писал поджигательские статьи об евреях и ритуальных жертвоприношениях в тот самый момент, когда русская общественность была (как оказалось, по делу) ввергнута в смущение знаменитым делом Бейлиса, еврея, несправедливо обвинявшегося в ритуальном убийстве.

"*Брюсов В. "Истины"*, впервые: *Северные цветы*. 1901. № 1 (СС. Т. VI. С. 55—61).

"*Ремизов А. Памяти Льва Шестова // Встречи*. Париж: Лев, 1981. С. 269.

⁴¹ Среди других следует упомянуть Николая Бердяева и Сергея Булгакова. См. текст книги, с. 150.

"*V. Fondane. Rencontres avec Leon Chestov*. Paris, 1982. P. 62.

⁴¹ *Шестов Л.* Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1898; Георг Брандес о Гамлете // *Киевское слово*. 1896. 22

декабря.

364

⁴⁹ Причина нервного заболевания Шестова остается неясной. В ответ на письмо, направленное по этому поводу к дочери Шестова, Н. Барановой-Шестовой, та ответила, что, хотя заболевание возникло, по-видимому, в результате какого-то конкретного психически травмировавшего его случая, отец с детьми на эту тему не говорил, так же как не говорил он и о том, что пережил, попав в детстве в руки похитителей. Все, что ей известно, она изложила в кн.: Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников: В 2 т. Париж: La presse libre, 1983. Т. 1. С. 22—23 (далее — *Баранова-Шестова*. Жизнь Льва Шестова).

⁵⁰ *Шестов Л.* Памяти великого философа (Эдмунда Гуссерля) // Умозрение и откровение (Религиозная философия Владимира Соловьева и другие статьи). Париж: YMCA-Press, 1964. С. 304. "Памяти великого философа" оказалась последней статьей Шестова. Она была впервые опубликована (посмертно) в "Русских записках" (№ 12, 13 — декабрь 1938 года и январь 1939 года).

³¹ Своевременно не опубликованная, статья оставалась в архиве Шестова и появилась в конце концов в журнале "Russian Literary Tri-quarterly, № 16 (1979). См.: *Баранова-Шестова*. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 18.

"*Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Философия трагедии // Мир искусства. 1902. № 9—10. С. 245.

"*V. Fondane*. Rencontres... P. 102—103.

"*Горький М.* Лев Толстой. Из воспоминаний. Letchworth, 1966. С. 58—59. До работы Шестова "Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше" (СПб., 1900) появились следующие статьи, в которых Толстой сравнивался с Ницше: *Грот Н. Я.* Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой // Вопросы философии и психологии. 1893. Кн. 16; *Щеглов В. Г.* Граф Л. Н. Толстой. Фридрих Ницше. Очерк философско-нравственного их мировоззрения. Ярославль, 1898.

"*Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии // Собр. соч. Париж: YMCA-Press, 1983. Т. 1. С. 141.

Вторая цитата — из статьи "Основная идея филологии Льва Шестова". Здесь цит. по: *Баранова-Шестова*. Т. 1. С. 59. Сопоставительное издание, посвященное двум авторам, — *James S. Wernham*. Two Russian Thinkers. An Essay on Berdyayev and Shestov. Toronto, University of Toronto Press, 1968.

⁵⁶ Шестов, письмо к С. Г. Петит [Petit] с пометкой Vito, 22 сентября 1897 года. Цит.: *Баранова-Шестова*. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 35.

⁵¹ о реакции Владимира Соловьева см. в "Автобиографии" Шестова, откуда приводится соответствующая цитата в книге "Жизнь Льва Шестова" (Т. 1. С. 42). См.: Н. К. Михайловский (Русское богатство. 1900. № 2/3. С. 155—167, 117—126); Андреевич (Е. А. Соловьев) (Жизнь. № 2), П. П. Перцов (Мир искусства. Т. 3. 1900. № 1—12. С. 105—106).

"Рецензию Шестова на первый и второй тома работы Мережковского о Толстом и Достоевском см.: Мир искусства. 1902. № 8—9; 1903, № 1—2.

"См.: *V. Fondane*. Rencontres... P. 89.

"Цитаты приводятся по версии "Достоевский и Нитше. Философия трагедии" Шестова, опубликованной в 1902 году в "Мире искусства" (№ 5—6. С. 342; № 9—10. С. 239). Метафора "весы Иова" содержится в книге Шестова "На весах Иова" (Париж: YMCA-Press, 1975).

"См.: *Баранова-Шестова*. Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 56, где упоминается письмо Шестова на эту тему, написанное примерно в декабре 1902 года.

"*"Есть вещи, — писал Шестов, — которые можно представить себе мысленно, но нельзя выразить в словах иначе как с помощью символов и намеков"* (Достоевский и Нитше. Философия трагедии // Соч. Париж: YMCA-Press, 1971. Т. 1. С. 208).

"*Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. СПб., 1905.

"*Шестов Л.* Предпоследние слова. Начала и концы. СПб., 1908, перепеч.: Ann Arbor: Ardis. С. 188—189.

"Свой очерк о Чехове Шестов рассматривал как полезный для понимания "апофеоза беспомощности", но слишком прямолинейный. Впервые: Вопросы жизни. 1905. Март; под названием "Творчество из ничего. А. П. Чехов".

"*Брюсов В.* "Истины", впервые: Северные цветы. 1901; СС. Т. VI. С. 60. *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Философия трагедии // Мир искусства. 1902. № 2. С. 79 (Введение).

365

"*Бердяев И.* Трагедия и обыденность // Вопросы жизни. 1905. Март. С. 255—288. См.: *V. Fondane*. Rencontres... P. 66; статья Ремизова "По поводу книги Л. Шестова "Апофеоз беспочвенности" была впервые опубликована в "Вопросах жизни" (1905. Июль. С. 204).

•* *Корвин-Хорватский И.* Голубой дым // Русское воскресенье (Париж). 1960. 23 июля. Об отношении молодого Пастернака к символизму, который он считал не просто литературным явлением {...}, но синонимом целой эпохи в искусстве, проявлением новаторского мышления и эстетики, см. замечания Л. Флейшмана по поводу доклада Пастернака "Символизм и бессмертие", написанного в 1913 году, в кн.: *L. Fleishman*. Boris Pasternak. The Poet and his Politics. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990. P. 52.

"См. главу "Шестов и Макдиармид" в кн.: *Peter McCarey*. Hugh MacDiarmid and the Russians. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1987. P. 162—200.

⁷⁰ Ремизов, комментарий к сну о Шестове см.: *Алексей Ремизов*. Approaches to a Protean Writer. С. 60—61.

"*Гиппиус З.* Письмо к Г. В. Адамовичу от 16—22 августа 1930 года, публикация Темиры Пахмусс: Intellect and Ideas in Action. P. 400—401.

⁷² *Hippius*. Between Paris and St. Peterburg. Selected Diaries of Zinaida Hippius. Перев. и ред. Темира Пахмусс: Chicago; London: University of Urbana Press and London University Press, 1973; *Гиппиус З.* О бывшем // Возрождение.

1970. № 217. С. 56—58.

"Блок Ц СС. Т. VII. С. 335. Неотправленное письмо к З. Гиппиус от 31(18) мая 1918 года.

"Шестов Л. Дневниковая запись, сделанная в Киеве, октябрь 1919 года. См.: *Баранова-Шестова. Жизнь Льва Шестова*. Т. 1. С. 169; В. *Fondane. Rencontres...* P. 160.

"Мережковский Д. Авторское предисловие // ПСС (1911—1913). Т. I. С. II и VI.

⁷¹ Гиппиус З. "Хлеб жизни", впервые: Мир искусства. 1901. № 11—12. С. 323—334; здесь цит. по: Литературный дневник 1899—1907. С. 17—18, 30.

"Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 77, 90.

"Там же. С. 92.

"Бенуа А. Устное сообщение.

"Блок А. О Мережковском // СС. Т. VI. С. 394.

"Подробнее об этой "кампании" см.: *Максимов Д. Валерий Брюсов и "Новый путь"* // Литературное наследство. Т. 27—28. С. 276—298. Цитаты — из "Дневников" (С. 109—111, 115, 117, 118, 124, 126).

"Брюсов В. Дневники. С. 127.

"Брюсов В. Дневники. С. 134. Если не считать бесплатных подписок, "Новый путь" на декабрь 1903 г. (см. декабрьский номер, с. 225) насчитывал 2558 подписчиков, в том числе 44 — за границей, 445 — в Петербурге, 247 — в Москве и остальные 1822 — в 87 провинциальных губерниях.

⁷² *Розанов В. Серьезный критик* // Новый путь. 1903. Апрель. С. 109.

"Чехов А. Письма к Дягилеву от 12 июля 1903 года и 30 декабря 1902 года // *Дягилев*. Т. II. С. 85, 81.

** *Дягилев С. Письмо к Чехову от 26 июля 1903 года* // *Дягилев*. Т. II. С. 86.

"Бенуа А. Чему учит Академия художеств // Мир искусства. 1904. № 8—9. С. 149—154.

"См.: *Максимов Д. Валерий Брюсов и "Новый путь"* (С. 290—293), о письме Брюсова к Перцову от 4 января 1903 года о желательности проконсультроваться с Шестовым. Что Шестов действительно давным-давно проводил различие между "идеализмом" и "символизмом", ясно из опубликованной посмертно статьи, написанной в 1896 году, "Идеализм и символизм "Северного вестника" (*Russian Literary Triquarterly*. 1978. № 16).

"*Стародум* [Н. Я. Стечкин]. Журнальное обозрение // Русские ведомости. 1905. № 4. С. 604. *Белый А. Идеалисты и "Новый путь"* // *Весы*. 1904. Ноябрь. С. 66—67.

⁷³ *Философова А. Письмо к М. В. Каменецкой от 1 марта 1905 года* // Сборник памяти Анны Павловны Философовой. Т. I. С. 415.

366

6. Русский символизм достигает зрелости

¹ *Бальмонт К. Горящие здания. Лирика современной души*. М., 1900. Некоторые ученые относят Лохвицкую (1869—1905) к поэтам переходной эпохи. См.: *VI. Markov. Russian Crepuscolari: Minsky, Merezhkovskii, Lokhvitskaia* // *Russian Literature and History in Honour of Professor I. Serman*. Jerusalem, 1989. P. 78—80. Это правильно, но роль она сыграла непродолжительную и косвенную, тогда как Минский и Мережковский находились в центре зарождения символистского движения до 1905 года.

"Наиболее подробная характеристика С. А. Полякова содержится в статье К. М. Азадовского и Д. Е. Максимова (который интервьюировал Полякова в 1935 году): Брюсов и "Весы" // Литературное наследство. Т. 85. С. 257—324.

² По подсчетам Казимира Норкелиануса в работе "Jurgis Kasrimirovic Baltrušaitis: a Religious Lithuanian Poet of Russian Symbolism" (Ann Arbor: University Microfilms International, 1981), Балтрушайтис опубликовал 411 стихотворений на русском и 127 — на литовском языках. "*Угрюмый как скала*" — см. посвящение Бальмонта к книге "Будем как солнце".

³ Ответ Юргиса Балтрушайтиса на анкету газеты "Свобода и жизнь" (1906. № 12. 12 ноября) процитирован в Литературном наследстве. Т. 72 (М., 1965. С. 23—25). Определение искусства как "преобразующей силы" см.: "О сущности искусства и творческом долге художника" Балтрушайтиса. Эта цитата дана "в переводе с перевода перевода" (см. примеч. 3., кн. К. Норкелиануса. P. 28). Автор дает английский вариант литовского перевода оригинального русского текста лекции, прочитанной Балтрушайтисом 17 декабря 1915 года в Московском Религиозно-философском обществе, а мы здесь переводим обратно на русский язык, за отсутствием ссылки на оригинал.

* *Брюсов В. "Юргису Балтрушайтису"*, написано в декабре 1900 года, впервые: *Tertia vigilia*. М.: Скорпион, 1900, в разделе "Близким" (СС. Т. I. С. 198).

"*Балтрушайтис Ю. "Молитва"*, впервые: Северные цветы. 1903. С. 181.

⁴ *Балтрушайтис Ю. Земные ступени. Элегии, песни, поэмы*. М., 1911. За этой книгой последовала "Горная тропа. Вторая книга стихов" (М., 1912). Относительно "выдумки Гиппиус" см.: *Брюсов В. Дневники*. С. 111.

⁵ *Брюсов В. Дневники*. С. 74.

⁶ *Бальмонт К. "Избранный"* // Стихотворения. С. 171; "Раненый" // Стихотворения. С. 172.

"*Бальмонт К. "Скорпион"* // Стихотворения. С. 153—154; см. также еще один сонет — "Уроды" (Стихотворения. С. 172; впервые: *Горящие здания*).

⁷ *Брюсов В. Автобиография*. С. 113—114. ¹² *Брюсов В. Дневники*. С. 98.

"*Брюсов В. "Люблю я линий верность"* из цикла "В стенах"; написано 13 ноября 1898 года, впервые: *Tertia vigilia* (СС. Т. I. С. 171).

"*Белый А. Начало века*. С. 173; *Брюсов В. Дневники*. С. 128.

"*Брюсов В. Письмо к Н. М. Минскому от 23 января 1901 года* // Литературное наследство. Т. 85. С. 664.

"*Белый А. Начало века*. С. 145.

¹⁷ Письма Горького к Брюсову от 12 января и 4/5 февраля 1901 года // *Горький М. Собр. соч.* М.: Гослитиздат, 1954

(далее — *Горький*. СС). Т. XXVIII. С. 149—150.

"Скорпион" продолжал издательскую деятельность до 1918 года и выпустил в свет книги З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Добролюбова, И. Коневского, А. Миропольского, Л. Зиновьевой-Аннибал, Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого и М. Кузмина.

"В числе иностранных авторов, изданных "Скорпионом" в переводе, были: Ибсен, Д'Аннунцио, Верхарн, Кнут Гамсун, Шарль ван Лерберг, Метерлинк, Станислав Пшибышевский, Оскар Уайльд, Верлен. Предпринимались также литературные экскурсии в прошлое, как, например, брюсовская публикация писем Пушкина и к Пушкину (1903) с факсимильным воспроизведением текста, и перевод Сергеем Соловьевым с латинского "Поцелуев" Иоанна Секунда, поэта XVI века.

367

¹⁴ Брюсов В. Письмо к С. А. Полякову от 22 июня 1904 года. См.: *Азадовский К. и Максимов Д.* // Литературное наследство. Т. 85. С. 261.

²¹ Там же. С. 273. Для сравнения: популярный литературный ежемесячник "Вестник Европы" в том же году насчитывал 6424 подписчика.

Брюсов В. Дневники. С. 132.

Брюсов В. Письмо к Л. Н. Вилькиной от 31 августа 1904 года. См.: Письма к Л. Н. Вилькиной / Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома, 1973. Л., 1976 (далее — *Брюсов*. Письма к Л. Н. Вилькиной). С. 133.

"См., например, пространное предисловие к рецензии Брюсова на кн. Вяч. Иванова "Кормчие звезды" (Новый путь. 1903. № 3) и его совет Вилькиной (письмо от 4 февраля 1904 года) не подражать Гиппиус, "когда есть Гамсун, Пшибышевский и сколько других, открывших "новеллистам" новые миры, давших им новое оружие, новый взрывчатый состав в сто тысяч раз более сильный, чем плохонький порох Тургеневых да и Чеховых" (*Брюсов*. Письма к Л. Н. Вилькиной. С. 132).

"Первоначально обзоры были заказаны Бальмонту, но в 1901 году, когда ему запретили проживать в Москве и Петербурге и он таким образом до некоторой степени утратил непосредственную связь с событиями на литературной арене, составление обзоров взял на себя Брюсов. О материалах, посланных в Англию Брюсовым, см.: *Ильёв С. П.* Статьи В. Брюсова в журнал "The Athenaeum" // Брюсовские чтения. 1971. Ереван, 1973. С. 569—579; *The Athenaeum* 1902. № 3897. 5 июля; 1903. № 3949. 4 июля; 1904. № 4010. 3 сентября; 1905. № 4068. 14 октября. О пребывании Бальмонта в Оксфорде см. публикацию А. Cross воспоминаний жены поэта "Константин Бальмонт в Оксфорде в 1897 году" (*Oxford Slavonic Papers*, vol. XII. 1979. P. 104—116) и *Ильёв С. П.* Валерий Брюсов и Уильям Морфилл // В. Брюсов и литература конца XIX — начала XX века. Ставрополь, 1979. С. 90—106. Бальмонт был приглашен Уильямом Ричардом Морфиллом (1834—1909), профессором русской литературы и славянских языков Оксфордского университета, прочесть курс лекций в Институте Тэйлора в июне 1897 года (курс финансировался фондом Илчестера). Поэт возвращался в Оксфорд несколько раз. Именно Морфилл предложил ему писать статьи о русской поэзии для "Атенеума".

¹⁶ *Волошин М.* Письмо к Брюсову, без даты, неопублик., написано в 1904 году (Рукописный отдел Ленинской библиотеки. Ф. 386.80.34. Л. 3); здесь цит. *Азадовский К., Максимов Д.* // Литературное наследство. Т. 85. С. 270. См. также: *Маргарян А. Е.* В. Брюсов и Рене Гиль // Брюсовские чтения. 1966. Ереван, 1968. С. 511—538; *Georgette Donchin.* The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.

"Первую статью Брюсова о Рене Гиле см.: *Весы*. 1904. № 12, вторую — спустя пять лет напечатала "Русская мысль" (1909. № 6).

"Черновик письма Брюсова к М. Н. Семенову от 19 ноября 1904 года; процитировано в статье Азадовского и Максимова (Литературное наследство. Т. 85. С. 274; см. там же коммент. 77. С. 319).

"*Дтесман Т. Г.* Вступит, статья к "Переписке с Эмилем Верхарном. 1906—1914" // Литературное наследство. Т. 85. С. 554. См. также письмо Брюсова к Верхарну от 19 июня/2 июля 1906 года (там же. С. 563).

³⁰ *Брюсов В.* Дневники. С. 130.

Брюсов В. "Раб", написано в ноябре 1900 года, впервые как часть раздела "Баллады": *Urbi et orbi*. М., 1903. С. 61—62; СС. Т. I. С. 286—287.

"Борис Садовской, неопублик. воспоминания о "Весак" (ЦГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 7—8), процитировано в статье Азадовского и Максимова (Литературное наследство. Т. 85. С. 264).

Белый А. Начало века. С. 145.

Ходасевич Вл. Брюсов // Некрополь. С. 33.

Брюсов В. Предисловие к "Urbi et orbi" (СС. Т. I. С. 604—605). Рецензия Блока, в которой цитируются эти слова, была написана в мае 1904 года и опубликована в "Новом пути" (1904. № 7). См.: *Блок*. СС. Т. V. С. 540—545. О влиянии Брюсова на Блока в отношении расположения стихов в поэтических сборниках см.: *Joan Delaney Grossman.* Blok, Briusov and the Prekrasnaia Dama. Blok Centennial Conference (Columbus, Ohio, Slavica, 1984). P. 165; *Erich Poynter.* "Die Zyklisierung

368

Lyrischer Texte bei Aleksander A. Blok", *Slavistische Beitrage*, vol. 299 (Munchen, Otto Sagner, 1988); *David A. Sloane* "Aleksander Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle" (Columbus, Ohio: Slavica, 1988); *Салма Н.* К вопросу о месте В. Брюсова в русском символизме (Искусство как познание — в лирике и статьях Брюсова 1895—1918 гг.). Acta Universitatis Szegediensis de Attila Jozsef nominatae, Dissertationes slavicae, Sectio historiae litterarum, ed. Katalin Szoke, vol. XV (1982). С. 85—104.

³⁶ *Брюсов В.* Письмо к П. П. Перцову от 5 апреля 1906 года // Печать и революция. 1926. № 7. С. 45.

³⁷ *Брюсов В.* К. Д. Бальмонт. Четвертая статья. "Зеленый вертоград" и "Хоровод времен"; составлено из рецензий, публиковавшихся между 1906 и 1909 годами, впервые собрано воедино в "Далекие и близкие"; здесь цит. по: СС.

Т. VI. С. 281.

"См.: *Белый А.* Начало века. С. 164.

³⁹ См.: *Брюсов В.* "Mussellanea". Брюсов начал готовить эту книгу к изданию в 1913 году, возможно, под впечатлением успеха, который имели "Опавшие листья" и "Уединенное" Розанова. Обе книги Брюсов рецензировал в статье "Русская лирика" в журнале "София" (1914. № 6). См.: СС. Т. VI. С. 389.

⁴⁰ См., напр., обвинение Бальмонта в костности в рецензии Брюсова на "Хоровод времен" (1909), а также раздражение, высказанное Брюсовым по поводу отсутствия оригинальности в поэзии Вилькиной в рецензии на "Мой сад" (Весы. 1907. № 1); также СС. Т. VI. С. 280 и 320—321. Выражение "новый трепет" встречается в рецензии на сб. Сергея Соловьева "Цветы и ладан" (Весы. 1907. № 5); также СС. Т. VI. С. 312—315.

⁴¹ См.: *Эллис.* В защиту декадентства // Весы. 1907. № 8; *Эллис.* Русские символисты. М., 1910. С. 158; *Блок А.* О современном состоянии русского символизма // Аполлон. 1910. № 8 (*Блок.* СС. Т. V. С. 425—436); см. также статьи Белого, в частности "Обломки миров" (Весы. 1908. № 5) и полемическую статью "Венец или венки" (Аполлон. 1910. № 11).

"*Брюсов В.* "Истины", впервые: Северные цветы. 1901; здесь цит. по: СС. Т. VI. С. 61.

⁴³ *Брюсов В.* "З. Н. Гиппиус", написано в декабре 1901 года, впервые: "Urbi et orbi" (под заголовком "Неколебимой истине"); здесь цит. по: СС. Т. I. С. 354—355.

"*Белый А.* Начало века. С. 165. Брюсов впервые упоминает Потебню в статье "Владимир Соловьев" (Русский архив. 1900. № 8); см.: СС. Т. VI. С. 218. Интересные мысли по поводу влияния Потебни на эстетические взгляды Брюсова содержатся в предисловии Д. Максимова "Брюсов-критик" (СС. Т. VI. С. 15—16).

⁴⁵ *Брюсов В.* "Ключи тайн", впервые: Весы. 1904. № 1. См.: СС. Т. VI. С. 93.

"*Брюсов В.* "Священная жертва", впервые: Весы. 1905. № 1. См.: СС. Т. VI. С. 97—99.

⁴⁷ Брюсов, письмо, датированное сентябрем 1905 года (Письма к Л. Н. Вилькиной. С. 128). См. также письмо к Андрею Белому от 12 августа 1904 года: "Мы, вместе с Бальмонтом, ставим эпиграфом над своими произведениями слова старца Зосимы: "Ищи восторга и испугления" — а ищем ли? то есть ищем ли всегда, смело, исповедуя открыто свою веру, не боясь мученичества (о, не газетных рецензий, а истинного мученичества каждодневного осуждения!). Мы придумываем всякие оправдания своей несправедности. Я ссылаюсь на то, что мне надо хранить "Весы" и "Скорпион". Вы просите времени в четыре года, чтобы хорошенько подумать. Мережковский лицемерно создал для самого себя целую теорию о необходимости оставаться "на своей должности". И все так. Двое разве смелее: А. Добролюбов и Бальмонт" (Переписка с Андреем Белым. 1902—1912. Публикация С. С. Гречишкина с А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. С. 378).

⁴¹ Письмо Вяч. Иванова к Брюсову от 3 марта/19 февраля 1904 года. См.: Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903—1923. Публикация С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. С. 447.

369

Часть III ПРОБЛЕМЫ РАЯ

7. Рубеж века

¹ *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.; Л.: ЗиФ, 1930. С. 467.

¹ См. вступительную статью Ольги Дешарт к Собранию сочинений Вячеслава Иванова (Т. I. С. 41). Цитата — из "Гнома" Вяч. Иванова ("Кормчие звезды"): Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Fouer Oriental Chretien, 1971 (издание продолжается, далее — СС). Т. I. С. 640.

Иванов Вяч. "Язык" ("Свет вечерний"), написано 10 февраля 1927 года; впервые под названием "Слово — плоть": Современные записки. 1937. № 65. С. 160; СС. Т. III. С. 567.

⁴ *Иванов Вяч.* Поэт и чернь, впервые: Весы. 1904. № 3; СС. Т. I. С. 709—714. О роли, приписываемой Тютчеву, см. также "Заветы символизма" (СС. Т. II. С. 589—603).

Иванов Вяч. Письмо к Брюсову от 28 сентября / 11 октября 1904 года // Литературное наследство. Т. 85. С. 462.

⁶ *Иванов Вяч.* Поэт и чернь // СС. Т. I. С. 712.

"*Блок А.* Творчество Вячеслава Иванова, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 4—5; СС. Т. V. С. 7—18. В своей первой пространной статье Блок широко цитирует "Поэта и чернь" и другие прозаические произведения Иванова, в том числе "Религию страдающего Бога", чтобы объяснить поэтическую философию стихотворных сборников "Кормчие звезды" и "Прозрачность".

Иванов Вяч. "Тайна певца", написано в 1912 году, впервые: Нежная тайна. СПб., 1912; СС. Т. III. С. 29.

"См.: *Брюсов В.* Рецензия на "Кормчие звезды" в "Новом пути" (1903. № 3). СС. Т. VI. С. 291—299. В малой серии "Библиотеки поэта" вышли избранные произведения Вячеслава Иванова — "Стихотворения и поэмы", предисл. С. С. Аверинцева, сост. и примеч. Р. Е. Помирного (Л., 1976). Книга содержит словарь классических и других аллюзий, которого не хватает в СС.

"Речь идет о стихотворении Иванова "Вечерние дали" (СС. Т. I. С. 588—589). Примеры множественного числа имен существительных в родительном падеже взяты из работы Ильи Сермана "Вячеслав Иванов и русская поэзия восемнадцатого века" (Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Yale Russian and East European Publications ed Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr., New Haven. Yale Center for International and Area Studies, 1986. P. 198—199).

¹¹⁰ критике, который не мог решиться рецензировать поэзию Иванова, см.: *Эрберг К.* Воспоминания / Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 129—130. Замечания Ремизова см.: *Ремизов А.* Петербургские сны. С. 70; о замечаниях Блока см.: Новый путь. 1904. № 6; СС. Т. V. С. 538—539.

¹¹ *Мандельштам О.* "И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей игре". Цит. по: *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. Вашингтон, 1967. Т. 1. С. 200. О Ронен в книге "An Approach to Mandel'stam" (Jerusalem,

1983) определяет память как "основную тему акмеизма, краеугольный камень не только его эстетического кодекса, но и главной его идеи" (С. XII). Хотя акмеисты относились к памяти иначе, чем Иванов, значение ее и как Мнемозины, и как "анамнезиса" они восприняли именно от Иванова. См.: *John E. Malmstad. You must remember this. Memory's shorthand in a late poem of Kuzmin, — Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband, 24 (Vien, 1989), p. 136.*

"Цит. по: *Хлебников В. Собрание произведений: В 5 т. / Под ред. Н. Степанова. Л., 1928—1933. Т. V. С. 229.*

¹⁴См.: *James West. Russian Symbolism. London, 1970* и соответствующие статьи в кн.: *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*. Здесь поэзия Иванова нашла убедительного апологета в лице Владимира Маркова (см.:

"*Vyacheslav Ivanov poet, a tribute and reappraisal*", там же, p. 49—58).

"*Ахматова А. Соч.: В 2 т. Вашингтон, 1968. Т. 2. С. 340. "Cor ardens"* был третьим поэтическим сборником Иванова (Ч. 1—2. М.: Скорпион, 1911).

370

"Жизни и творчеству Иванова было посвящено шесть международных конференций: в Йельском университете в 1981 году; в Риме и Фраскати в 1983 году, в университете Павии в 1986 году; в Гейдельбергском университете в 1989 году; в Женеве в 1992 году и в Москве в 1994 году. В результате этих конференций появилось несколько сборников статей: в 1986 году — "*Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*" (см. примеч. 10) и двухтомник "*Cultura e memoria: atti del terzo simposio internazionale dedicate a V. Ivanov*", ed. Malcovati, Facolta di lettere e filosofia dell Unnersitadi Pavia, sezione slavistica (Florence: Nuova Italia, 1988). См. также: *Un maître de sagesse au XX siecle V. Ivanov et son temps. Cahie du Monde Russe — Russic — Empire russe — Union Sovietique — Etats independents, V. XXXV (1—2). Paris, 1994*; Вяч. Иванов. Материалы и публикации / Сост. Н.В. Котрелев, ред. С. И. Панов. М.: НЛЮ, 1994; Вяч. Иванов. Материалы и публикации / Ред. В. А. Келдыш, И. В. Корецкая. М.: Наследие, 1996.

¹⁷ *Averintsev S. The Poetry of Vyacheslav Ivanov // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. P. 29.*

"*Иванов Вяч. "Мгла"*, написано в 1897 году, впервые: *Кормчие звезды*; СС. Т. I. С. 597.

"*Иванов Вяч. Поэт и чернь*, впервые: *Весы. 1904. № 3*; СС. Т. I. С. 713.

²⁰ Там же. С. 713.

²¹ *Иванов Вяч. "Земля"*, впервые: *Кормчие звезды*; СС. Т. I. С. 550—551.

"*Пушкин А. С. Пролог к "Руслану и Людмиле"*.

"*Иванов Вяч. "Счастье"*, написано в Сочи 20 июня 1917 года, впервые: "*Свет вечерний*"; СС. Т. III. С. 547.

"*Иванов Вяч. "Язык"*, впервые: "*Свет вечерний*"; СС. Т. III. С. 567. См. также анализ этого стихотворения в статье: *Tomas Venclova // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. P. 108—122.*

"Иванов начал отходить от индивидуализма к "соборности" в статье "Копье Афины" (*Весы. 1904. № 10*), где он уже говорит о "музыке соборной души" (СС. Т. I, С. 727). Для Иванова слово "соборность" имеет космический, дионисийский оттенок, поскольку "Дионис есть божественное всеединство Сушего в его жертвенном разлучении", а следовательно, "родственный нашему религиозному миропониманию" (СС. Т. I. С. 718, из статьи "Ницше и Дионис", впервые: *Весы. 1904. № 5*. Таким образом, "соборность" означает единство отдельных личностей во всеединстве, постоянное восхождение и нисхождение, разлучение и воссоединение, — по Иванову, жизнь строится именно по такой схеме (О нисхождении // *Весы. 1905. № 5*) и в СС как "Символика эстетических начал" (Т. I. С. 823—830). После 1905 года термин "соборность" в связи с другим термином "мистический анархизм" часто употребляется "всуе". Однако для Иванова термин этот по-прежнему обозначал возвращение, через индивидуализм и предельную утонченность, к забытому единству. "Индивидуализм, в своей современной невольной и несознательной метаморфозе, усваивает черты соборности", — пишет он в "Кризисе индивидуализма" (*Вопросы жизни. 1905. № 9 // СС. Т. I. С. 839*).

"*Иванов Вяч. "3 февраля"* ("Римский дневник") // СС. Т. III. С. 592.

"*Иванов Вяч. "5 августа"* ("Римский дневник") // СС. Т. III. С. 625.

²⁸ *Мережковский Д. Письмо к В. И. Иванову от 20 марта 1903 года*, рукописный отдел, ГБЛ. Ф. 109, шифр не указан, процитировано в примечании к письму 2 (*Литературное наследство. Т. 85. С. 435*).

"См.: *Иванов Вяч. "7 сентября"* ("Римский дневник"); СС. Т. III. С. 632.

³⁰ *Иванов Вяч. "Лицо или маска"*, посвящено Мережковскому, первоначально с эпиграфом из статьи "За или против?" (*Новый путь. 1904. № 10*), впоследствии публиковалось под названием "Лицо" в "*Cor ardens*" (СС. Т. II. С. 265). См. также письмо 27 от 1 ноября/19 октября 1904 года к Брюсову (*Литературное наследство. Т. 85. С. 463—464*). См. также статью Белого "Маска", не слишком уверенно поддержавшего Мережковского в "Весах" (1904. №6. С. 6—15).

³¹ См. вступительную статью Ольги Дешарт (СС. Т. I. С. 73-^74). "*Иванов Вяч. Письмо 26 от 28 сентября / 11 октября // Литературное наследство. Т. 85. С. 462.*

"*Белый А. На рубеже двух столетий. С. 339. "Симфония (2-я, драматическая)"* Белого вышла первоначально в издательстве "Скорпион" (М., 1902).

"*Белый А. "Вместо предисловия"* // *Симфония (2-я, драматическая). С. 17.*

371

"*Белый А. На рубеже двух столетий. С. 165.*

"*Брюсов В. Дневники. С. 121; Блок А. Дневник. 2 апреля 1902 года // СС. Т. VII. С. 44.*

"*Белый А. Начало века. С. 247.*

"Там же. С. 249—250.

"Автоцитата (*Белый А. На рубеже... С. 19*) из стихотворения, написанного в 1903 году и опубликованного в

"Золото в лазури" (М., 1904), "Мы шли в полях. Атласом мягким рвало...". В переработанном виде стихотворение называлось "Н. В. Бугаеву. 1904—1924". См.: *Белый А.* Стихотворения: В 3 т. Russian printings and reprintings, Cen'rifuga, td. John Malmstad (далее — Malmstad, I, II, III) (Munchen, Wilhelm Fink, 1982—). Т. I. С. 281; Т. II. С. 112—113; варианты — Т. III. С. 79 и 283—284. Так как это наиболее полное на сегодня издание поэзии Белого, я по возможности старалась всюду ссылаться на него. Кроме того я пользовалась изданием "Стихотворения" (М., 1988) — перепечаткой книги Белого "Стихотворения", выпущенной в 1923 году с добавлением очерка А. В. Лаврова "О книге Андрея Белого "Стихотворения", а также томом "Стихотворения и поэмы", вышедшим в серии "Библиотека поэта" (М.; Л., 1966) с предисловием Т. Хмельницкой. На английском языке за последние десять лет вышли следующие интересные работы о поэзии Белого: двуязычное издание Gerald Janecsek "Первая встреча" ("The First Encounter"); статьи John Elsworth, Janecsek, George Kalbous и Boris Christa в сборнике "Andrei Bely Centenary Papers", ed. Boris Christa (Amsterdam: Adolf M. Hakhert, 1980), p. 68—117 и G. S. Smith's "Bely's poetry and verse theory" в книге "Andrei Bely. Spirit of Symbolism", ed. John E. Malmstad (Ithaca and London: Cornell University Press, 1987), p. 242—284. В той же книге помещен очерк Roger Keys о поэтической прозе "симфоний Белого", p. 19—59.

"Белый А. На рубеже... С. 180—181.

⁴¹ Там же. С. 338.

«Там же. С. 353.

⁴³ Там же. С. 358.

⁴⁴ Там же. С. 371.

⁴⁵ Все примеры — из "Симфонии (2-й драматической)".

⁴⁴ См.: Selected Essays of Andrei Bely (Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1985). Steven Cassedy, редактор, составитель и переводчик, заявляет в своем предисловии, что, выпуская в свет эту книгу, он ставил своей целью "представить крупного современного мыслителя аудитории, фактически ничего о нем не знающей" (Р. XI). Восторженное отношение к этой части наследия Белого оказалось заразительным, и в настоящее время Белый-мыслитель и критик затмил Белого-художника, невзирая на то что как и у всех художников и мыслителей серебряного века его художественное творчество и идеи на самом деле неразделимы.

"Белый А. Формы искусства // Мир искусства. 1902. № 11—12. Цит. по: *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 98.

«Там же. С. 100—101.

⁴⁹ *Белый А.* "Симфония (2-я, драматическая)" // *Белый А.* Симфонии / Сост., вступ. ст. и подготовка текста А. В. Лаврова. Л.: Худ. лит., 1991. С. 146.

"Белый А. "Кентавр", написано в 1901—1902 годах, впервые: Северные цветы. 1903. № 3; *Malmstad.* \. С. 192—193; варианты см.: *Malmstad.* III. С. 45—46; Стихотворения и поэмы. С. 118.

⁵¹ *Белый А.* "На горах", написано в 1903 году, впервые: "Золото в лазури"; *Malmstad.* I. С. 180—189; варианты: *Malmstad.* III. С. 42—43; Стихотворения и поэмы. С. 116.

"Маяковский Вл. "Я сам". Цит. по: *Маяковский Вл.* Поли. собр. соч.: В 12 т. М., 1949. Т. 12. С. 19.

См.: *Белый А.* "Весна", написано в 1903 году, впервые: "Золото в лазури"; *Malmstad.* I. С. 16; *Malmstad.* III. С. 4; Стихотворения и поэмы. С. 104—105.

"Белый А. "Знаю", написано в 1901 году, впервые: "Золото в лазури"; *Malmstad.* I. С. 294—295; *Malmstad.* III. С. 82; Стихотворения и поэмы. С. 138—139.

"Белый А. "Душа мира", написано в 1902 году, впервые: "Золото в лазури"; *Malmstad.* I. С. 125—127; III. С. 28; Стихотворения и поэмы. С. 85—86.

372

⁵⁶ *Белый А.* "Возмездие", ч. 2 и 3, написано в 1901 году, впервые: Северные цветы. 1903. № 3; *Malmstad.* I. С. 296—298; III. С. 82—84; Стихотворения и поэмы.. С. 139—141. Циклу предпослано посвящение Ницше. В рукописи Белый писал: "Ницше — кентавр, Ницше — чайка, Ницше — экзотичен". Стихотворение 1904 года "Безумец" с посвящением А. С. Челищеву, впервые: "Золото в лазури"; *Malmstad.* I. С. 299—303; III. С. 85; Стихотворения и поэмы. С. 141—142.

"Блок А. "Молитвы", написано в марте—апреле 1904 года, впервые: "Стихи о Прекрасной Даме". М., 1905 (за исключением стихотворения "Ночная", опубликовано в 1907 году, в альманахе "Белые ночи"; СС. Т. I. С. 316—318.

"Белый А. "Золотое руно", 2. "Пожаром склон неба объят", написано в октябре 1903 года, впервые (с изменениями): Мир искусства. 1904. № 5, в статье "Символизм как миропонимание"; Стихотворения и поэмы. С. 73—75.

Цикл назывался "Прежде и теперь" (Стихотворения и поэмы. С. 87—108). См.: *Белый А.* Начало века. С. 206.

"*Пристальность взгляда*" — см.: *Блок.* СС. Т. V. С. 436.

"Белый А. На рубеже... С. 248.

"Блок А. Автобиография // СС. Т. VII. С. 12.

"Блок Любовь. Были и небылицы о себе и Александре Блоке. С. 49—50.

"Блок А. "31 декабря 1900 года", впервые: Нива. 1909; СС. Т. I. С. 73.

⁴³ Выражение "Скрытый двигатель" — из стихотворения "О, я хочу безумно жить", написано 6 мая 1909 года / 5 февраля 1914 года, впервые: Русское слово. 1915. 22 марта; СС. Т. III. С. 85. Какой-то анонимный поклонник поэзии Блока прикрепил бумажку с цитатой из этого стихотворения к деревянному кресту, который был установлен на могиле поэта на Смоленском кладбище до перенесения праха на Волкове кладбище.

"Блок А. "Ей было пятнадцать лет. Но по стуку..." написано 16 июня 1903 года, впервые: Слово. 1904. 31 января; СС. Т. I. С. 283.

- " См.: Блок. СС. Т. VII. С. 343; письмо к отцу, А. Л. Блоку, от 26 сентября 1900 года // Письма Блока к родным / Под ред. М. А. Бекетовой. Л., 1927. С. 25.
- " Платон. "Тимеус" 306. Этой справкой я обязана Матери Текле, настоятельнице монастыря Успения Пресвятой Богородицы в Норманби, неподалеку от Уитби.
- "Блок А. "Ветер принес издалека", написано 29 января 1901 года; СС. Т. I. С. 76.
- "Блок А. "Ты отходишь в сумрак алый", написано 6 марта 1901 года; СС, Т. I. С. 81.
- " Блок А. "Небесное умом не измеримо", написано 29 мая 1901 года; СС. Т. I, С. 91.
- " Белый А. Начало века. С. 261.
- "Блок А. "Предчувствую Тебя. Года проходят мимо", написано 4 июля 1901 года, впервые: Новый путь. 1903. № 3; СС. Т. I. С. 94.
- "Блок А. Автобиография // СС. Т. VII. С. 12.
- ⁷⁵ О Блоке и Коневском см.: *Мордерер В. Я.* Блок и Иван Коневской // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 151—178.
- "Блок А*. "Мой вечер близок и безволен", написано 27 марта 1902 года, впервые: Стихи о Прекрасной Даме; СС. Т. I. С. 179. Блок познакомился с Гиппиус 26 марта 1902 года, и стихотворение содержит явный намек на их первый "интимный" разговор. Блок сопротивляется попыткам Гиппиус выяснить связь между его поэзией и личной жизнью в стихотворении "Просыпаюсь я — и в поле туманно" (2 мая 1903 года, впервые: Стихи о Прекрасной Даме; СС. Т. I. С. 279). Более подробный рассказ о сложных отношениях Блока с Мережковскими см.: *Миц 3. А.* Блок в полемике с Мережковскими // Ученые записки Тартуского государственного университета. 535. Блоковский сборник. № 4. Тарту, 1980. С. 116—222; *А. Рутан.* Aleksandr Blok and the Merezhovskii // Aleksandr Blok. Centennial Conference. P. 237—270.
- ⁷⁷ Блок А. Письмо к Андрею Белому от 9 января 1903 года // Александр Блок и Андрей Белый. Переписка / Под ред. и предисл. В. Н. Орлова. Серия "Летописи". Кн. 7. М.: изд. Государственного литературного музея, 1940. С. 13 (далее — Блок и Белый. Переписка).
- ⁷⁸ О Блоке и Брюсове см. примеч. 35 к гл. 6.
- "Блок А. "Россия", написано 18 октября 1908 года, впервые: Новое слово. 1910. № 1; в слегка измененном виде: СС. Т. III. С. 254—255.
- 373
- "Белый А. Письмо к А. А. Блоку от 4 января 1903 года; Блок и Белый. Переписка. С. 7.
- " Блок А. Письмо к А. Л. Блоку от 5 августа 1902 года // СС. Т. VIII. С. 40.-
- "Блок А. "По городу бегал черный человек", апрель 1903 года, впервые-Альманах Гриф. 1904; СС. Т. I. С. 278.
- "Блок А. Письмо к С. М. Соловьеву от 20 декабря 1903 года; СС. Т. VIII. С. 7.
- "Блок А. "Вот он — ряд гробовых ступеней", написано 18 июня 1904 года, впервые: Стихи о Прекрасной Даме; СС. Т. I. С. 323.
- "Блок А. "Вступление" // СС. Т. II. С. 7. Написанное 16 апреля 1905 года, это стихотворение первоначально называлось "Молитва", и Блок поместил его после "Незнакомки" (см. гл. 11) в сборнике "Нечаянная радость" (М., 1907). Когда, однако, поэт впервые перекомпоновал стихи в три тома (которые он как-то назвал "трилогией вочеловечения"), то сделал "Молитву" "Вступлением" ко второму тому, подчеркивая этим, что "вознесение" "Прекрасной Дамы" должно восприниматься не как результат появления ложной, inferнальной музыки, а скорее как сознательное отречение от прошлого и, таким образом, — как прелюдия ко всему второму тому. Начиная с 1911 года это стихотворение неизменно открывает второй том, что было закреплено самим поэтом в "Собрании сочинений Александра Блока" (Пг.; Берлин: Алконост, 1922—1923), первые три тома которого он составил сам и которое послужило образцом для последующих изданий. Сейчас имеется возможность читать стихи Блока в той последовательности, в какой они были помещены в первых сборниках от "Стихов о Прекрасной Даме" до "Возмездия" (Пг., 1919) в кн.: *Блок Александр.* Десять поэтических книг / Под ред. В. П. Енишерлова. М., 1980.
- "Белый А. Письмо к Блоку от 10 июня 1903 // Блок и Белый. Переписка.
- " Белый А. Начало века. С. 260.
- "Блок А. Дневник 1901—1902 года; СС. Т. VII. С. 44; Блок и Белый. Переписка. С. 4.
- "Блок А. Письмо к Андрею Белому от 3 января 1903 года // Блок и Белый. Переписка. С. 4—5.
- ⁹⁰ Белый А. Письмо к Блоку от 6 января 1903 года // Блок и Белый. Переписка. С. 8.
- " Блок А. Письмо к Белому от 15—17 августа 1907 года // СС. Т. VIII. С. 200.
- "Блок А. "У забытых могил пробивалась трава", впервые: Новый путь. 1904 № 5; СС. Т. I. С. 274.
- ## 8. Миф о Софии и тема Апокалипсиса
- Иванов Вяч.* "Александру Блоку. II" написано летом 1912 года, впервые: Нежная тайна; СС. Т. III. С. 10.
- ¹ *Розанов В.* Из старых писем // Вопросы жизни. 1905. № 10—11. С. 377.
- ² О сложных отношениях Розанова с Владимиром Соловьевым см. гл. 5, примеч. 25.
- ³ См.: *Соловьев Вл.* Идея Сверхчеловека // Мир искусства. 1899. № 9. С. 87—91; СС. VIII. С. 310—319. Кроме того, см.: *Соловьев Вл.* "Особое чествование Пушкина", впервые в виде письма к редактору: Вестник Европы. 1899. № 1; СС. Т. VIII. С. 320—329; *Розанов В.* Еще о смерти Пушкина // Мир искусства. 1900. № 7—8.
- ⁴ См.: *Блок А.* Письмо к Чулкову от 23 июня 1905 года // СС. Т. VIII. С. 128; *Белый А.* На рубеже... С. 389.
- ⁵ *Соловьев Вл.* Три свидания, написано в 1898 году, впервые: Вестник Европы. 1898. № II; Стихотворения и шуточные пьесы (далее — *Соловьев Вл.* Стихотворения (1968) ed. D. Tschizewski et al., Slavische Propylaen, Band 18 (München: Wilhelm Fink, 1968). С. 170—179.
- ⁶ *Блок А.* Письмо к И. П. Брихничеву от 26 августа 1912 года // СС. Т. VIII. С. 401.
- "См.: *Samuel Cioran's.* Vladimir Solp'ev and the knighthood of the Divine Sophia. MA Lathouwers, Kosmos en Sophia.

en het russisch denken, докторская диссертация, защищенная в Католическом университете г. Неймеген, напечатана в Гронингене, 1962; и *Armin Knigge*. Die Lyrik VI. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Belyj und A. Blok. Bibliotheca Slavonica Band 12 (Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1973). См. также: *Pamela Davidson*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perceptin of Dante" (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

"Притчи Соломоновы 8:26, 30. См. также коммент. Дешарт: *Иванов*. СС. Т. III. С. 753.

"Соловьев Вл. "Сайма. В бурю", написано в сентябре или октябре 1894 года, впервые: Стихотворения. СПб., 1900; Стихотворения (1968). С. 129.

¹¹ *Соловьев Вл.* "Идея Сверхчеловека" // СС. Т. VIII. С. 318.

¹² *Кн. С. Н. Трубецкой*. Смерть В. С. Соловьева. 31 июля 1900 г. // Вестник Европы. 1900. № 9. Цит. по: *Соловьев Вл.* Неподвижно лишь солнце любви. М., 1900. С. 389.

"Блок А. "Последнее напутствие" // СС. Т. III. С. 273.

¹⁴ См.: *Белый А.* Начало века. С. 229.

¹⁵ *Брюсов В.* Владимир Соловьев. Смысл его поэзии, впервые: Русский архив. 1900. № g; СС. Т. VI. С. 218—230.

"Брюсов В. "К близкой", написано в 1903 году, впервые: Urbi et orbi; СС. Т. I. С. 314—315.

"См.: *Перцов П. П.* Ранний Блок. М., 1922. С. 24.

"*Иванов Вяч.* Посвящение "Carmen Saeculare", написано в 1904 году, впервые: Северные цветы. 1905. № 4; СС. Т. П. С. 286.

"*Брюсов В.* "Конь блед", написано в июле—декабре 1903 года, впервые: Новый путь. 1904. № 5; СС. Т. I. С. 442—444. В письме к Перцову (Печать и революция. 1926. № 7. С. 42) Брюсов утверждает, что, когда он прочитал "Конь блед" Сергею Соловьеву и Андрею Белому, они "повскакали со стульев", и что Блок признал влияние этого стихотворения на его собственные стихи об Апокалипсисе в городе — "Последний день" (написано 3 февраля 1904 года, впервые: Перевал. 1907. № 7; Земля в снегу. СПб., 1908, с эпиграфом из стихотворения Брюсова). Отношение Белого к молодому Брюсову в значительной мере определялось стихотворениями "Конь блед!" и "Сумасшедший" (написано в 1895 году).

²⁰ *Брюсов В.* Письмо к Блоку от ноября 1904 года // Печать и революция. 1928. № 4. С. 43.

"*Брюсов В.* "Младшим", написано в 1903 году, впервые: Ежемесячные сочинения. 1903. № 4, под названием "За оградой"; СС. Т. I. С. 353. Ср. ответное стихотворение Блока "Ночная", написанное в марте—апреле 1904 года, где поэт взывает к Прекрасной Даме: "Пред кем томится и скрежещет / Суровый маг моей Земли"; СС. Т. I. С. 317.

"См.: *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии // Весы. 1905. № 4. С. 11—28; *Брюсов В.* В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому // Весы. 1905. № 5. С. 37—39; СС. Т. VI. С. 101.

"*Блок А.* Записные книжки. № 65.

²⁴ *Иванов Вяч.* "Mi fur le serpi amiche", название заимствовано из "Чистилища" Данте, XXV, 4; из цикла "Carmen Saeculare" (см. примеч. 18); СС. Т. II. С. 290—291.

"*Брюсов В.* "По улицам узким, и в шуме, и ночью...", написано в апреле 1901 года, впервые: Северные цветы. 1902. № 2; СС. Т. I. С. 269.

"*Белый А.* "Созидатель", написано в 1904 году, из цикла "В. Брюсову", впервые: Весы. 1906. № 8; затем в 1909 году в сб. "Урна", посвященном Брюсову. См.: Стихотворения и поэмы. С. 280—282. Варианты — *Malmstad*. III. С. 197—199; "Встреча" написана в 1909 году, опубликована в сб. "Урна"; Стихотворения и поэмы. С. 285.

"*Блок А.* Записные книжки. № 79, 84, 86. О Блоке и Ницше см. *R. Labry*. Alexandre Blok et Nietzsche // Revue des Etudes Slaves № 17 (Paris, 1951). P. 201—208; *Rolf Dieter Kluge*. Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks (Munchen: Otto Sagner, 1967), гл. 4 о Блоке, Ницше и Вагнере, p. 84—128; *J. Forsyth*. Prophets and supermen: "German", ideological influences on Aleksandr Blok's Poetry // Forum for Modern Language Studies, vol. 13, № 1 (Jan., 1977). P. 33-46; *Evelyn Bristol*. Blok between Nietzsche and Soloviev // Nietzsche on Russia. P. 149—159.

"См. письмо от 20 декабря 1903 года к Сергею Соловьеву, в котором Блок говорит о стихах Вл. Соловьева: "Они требуют любви (...) Когда им отдашь

375

любовь, они заполнят годы жизни и ответят во сто раз больше, чем в них сказано. Может быть, заполнят и целую жизнь". В этом же письме Блок сравнивает стихи Вл. Соловьева со стихами Сергея, которым также отдает "любовь", но находит, что они не гибки <...> и не изысканны" (СС. Т. VIII. С. 78).

²⁹ *Блок А.* Письмо к Е. П. Иванову от 15 июня 1904 года // СС. Т. VIII. С. 106.

³⁰ *Соловьев Вл.* СС. Т. VIII. С. 246—290.

³¹ См. последнюю речь Блока по поводу 20-й годовщины со дня смерти Вл. Соловьева, произнесенную в 1920 году, "Владимир Соловьев и наши дни", впервые: Записки мечтателей. 1921. № 2—3; СС. Т. VI. С. 154—159; а также письмо Чулкову от 23 июня 1905 // СС. Т. VIII. С. 126—129.

"*Соловьев Вл.* Жизненная драма Платона // СС. Т. VIII. С. 274—275, 281, 285; Идея Сверхчеловека // СС. Т. VIII. С. 318.

"О влиянии статьи Вл. Соловьева "Жизненная драма Платона" на Блока см. исследование Слоуна о построении Блоком поэтической автобиографии при составлении лирических циклов: *D. Sloane*. Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, Ohio: Slavica, 1988.

"*Блок А.* "Рыцарь-Монах", речь, произнесенная в Тенишевском училище 14 декабря 1910 года по случаю 10-й годовщины смерти Соловьева; впервые: О Владимире Соловьеве. М., 1911; СС. Т. V. С. 451.

"*Белый А.* Материал к биографии 1900—1902, цит. по: Стихотворения и поэмы. С. 586.

"*Белый А.* Воспоминания о А. А. Блоке // Эпопея. 1922. Т. I. С. 138.

"См.: *Andrej Belyj*. Lettre autobiographique a Ivanov-Razumnik, публикация Жоржа Нива // Cahiers du Monde Russe

et Sovietique. 15: 1—2 (Jan—jun 1974). P. 45—82.

"Белый" А. "С. М. Соловьеву", написано в 1901 году, впервые: Золото в лазури, цит. по: Стихотворения и поэмы. С. 153. См. также: *Malmstad*. I. P. 327; варианты: Т. III. P. 99.

³⁹ Белый А. "Первое свидание", написано в 1921 году, впервые опубликовано "Алконостом" (Пг., 1921); Стихотворения и поэмы. С. 405—442. Белый писал о Соловьеве во всех своих опубликованных и неопубликованных мемуарах и посвятил ему очерк "Владимир Соловьев. Из воспоминаний" (М.: Арабески, 1911. С. 387—394).

⁴⁰ См. предисловие Ольги Дешарт к собранию сочинений Вяч. Иванова (СС. Т. I. С. 17); *Henrich Stammler*. Vyacheslav Ivanov and Nietzsche // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. С. 297—312. Собственная версия событий — в "Автобиографическом письме" Вяч. Иванова (СС. Т. II. С. 20).

"Иванов Вяч. Письмо к А. А. Блоку от 12 ноября 1908 года. Цит. по: Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелевд // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. 41. № 2. М., 1982. С. 168.

⁴² Иванов Вяч. Автобиографическое письмо (СС. Т. II. С. 20).

⁴³ См., напр., письмо Соловьева Розанову от 28 ноября 1892 года: Из старых писем // Вопросы жизни. 1905. № 10—11. С. 359—390, где Соловьев отрицает, что он "далек от ограниченности латинской, как и ограниченности византийской, или аугсбургской, или женевской", но что, учитывая господство "папофобии", он считает нужным "указывать на положительное значение самим Христом положенного камня церкви, но я никогда не принимал его за самую Церковь, — фундамента не принимал за целое здание".

"Иванов Вяч. Автобиографическое письмо (СС. Т. II. С. 21).

⁴⁵ Попытки Иванова опубликовать академические версии своих трудов о Дионисе потерпели неудачу. Одно издание было уничтожено в типографии в результате артиллерийского обстрела во время первой мировой войны. Его докторская диссертация "Дионис и прадионисийство" была напечатана второй государственной типографией в Баку в 1923 году и фактически до сих пор недоступна, хотя предполагается перепечатка ее для продолжающегося издания Собрания сочинений. Вариант, подготовленный им на немецком языке для Бенно Швабе (Веппо Schwabe), долго оставался не опубликованным. Началась вторая мировая война, и издатель умер, но две главы выходили разрозненно в 1961 и 1985 годах. См. предисловие Ольги Дешарт к СС. Т. I и статью протоиерея Кирилла Фотиева "Дионис и прадионисийство" в свете новейших исследований" (*Culture e memoria*. № 2. С. 163—170), а также рецензию Памелы Дэвидсон на английский вариант 376

настоящей книги — *The Slavonic and European Review*, vol. 74, № 2, a pul, 1996, p. 263.

"Иванов Вяч. Религиозное дело Владимира Соловьева, впервые: Путь. М., 1911; СС. Т. III. С. 304.

"Иванов Вяч. "Памяти Владимира Соловьева" ("Римский дневник"), впервые: Свет вечерний. Оксфорд, 1962; СС. Т. III. С. 621.

Часть IV БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ АД

9. Русско-японская война и революция 1905 года

¹ БЛОК А. О современном состоянии русского символизма, впервые: Аполлон. 1910. № 8 (СС. Т. V. С. 431).

¹ Каневской И. "По дням" // Стихи и проза. М., 1904. С. 9.

³ См.: Брюсов В. Письмо Вячеславу Иванову от 20 сентября/3 октября 1904 года // Литературное наследство. Т. 85. С. 461—462 и ответ Иванова от 28 сентября/11 октября 1904 года (С. 462).

⁴ См.: Белый А. "Сплошной теоретик", первые впечатления о В. Иванове: Начало века (С. 308—313). Об отношениях Белого с В. Ивановым см.: *Oleg A. Maslenikov*. The Frenzied Poets. Andrey Biely and the Russian Symbolists. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952 (далее — *Maslenikov*. Frenzied Poets). P. 197—216. См. также: *Georges ffivat*. Prospero et Ariel. Esquisse des rapports d'Andrej Belyi et Viaceslav Ivanov // Autour du symbolisme Russe (Viaceslav Ivanov), специальный номер *Cahiers du Monde Russe et Sovietique* 25:1 (jan—^{mar} 1984). P. 19—34.

⁵ Историю поединка поэтов см. в предисловии С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова к "Переписке с Андреем Белым" // Литературное наследство. Т. 85. С. 336—339 и (по-английски и менее подробно): *Maslenikov*. Frenzied Poets. P. 99—127.

⁶ Брюсов В. Огненный ангел. Повесть XVI века, печаталась из номера в номер в "Весах" (1907. 1—3, 5—12; 1908. № 2, 3, 5—8); впервые в виде книги: М[^] Скорпион, 1908. В 1927 году С. Прокофьев написал оперу на либретто по роману Брюсова.

⁷ См.: Белый А. "Старинному врагу", написано 9 декабря 1904 года, впервые с посвящением "В. Б.": Вопросы жизни. 1905. № 3; Стихотворения и поэмы. С. 465; с вариантом первой строки // Литературное наследство. Т. 85. С. 337—338; а также: *Malmstad*. II. С. 71—72 и III. С. 366 (варианты). Ответ Брюсова, из которого взята приведенная в тексте цитата, см.: Брюсов В. "Бальдеру II", первоначально предназначалось для "Stephanos". "Бальдеру Локи" (СС. Т. I. С. 388) появилось с посвящением Белому в "Северных цветах" (1905. С. 35—36), но, очевидно, то обстоятельство, что в деле была замешана дама, побудило Брюсова отказаться от публикации, ибо "Бальдеру II" опубликовано только посмертно в "Стихотворениях и поэмах" (С. 502). История Белого, Брюсова и Нины Петровской фигурирует в мемуарах Белого и в воспоминаниях Вл. Ходасевича "Конец Ренаты" (Некрополь. С. 7—25). Однако самые надежные источники — письма Брюсова к Петровской и ее собственные воспоминания об их романе (Литературное наследство. Т. 85. С. 773—798). Об отражении этой интриги в романе Брюсова см.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова "Огненный ангел" // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1978. № 4. С. 79—107; *Мишц 3. Г.* Граф Генрих фон Остергейм и "Московский Ренессанс"; Символист Андрей Белый в "Огненном ангеле" В. Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 215—240; *Мирза-Авакян М. Л.* Образ Нины Петровской в творческой судьбе В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения.

1983 год. Ереван, 1985. С. 223—234.

Иванов Вяч. Письмо к Брюсову от 24 февраля/9 марта 1905 года // Литературное наследство. Т. 85. С. 473.

Иванов Вяч. Из стихотворения "Ночь в пустыне", впервые: Кормчие звезды; СС. Т. I. С. 529.

377

Иванов Вяч. Письмо к Брюсову от 29 августа 1905 года // Литературное наследство. Т. 85. С. 479.

"См.: *Нарцисс* (С. А. Соколов). Северные цветы ассирийские // Искусство, 1905. № 5—7; Литературное наследство. Т. 85. С. 389, примеч. 4, где рассказывается история выступления Белого в защиту Иванова и его ссоры с Соколовым.

Иванов Вяч. Письмо к Брюсову, написано около 28 сентября 1905 года // Литературное наследство. Т. 85. С. 386—387.

Брюсов В. "К тихому океану", написано 27 января 1904 года, впервые: Русский листок. 1904. № 5088. 29 января; затем в "Stephanos", но исключенное из ретроспективного сборника "Пути и перепутья" (Скорпион, 1908) (*Брюсов*. СС. Т. I. С. 423). *Брюсов В.* Письмо к П. П. Перцову от 1 апреля 1904 года // Печать и революция. 1926. № 7. С. 42; *Перцов П.* Брюсов в начале века (Из воспоминаний) // Знамя. 1940. № 3. С. 253; *Брюсов В.* Письмо к В. Иванову от 29 августа/11 сентября 1904 года // Литературное наследство. Т. 85. С. 458; *Брюсов В.* "К согражданам", написано в декабре 1904 года, впервые: Слово. 1904. № 22. 22 декабря; цит. по: СС. Т. I. С. 425.

Иванов Вяч. Письмо к Брюсову от 14/27 января 1905 года // Литературное наследство, Т. 85. С. 472.

Иванов Вяч. "Месть мечная", написано 12 мая 1904 года, впервые: Новый путь. 1904. № 7 (СС. Т. II. С. 251).

Иванов Вяч. "Цусима", написано 18 мая 1905 года, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 6; СС. Т. II. С. 252—253.

¹⁷ См., напр., стихотворение "Да! Цепи могут быть прекрасны", написано в августе 1905 года, запрещено цензурой, впервые: Поли. собр. соч. и переводов (далее — *Брюсов*. ПСС). Т. I—IV, XII, XIII, XV, XXI. СПб., 1913—1914. Т. ГУ. С. 143 (СС. Т. I. С. 429); "Цусима", 10 августа 1905 года, впервые: Stephanos (СС. Т. I. С. 426) и "Юлий Цезарь", август 1905 года, впервые: Stephanos (СС. Т. I. С. 427).

Брюсов В. "Довольным", 18 октября 1905 года, впервые: Stephanos (СС. Т. I. С. 432); *Брюсов В.* "3. Н. Гиппиус", декабрь 1901 года, впервые: Urbi et Orbi (СС. Т. I. С. 354).

Брюсов В. "Кинжал", написано в 1903 году, впервые: Новый путь. 1904. № 10 (СС. Т. I. С. 422). О роли Чулкова как "заказчика" "революционной" поэзии Брюсова см.: *Чужое Г.* Годы странствий. М., 1930. С. 101—102.

²⁰ *Лавров П.* Новая тюрьма // Лютня. Лейпциг, 1879. Это стихотворение вдохновило Брюсова на создание стихотворения "Каменщик", написано 16 июля* 1901 года, впервые: Urbi et Orbi (СС. Т. I. С. 329).

²¹ *Сологуб Ф.* "Соборный благовест", написано 28 ноября 1904 года, впервые: Наша жизнь. 1904. 29 ноября (Стихотворения. С. 302—304).

"См.: *Белый А.* Письмо к Блоку от 15 апреля 1904 года; Блок и Белый. Переписка. С. 89 и ответ на него Блока от 16 мая 1904 (Там же. С. 91).

"См., напр., восторженную статью Белого "Певница" в "Мире искусства" (1902. № 11) и письмо Блока к Сергею Соловьеву от 1—6 декабря 1903 года (СС. Т. VIII. С. 72—73).

Белый А. Письмо к Блоку, октябрь 1904 года (Блок и Белый. Переписка. С. 109). О преклонении Белого перед св. Серафимом Саровским см.: *John Mabnstad* Andrey Bely and Serafim of Sarov (Part one) // Scottish Slavonic Review, Special Issue: Russian Modernism. 1990. № 14. P. 21—59; Part Two. Там же. 1990. № 15. P. 59—102.

²⁵ *Malmstad* в своем предисловии к изданию стихов Белого (Р. 18) цитирует из неопубликованной заметки "Ракурс дневника" утверждение Белого, что при написании "Пепла" образцами для него послужили Тютчев, Некрасов и Брюсов. В течение всего 1904 и 1905 годов Белый и Блок учились писанию гражданских стихов по этим образцам, одновременно также учась друг у друга.

"См.: *Скатов Н. Я.* "Некрасовская" книга Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 151—192.

Белый А. "Веселье на Руси", написано в 1906 году, впервые: Пепел. М., 1904 (Стихотворения и поэмы. С. 178—179).

"См.: *Белый А.* Между двух революций. С. 93.

"См. стихотворение Блока "Я видел огненные знаки" (СС. Т. II. С. 311—313) и замечания Белого на полях (Блок и Белый. Переписка. С. 97). Стихотворение цит. по этому изданию.

378

"См.: Блок и Белый. Переписка. С. 107 и *Блок*. СС. Т. II. С. 151—152, где дается немного измененная версия.

"См.: *Блок А.* "Поднимались из тьмы погребов", 10 сентября 1904 года (СС. Т. II. С. 417) и *Блок А.* "В кабаках, в переулках, в извивах", написано в декабре 1904 года, впервые: Весы. 1906. № 5 (СС. Т. II. С. 159—160).

Блок А. "Барка жизни встала", написано в декабре 1904 года, впервые: Наша жизнь. 1905. 26 ноября (СС. Т. II. С. 161).

"См. классическую работу Виктора Эрлиха, в которой сопоставляется творчество Блока и Брюсова: *The Maker and the Seer: Two Russian Symbolists. The Double Image: Concepts of the Poet in Slavic Literatures*. Baltimore, 1964. P. 68—119.

³⁴ Блок А. Письмо к С. М. Соловьеву от 21 октября 1904 года (СС. Т. VIII. С. 109—110); письмо к Белому от 8 августа 1905 года (СС. Т. VIII. С. 134).

"См. письмо Брюсова к Блоку, ноябрь 1904 года (Печать и революция. 1928. № 4. С. 43) и письмо Блока к Брюсову от 6 ноября 1904 года (СС. Т. VIII. С. 112).

"О постепенном изменении позиции сотрудников "Нового пути" в направлении марксизма см.: Максимов Д. Новый путь // *Евгеньев-Максимов В. Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 120—254 (в частности, с. •224—229) и *Кореикая В.* "Новый путь", "Вопросы жизни" // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890—1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 179—233.

"Белый А. Воспоминания о Блоке // Эпопея. № 2. С. 219. Союз с идеалистами был тактическим шагом, а не объединением единомышленников. В 1902 году Философов указывал, что в сторону философского идеализма сворачивают не декаденты, а марксисты и что достаточно прочесть Шестова в "Мире искусства", чтобы убедиться, "что жеванная идеалистическая резинка едва ли когда-нибудь расцветет на грядках русской литературы" (Мир искусства. 1902. № 4. С. 60).

"Рассказ Н. Бердяева о его взаимоотношениях с Мережковскими см. в его автобиографии (Самопознание. С. 158), а также письма Гиппиус к нему, публикация Темиры Пахмусс (Intellect and Ideas in Action and Selected Correspondence of Zinaida Hippus. P. 141—167). Хотя эти письма были написаны в эмиграции (первое — 24 января 1923 года), они все же проливают некоторый свет на характер ее отношений с Бердяевым.

"Бердяев Н. Философия Достоевского. СПб., 1921, переиздана в Париже в 1923 году под названием "Мирозерцание Достоевского". В 1925 году была опубликована в переводе на немецкий, в 1933-м — на французский, в 1934-м — на английский, в 1935-м — на испанский, в 1942-м — на итальянский и в 1948 году — на шведский. На всех этих языках книга многократно переиздавалась.

⁴⁰ Бердяев Н. Самопознание. С. 158.

⁴¹ Бердяев Н. О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. Сентябрь. С. 160—166.

"Бердяев Н. Самопознание. С. 161—164.

"См.: Белый А. Начало века. С. 438 и Ремизов А. Кукха. Розановы письма. С. 34.

"См.: Бердяев Н. Письмо к Л. Ю. Рапп, написано зимой 1904/05 года (Письма молодого Бердяева.

Публикация Д. Бараса // Память. Исторический сборник. Кн. 4. Париж: YMCA-Press, 1981. С. 244—245).

⁴⁹ См.: Сологуб Ф. "Все были сказаны давно заветы сладостной свободы", 3—4 декабря 1904 года, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 1. Цитируемое здесь стихотворение "Шут" написано 2 ноября 1905 года, впервые: Зритель. 1905. № 22 (Стихотворения. С. 306, 318—319).

⁶ Гиппиус З. Мой лунный друг // Живые лица. Прага, 1925. С. 67.

"Белый А. Начало века. С. 458.

⁴¹ Об отношении Сологуба к войне см., напр., "Иван-Царевич" и "Жестокие дни" (обе вещи написаны в декабре 1904 года) и пародию на лермонтовское "Бородино" — "Да, были битвы" (4 декабря 1904 года) (Стихотворения. С. 304, 305—306, 306—308). О реакции Иванова на расстрел демонстрантов 9 января 1905 года и последующие события см. стихотворение "Астролог", датированное 1905 годом, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 7, без даты (СС. Т. II. С. 253).

"Белый А. II Эпопея. № 2. С. 209.

^ Блок А. "Я живу в отдаленном скиту", написано в январе 1905 года, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 6 и переработано в 1919 году в Арию невесты

379

для кантаты Шапорина "На поле Куликовом" (СС. Т. II. С. 11). Отзыв Гиппиус воспроизведен Белым в "Эпопее" (№ 2. С. 203).

⁵¹ Белый А. Письмо к матери, написано в январе 1905 года (РГАЛИ. Ф. S3. Оп. 1. Ед. хр. 3S8) (Переписка с Андреем Белым // Литературное наследство. Т. 85. С. 381).

⁵¹ См.: Белый А. "Луг зеленый" // Весы. 1905. № 8. С. 5—16; Блок А. "Русь", написано 24 сентября 1906 года, впервые: Золотое руно. 1907. № 6 (СС. Т. II. С. 106—107).

"Блок А. Письмо к Сергею Соловьеву, написано в январе 1905 года (СС. Т. VIII. С. 117); Иванов Вяч. "О красном смехе" и о "правом безумии" // Весы. 1905. № 3. С. 43—47.

⁹⁴ О близости Андреева к символизму с точки зрения семиотики см.: *S. Hatchings. Discourse story and the fantastic in the short stories of Leonid Andreyev // Essays in Poetics 13:2 (1988). P. 1—25.* Этот "технический" анализ прозы Андреева сжато и убедительно показывает, насколько близок был Леонид Андреев к символистам по приемам письма, и во многом объясняет его сотрудничество с ними. Однако, как это показал Вячеслав Иванов, философские и более широкие культурные принципы творчества Андреева и символистов были весьма различны. Общим для них был "*modus*", а не "*res*" ("метод", но не "предмет"). См.: Иванов. СС. Т. II. С. 621, статья "Манера, лицо и стиль", впервые: Труды и дни. 1912. № 4, 5. Поскольку для символистов "*res*", предмет, означало всегда не более чем "уверенность в вещах невидимых", бывало, что некоторые из них, особенно Блок, чувствовали близость с Андреевым. В такие моменты казалось, что все краски на самом деле, как и предупреждал Иванов, сольются в "одну слитную муть", а "психологизм мятущейся индивидуальности" окончательно восторжествует над "логизмом вселенской идеи" (Иванов. СС. Т. II. С. 626).

"Блок А. "Памяти Леонида Андреева", написано 29 октября 1919 года, впервые: Записки мечтателей. 1922.

№ 5 (СС. Т. VI. С. 135). Сравнение с барабанщиком см. в "Ответе Мережковскому", написанном в ноябре 1910 года, но опубликованном лишь после смерти Блока в "Русском современнике" (1926. № 3) (СС. Т. V. С. 445). Об отношениях Блока с Андреевым см.: *Беззубое В. И.* Александр Блок и Леонид Андреев // Блоковский сборник. Т. I. Тарту, 1964. С. 226—320.

⁹⁶См.: Andrej Bely. Lettre autobiographique a Ivanov-Razumnik. P. 57 (см. примеч. 37 к гл. 8).

"Мережковский Д. Теперь или никогда // Вопросы жизни. 1905. № 4 и 5.

"Философов Д. Братство церковного обновления // Слово и жизнь, литературные споры новейшего времени. СПб., 1909. С. 126.

"Блок А. Письмо к А. Л. Блоку от 28 марта 1905 года (СС. Т. VIII. С. 123).

⁶⁰ Мережковский Д. Письмо к Л. Вилькиной, май 1905 года. Архив Института мировой литературы АН СССР, процитировано Б. Мейлахом в статье "Символисты в 1905 году" (Литературное наследство. Т. 27—28. С. 170. Архивный номер не указан).

"О попытках Мережковского проецировать духовное и социальное брожение на русскую литературу см.: Мережковский Д. Грядущий Хам // Полярная звезда. 1905. № 3; О новом религиозном действии // Вопросы жизни. 1905. № 10—11; Достоевский, пророк русской революции // Весы. 1906. № 3—4 (ПСС (1914). Т. XIV. С. 5—39; 166—187; 188—238).

"Дягилев С. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 456.

"Иванов Вяч. Эстетика и исповедание // Весы. 1908. № 11 (СС. Т. II. С. 570—571).

"Тесное сотрудничество между Вячеславом и Лидией иллюстрируют такие, например, факты: Иванов взял эпиграфом к своему стихотворению "Пламенники" строчки из ее одноименного неопубликованного романа (СС. Т. I. С. 548); написал предисловие к ее пьесе "Кольца"; выпустил "Тридцать три уroda" и "Трагический зверинец" в "Орах", в 1907 году.

"Белый А. Вячеслав Иванов. Силуэт // Арабески. С. 469, 470.

"См.: Иванов Вяч. Копье Афины // Весы. 1904. № 10 (СС. Т. I. С. 731).

"Иванов Вяч. О нисхождении // Весы. 1905. № 5. С. 26—36.

"Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // Вопросы жизни. 1905. № 9 (СС. Т. I. С. 831—840). В этой статье Иванов ссылается на обзор новостей из-за границы,

380

опубликованный в декабрьском номере "Весов" за 1905 год, в доказательство того, что в Западной Европе эра крайнего индивидуализма кончилась. Везде, утверждал он, соберутся общины "безумцев, не знающих имени, которое их связало и сблизило" (там же. С. 839).

"Прометеевский "путь восхождения" и богоборчества в представлении Иванова брал свое начало в сострадании: "Нам не к лицу демоническая маска, — писал он в статье "Кризис индивидуализма". — Она смешнее, нежели шлем Ма布里на, на любом из нас, который только "Alonso el bueno". Сами созвездия сделали нас (русских в особенности) глубоко добрыми — в душе. Пример памятен: лютейший в речах из наших братьев, завещавший нам кодекс "имморализма" — "Imitatio Caesaris Borgiae", и ставший жертвой нового сфинкса, который пришел загадать загадку *сердцу*, жертвой сострадания, как Иван Карамазов" (СС. Т. I. С. 840).

⁷⁰ Иванов Вяч. "Тантал", впервые: Северные цветы. 1905. № 4 (СС. Т. II. С. 28).

⁷¹ См.: Блок А. Творчество Вячеслава Иванова, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 4—5 (СС. Т. V. С. 7—18).

"Белый А. Начало века. С. 316—317.

"Белый А. Химеры // Весы. 1905. № 6. С. 1—18.

"См.: Иванов В. О "Химерах" Андрея Белого // Весы. 1905. № 7. С. 51, 52; Белый А. Разъяснение В. Иванову // Весы. 1905. № 8. С. 45; Белый А. Письмо к Блоку, сентябрь 1905 года и письмо Блока к Белому от 2 октября 1905 года (Блок и Белый. Переписка. С. 140—142).

"Иванов Вяч. Рецензия на "Стихи о Прекрасной Даме" А. Блока // Весы. 1904. № 12. С. 50.

TMБелый А. Между двух революций. С. 49.

"Блок А. "Вися над городом всемирным"; впервые: Наша жизнь. 1905. 26 ноября (конфисковано полицией);

"Еще прекрасно серое небо", впервые: "Нечаянная радость". М., 1907. Оба стихотворения написаны 18 октября 1905 года (СС. Т. II. С. 175, 176).

"Минский Н. "Pro doma sua" // Новая жизнь. 1905. № 3. 29 октября.

TM Горький М. Заметка о мещанстве // Новая жизнь. 1905. № 2, 3. Свой ответ Минский смог опубликовать только в Париже, где он в скором времени очутился в политической эмиграции (Минский Н. Интеллигенция и мещанство (Ответ М. Горькому) // На общественные темы. Часть III. СПб., 1909. С. 200—205. См. также: Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Новая жизнь. 1905. № 12. 13 ноября.

"См.: Аврелий [В. Брюсов] // Весы. 1905. № II. С. 61—65, а также: Бальмонт К. "Поэт — рабочему", написано в ноябре 1905 года, впервые: Новая жизнь. 1905. № 14. 16 ноября. Цит. по: Стихотворения. С. 334. Подробно о том, как Минский редактировал "Новую жизнь", см. его собственное свидетельство в статье "История моего редакторства", впервые: Русь. 1906. 12 марта; Мейлах Б. Символисты в 1905 году // Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937. С. 167—196.

"См. две статьи: Бугаев Б. На перевале // Весы. 1905. № 12. С. 68—71; Белый А. Ибсен и Достоевский // Весы. 1905. № 12. С. 48. Письмо Мережковского см.: Рукописный отдел Ленинской библиотеки. Архив А. Белого. Бел. 19.9.

"Блок А. "Вячеславу Иванову", написано 18 апреля 1912 года; впервые: Русская мысль. 1914. № 2 (СС. Т. III. С. 141—142, см. также примеч., с. 549—550, в котором прослеживается обмен книгами и стихотворениями между Ивановым и Блоком, начавшийся со стихотворения Иванова "Бог в Лупанарии" (впервые: Золотое руно. 1909. № 2—3). См. также примеч.: *Иванов. СС. Т. II. С. 728-^732; E. Bazzarelli. Blok et Ivanov. Quelques reflexions // Cahiers du monde Russe et Sovietique 25:1 (jan-mar 1984). P. 49—55 и Белкин Е. Л. Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. Т. II. Тарту, 1972. С. 365—384.*

"Белый А. Между двух революций. С. 62—64.

"См. письмо Блока к Белому от 3 января 1906 года (СС. Т. VIII. С. 146).

"*Мейерхольд Вс. "О театре"*. СПб., 1913; а также: *Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы*. Т. I. М., 1968. С. 103.

"Предисловие к "Факелам. Книга первая" (СПб., 1906. С. 3), без подписи, предположительно автор — Чулков. Рецензия Брюсова вышла в "Весах" в 1906 году. Он написал Блоку письмо, где говорил об отвращении, которое вызвал

381

у него новый альманах (даже его собственная статья, помещенная в нем!). Выделял он лишь стихи Иванова, "Балаганчик" Блока и "отчасти" рассказ Леонида Андреева. См.: *Блок. СС. Т. VIII. С. 152—153* и примеч. к письму 93 (там же. С. 577—578). См. также рецензию Брюсова на книжку Чулкова "О мистическом анархизме" (Весы. 1906. № 8. С. 43—47). Он вел полемику под псевдонимами Аврелий и Пентавр.

"*Иванов Вяч. "Дифирамб" // Факелы. № 1. С. 9; СС. Т. II. С. 242* — под названием "Огненосцы (Дифирамб)". Во втором варианте за молчанием хора следует обращение Океания к Прометею, которое в сб. "Сог ardens" открывает стихотворение. То, что в журнале опущена эта реприза, наводит на мысль скорее об ожидании богоявления; чем о вечном возвращении. Впрочем, Иванов продолжал работу над этим сюжетом и после "Сог ardens". Он задумал пьесу в стихах "Прометей", которая к концу 1914 года была завершена. В пьесе "Дифирамб" включен в хор Океания.

"См. также одобрительную рецензию Брюсова на "Эрос" Иванова (Весы. 1907. №2).

"Статьи Белого, написанные в этот период, были переизданы в "Арабесках" (М., 1911), в разделе "Литературный дневник" (С. 241—384). Во вводной статье Белый указывал, что, хотя он и сожалеет о резком тоне нападок на авторов, к которым он в основном относится с уважением, стиль полемики — факт истории литературы, а потому он и не пытался "сглаживать углы" (Вместо предисловия // Арабески. Т. I—III).

"См.: *Чулков Г. Об утверждении личности, впервые: Факелы. 1906. № 1; перепечатана без вводной статьи Вяч. Иванова "Идея неприятия мира и мистический анархизм": Letchworth: Prideaux Press, 1971* в серии "Russian Titles for the Specialist", здесь лит. по: *Чулков Г. О мистическом анархизме*. СПб., 1906. С. 77.

"*Merezkovsky. Le Tsar et la Revolution. Paris, 1907. P. 7, 220.*

"*Сологуб Ф. "День безумный, день кровавый"*, написано 22 ноября 1905 года, впервые: Пламя. 1905. № 1; Стихотворения. С. 323.

"*Иванов Вяч. "Г. И. Чулкову"*, написано в 1919 году и послано Чулкову, который опубликовал стихотворение вместе с письмом в книге "Годы странствий" (М., 1930). См. также: СС. Т. ГУ. С. 81 и примеч. на с. 721.

10. Антитеза

"Путь к преодолению крайнего индивидуализма, намечавшийся в статьях Иванова о "соборности" и необходимости "grand style" в "Весах" и других журналах, с самого начала служил одной из главных тем сотрудников нового периодического органа "Золотое руно" (1906—1909). Блок в статьях "Краски и слова" (Золотое руно. 1906. № 1) и "О реалистах" (Золотое руно. 1907. № 6) призывал к большей простоте, красочности и гражданственности (СС. Т. V. С. 19—24, 99—129). Художники, как и писатели, желали возвращения к какому-то объективному "канону" и к "национальной душе" (см.: *Бенуа А. Художественные ереси // Золотое руно. 1906. № 2; Философов Д. Искусство и государство // Золотое руно. 1906. № 6* и Мистический анархизм: декадентство, общечеловечность и мистический анархизм // Золотое руно. 1906. № 1; *Шервашидзе А. Индивидуализм и традиция: Александру Бенуа и Морису Денису // Золотое руно. 1906. № 6; Волошин М. Индивидуализм в искусстве // Золотое руно. 1906. № 10; Муратов П. О высоком искусстве // Золотое руно. 1907. № 11—12. Литературный редактор Тастевен попытался примирить разные точки зрения в своей статье "Нищие и современный кризис (Философский этюд)" (Золотое руно. 1907. № 7—9. С. 110—115). См. также гл. 11 настоящей книги и соответствующие примечания, в которых рассказывается, как разрешался "кризис индивидуализма в поэзии и прозе 1908—1910 годов.*

² О влиянии Данте на мировоззрение и систему образов символистов см.: *Pamela Davidson. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*, в особенности главу "The Symbolist view of Dante as a poet of Sophia", p. 72—99. Влияние Данте на Блока, отмечаемое многими, рассматривается в книге Минского "От Данте к Блоку" (Берлин, 1922); применительно к поэме "Двенадцать" эта же тема трактуется в статье P. McCarey and M.-Cardiacs, *The harrowing of hell and Resurrection: Dante's "Inferno" and Blok's "Dvenadtsat"* //

382

Slavonic and East European Review 63:3 (July 1985), p. 337—348. Миф о хождении по кругам ада пронизывал всю литературу, и Блок в своей прозе 1905—1910 годов цитирует как Иванова, так и Брюсова, в обоих случаях видя их произведения как указывающие на Данте (СС. Т. V. С. 10 и 433).

¹ Специальный номер журнала, анонсировавшийся в октябре 1906 года, был посвящен этой теме в январе 1907 года. См.: *William Richardson. "Zolotoe Runo" and Russian Modernism 1905—1910. Ann Arbor: Ardis. 1986. P. 133—134; Отчет жюри по конкурсу "Золотого руна" на тему "Дьявол" // Золотое руно. 1907. № 7. С. 74.*

⁴ См.: Золотое руно. 1906. № 1. С. 1.

"Рассказ Брюсова о том, как он позировал Врубелю, см.: *Брюсов В. Последняя работа Врубеля // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Под ред. Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. М.; Л., 1963. С. 263—269.* Воспоминания Брюсова о Врубеле (который писал его портрет, находясь в доме Ф. А. Усольцева для душевнобольных в Москве) были впервые опубликованы в книге "За моим окном" (М., 1913). На самом деле последняя работа Врубеля — не портрет Брюсова, а попытка передать на холсте, как пророк Иезекииль увидел "колесо", двигавшееся при реке

Ховаре. Интересно, что, умирая, художник тоже упорно думал о дантовском "Чистилище", умоляя Господа наделить его тем даром, который получил при начале своего восхождения Данте: изумрудными глазами, которые позволяют ясно видеть суть божест-венных т&йн

«От редакции // Перевал. 1907. № 1.

'См. примеч. 1 — подробный рассказ Ричардсона о журнале в кн. "Zolotoe Runo" and Russian Modernism". Маневры Брюсова против "Золотого руна" описаны Максимовым и Азадовским в статье Валерий Брюсов и "Весы" (Литературное наследство. Т. 85), а также см. очень живой рассказ об этом в книге Белого "Между двух революций" в разделе "Годы полемики".

* "Золотое руно" не только печатало репродукции и заказывало иллюстрации и портреты, но также финансировало и организовывало выставки — "Голубая роза" (1907); "Stephanos" (1907) и "Салон "Золотого Руна" (1908—1909). Подобно Дягилеву, Рябушинский стремился превратить сами выставки в произведения искусства, украшая картины великолепными рамами, а залы, в которых они экспонировались, — цветами. На выставках играла музыка. Выставка "Голубой розы" считалась первой и единственной "истинно символистской выставкой", однако, по словам молодого критика Сергея Маковского,¹ символизм уже начал двигаться в ту сторону, которую так настойчиво указывал ему Вячеслав Иванов, — к созданию мифа, а это одновременно предполагало возвращение к более простым народным архаичным формам. Среди молодых художников, которым протезировал Рябушинский и чьи работы занимали видное место на его выставках, были: Василий и Николай Милиоти, Павел Кузнецов, Николай Сапунов, Николай Феофилакт, Мартирос Сарьян, Николай Крымов, Артур Фовизин, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов и Давид Бурлюк. Многие художники, ранее связанные с "Миром искусства", также участвовали в выставках "Золотого руна", хотя отношения Рябушинского с ними были почти столь же натянутыми, как и его отношения с литераторами.

'См.: Брюсов В. "Обряд ночи", Иванов Вяч. "Veneris Fumae" // Весы. 1907. № 1. С. 13—16. ' "Роман Брюсова "Огненный ангел" начал печататься в "Весях" (1907. № 1).

"См. рецензию Белого на трилогию Мережковского (Весы. 1908. № 1. С. 73—87). Хотя Мережковский здесь назван, "не художником", вернее "не только художником", тем не менее Белый признает, что произведение Мережковского открывает новые творческие возможности.

"Белый А. Чехов // Весы. 1904. № 8. С. 1—9. Роман Сологуба "Мелкий бес" впервые был опубликован в форме книги "Шиповником" (СПб., 1907).

"Солипсистский характер "Мелкого беса" ясно виден в том, как Сологуб превратил свой роман в драму, в которой действие частично представляется "сном" Передонова. См.: Сологуб Ф. Мелкий бес. Драма в пяти действиях / Под ред. и с послесл. Stanley J. Rabinowitz. Berkeley Slavic specialities, vol. 26. Berkeley, 1980.

"Белый А. Окно в вечность // Весы. 1904. № 12. С. 1—11.

383

""Пруд" Алексея Ремизова вышел впервые в качестве самостоятельного произведения в издательстве "Сириус" (СПб., 1908), а "Часы" — в издательстве "Зон" (СПб., 1908). О переработке "Пруда" Ремизовым см.: Alex M. Shane. Remizov's "Prud": from Symbolism to Neo-Realism // California Slavic studies, vol. 6 (1971), p. 71—82 и Peter Alberg Jensen. Typological remarks on Remizov's prose // Aleksey Remizov. Approaches to a Protean Writer. P. 277—285.

"Блок А. Письмо к Мережковскому от 22 декабря 1906 года о последней репетиции "Балаганчика" перед генеральной репетицией (СС. Т. VIII. С. 169).

" Блок А. О современном состоянии русского символизма // СС. Т. V. С. 429.

"Белый А. II Эпопея. № 2. С. 278—279. О цвете вина и об экскурсиях Блока в Озерки см.: Иванов Е. П.

Воспоминания и Записки об Александре Блоке // Блоковский сборник. Т. I. 1962. С. 406. О символистском подходе Блока к краскам и исчезновении "лилового" цвета после 1910 года см.: Johanne Peters. Faroe und Licht-Symbolik bei Aleksandr Blok. Slavistische Beiträge. München: Otto Sagner, 1981. P. 197, примеч. 2.

"Стихотворение Блока "Незнакомка", написано 24 апреля 1906 года, впервые: Нечаянная радость. М., 1907; СС. Т. II. С. 185—186. Запись о "первом круге" Дантова ада Блок внес в свою записную книжку (Записные книжки. 1906. 75).

²⁰ Пьеса Блока "Незнакомка", как и "Балаганчик", была написана в расчете на постановку ее Мейерхольдом, однако была запрещена к представлению цензурой. Пьеса, носившая название "Три видения", была закончена 11 ноября 1906 г. и впервые опубликована (под названием "Незнакомка") в "Весях" (1907. № 5—7). Характерно, что Брюсов пришел в восторг от поэтического мастерства Блока именно теперь, когда "Прекрасная Дама" могла интерпретироваться как проститутка. См.: Блок. СС. Т. IV. С. 72—103.

"Зоргенфрей В. А. А. А. Блок // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 134.

"Блок А. "Король на площади", написано летом и осенью 1906 г., впервые: Золотое руно. 1907. № 4; пьеса много раз перерабатывалась, вариант, опубликованный в СС. Т. VI. С. 22—60, по общему признанию, — окончательный. Замечание о том, что пьеса отражает "петербургскую мистику", было сделано Блоком в последний год жизни в разговоре с Надеждой Павлович, см. ее воспоминания о Блоке (впервые: Альманах Феникс. 1922. № 1. С. 156). Более подробно о том же в более доступном источнике: Минц З. Г. и Чернов И. А. // Блоковский сборник. Т. II. 1964. С. 446—506.

²³ Атмосфера, царившая на вечерах Комиссаржевской, описана в мемуарах актрис Н. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой — "Воспоминания об Александре Блоке" и "Земля в снегу" (Ученые записки Тартуского государственного университета. 104. Труды по русской и славянской филологии. Т. IV. 1961. С. 310—377, с предисловием Д. Е. Максимова). Вероятно, наиболее полная характеристика театра Комиссаржевской в 1906 и 1907 годах содержится в статье К. Рудницкого "В театре на Офицерской" (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 137—210). Забавные подробности можно найти у Е. Биневица — "Рассказ в карикатурах о В. Э. Мейерхольде, режиссере Театра В. Ф. Комиссаржевской" (там же. С. 211—235).

²⁴ О Сапунове, Судейкине и Кузмине см.: John E. Malms tad — публикация писем Сапунова к Кузмину в кн.: Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Vienna, 1989. P. 153—259, См. также письмо Судейкина к Мейерхольду, декабрь 1906 года (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 263). Цитата — из воспоминаний Н. Н.

Волоховой "Земля в снегу" (С. 373).

"Веригина Н. П. Воспоминания о Александре Блоке. С. 312—313.

"Блок А. Записные книжки. С. 85—86.

"Все примеры почерпнуты из "Снежной маски" Блока, написана 29 декабря 1906 года — 13 января 1907 года, впервые: СПб.: Оры, 1907; СС. Т. И. С. 211—253.

"Письмо Лидии Зиновьевой-Аннибал к В. К. Шварсалон от 2-1 января 1907 года; Иванов, письмо к Брюсову, февраль 1907 года (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 269).

"Иванов Вяч. "Тантал" // СС. Т. П. С. 28.

• "Николай Гумилев по поводу стихов Городецкого "Ива" в "Письмах о русской поэзии" (Аполлон. 1910. № 9. С. 53).

¹¹ См.: Иванов Вяч. О "факельщиках" и других именах собирательных // Весы. 1906. № 6. С. 55.

384

" "Иванов Вяч. "Эрос" // СС. Т. П. С. 382.

"Margarita Woloschina. Die grime Schlange. Stuttgart: Freies Geistesleben, 1954. P. 179. Сонеты, обращенные к Маргарите, "Золотые завесы", напечатанные вслед за "Эросом" в СС (Т. П. С. 384—391) с эпиграфом из Петрарки: "Di pensier in pensier, di monte in monte / Mi quida Amor..." (От мысли к мысли, от горы к горе / Ведет меня Любовь).

³⁴ Бугаев Б. На перевале IV. Литератор прежде и теперь // Весы. 1906. № 10. С.

46-^9.

³³ Иванов Вяч. "Exit cog ardens", написано в октябре 1907 года, накануне заболевания Лидии Дмитриевны, впервые: Весы. 1908. № 4, затем в качестве последнего стихотворения в первой части сборника "Cog ardens" (М., 1911). См. также: СС. Т. П. С. 281—282.

" "Крылья" Кузмина были напечатаны в "Весях" (1906. № 11, 12), затем изданы "Скорпионом" (М., 1907) в виде отдельной книги. Белый писал о "Крыльях" в "Перевале" (1907. № 6. С. 50—51); в "Весях" (1907. № 6. С. 67) и для альманаха Иванова "Цветник Ор. Кошница первая" (СПб., 1907).

"Об обмене письмами между Блоком и Белым (включая открытое письмо Блока в "Весы") см.: Блок и Белый. Переписка. С. 189—215. История несостоявшейся дуэли и последовавшего затем примирения подробно рассказана в кн.: А. Рутан. The Life of Aleksandr Blok, vol. I: The Distant Thunder. Oxford: Oxford University Press, 1979. P. 288—297.

³⁸ Белый А. Кубок метелей. М.: Скорпион, 1908; не только пародирует литературных знакомых автора, но и содержит эротические сцены, отражавшие (Блок не мог этого не знать) отношения Белого с Любовью Дмитриевной Менделеевой. По словам Иванова, это — "отчаянный крик проклятия человека, неспособного сказать "да" тайнам пола" (О книге "Пепел" // СС. Т. IV. С. 617).

³⁹ Блок А. Литературные итоги 1907 года, написано в ноябре—декабре 1907 года, впервые: Золотое руно. 1907. № 11—12; СС. Т. V. С. 211.

⁴⁰ Сологуб Ф. Театр одной воли, впервые: Книга о новом театре. СПб., 1908; переведено Peterson, "The Russian Symbolists", p. 107—121 как "The theater of one will" и Michael Green как "The theatre of the simgie will" в кн.: "The Russian Symbolist Theatre. An Anthology of Plays and Critical Texts", ed. and trans. Michael Green (Ann Arbor: Ardis, 1986), p. 147—162. Грин перевел также "Победу смерти" Сологуба и высказывания о театре Брюсова, Блока, Иванова, Белого и Леонида Андреева, а также пьесы Блока, Кузмина, Анненского, Ремизова и Андреева. Среди отдельно изданных пьес Сологуба — "Победа смерти. Трагедия в 3-х действиях с прологом" (СПб., 1908), "Ванька Ключник и паж Жан. Драма в 12 двойных сценах" (СПб., 1909) и "Любовь над безднами. Драма в 4-х действиях" (СПб., 1914).

⁴¹ Белый А. Обломки миров // Весы. 1908. № 5. Здесь цит. по: Александр Блок и Андрей Белый. Диалог поэтов / Под ред. М. Ф. Пьяных. М.: Высшая школа, 1990. С. 464.

⁴² Классическое изложение взглядов Иванова на драму содержится в статьях "Вагнер и Дионисово действо" и "Предчувствия и предвестия", впервые: Весы. 1905. № 2 и Золотое руно. 1906. № 5—6. Иванов никогда не пытался поставить собственные поэтические трагедии "Тантал" и "Прометей" на сцене и сам считал практически нереальной свою теорию возрождения театра как литургии — разве что когда-нибудь в будущем, когда восторжествует "органическая культура". Белый критиковал теорию Иванова и постановки и издания блоковских лирических пьес в таких статьях, как "Обломки миров" (Весы. 1908. № 5) и "Театр и современная драма" (впервые опубликована в сборнике: Книга о новом театре. СПб., 1908).

"Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии, впервые: Золотое руно. 1907. № 5; СС. Т. III. С. 65. Взгляд Брюсова на проблему служения художника революции совпадает с точкой зрения Иванова: "А я, таясь, готовлю миру / Яд, где огонь запечатлен. / Он входит в кровь, он входит в душу, / Преображает явь и сон... / Так! я незримо стены рушу, / В которых дух наш заточен" ("Одному из братьев", написано между 15—16 июля и 20 августа 1905 года, впервые: Вопросы жизни. 1905. № 9 в цикле "Из современности"; СС. Т. I. С. 428).

"Блок А. Пролог к "Возмездию", написано в начале марта 1911 года, впервые: Русская мысль. 1917. № 1; СС. Т. III. С. 301.

13 А. Пайман

385

"Шестов Л. Достоевский и Нитше. Философия трагедии // СС. Т. III. С. 16. ⁴⁶ См.: Иванов Вяч. О веселом ремесле... // СС. Т. III. С. 75 и Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. С. 52, 209.

"Блок А. Дневник. Запись от 2 января 1912 года // СС. Т. VII. С. 118.

Часть V НАША ИЗНАЧАЛЬНАЯ РОДИНА

11. На подступах к "всенародному искусству". Неонародничество и зачатки неореализма

¹ Блок А. "В северном море", написано летом 1907 года, впервые: Факелы. 1908. № 3; СС. Т. П. С. 303.

¹ Сологуб Ф. "Нюрнбергский палач", написано 22 февраля 1907 года, впервые: Перевал. 1907. № 6. С. 3;

Стихотворения. С. 341—343.

³В 1907—1908 годы подобные настроения преобладают во всех прозаических и поэтических произведениях Блока; особого внимания заслуживают статья "Ирония", написанная в ноябре 1908 года, впервые: Речь. 1908. 7 декабря (СС. Т. V. С. 345—349) и стихотворение "Поэты", написанное 24 июля 1908 года (первые наброски сделаны 26 июня 1903 года), впервые: Кривое зеркало. 1909. № 5, а также стихотворение "Друзьям", написанное 24 июля 1908 года, впервые: Русская мысль. 1909. № 1 (СС. Т. III. С. 125—128).

*Блок А. О реалистах, написано в мае—июне 1907 года, впервые: Золотое руно. 1907. № 6; СС. Т. V. С. 112.

³ Блок А. "О театре", написано в феврале—марте 1908 года, впервые: Золотое руно. 1908. № 3[^], 5; СС. Т. V. С. 276. См. также примеч. к "Песне судьбы" (СС. Т. IV. С. 579), где приводятся собственные замечания Блока по поводу пьесы.

Блок А. "Песня судьбы. Драматическая поэма", написано в 1907—1908 годах, переработано в 1918 году, впервые: Альманах Шиповник. 1909. № 3 и в измененном коренным образом варианте издана "Алконостом" (Пг., 1919). Окончательный вариант см.: СС. Т. IV. С. 103—167. Примеч. на с. 578—582 подробно рассказывают о нежелании Блока ставить пьесу у Комиссаржевской или у Мейерхольда (в период его работы в Александрийском театре), как и в Новом театре Леонида Андреева, и о его настойчивом желании увидеть свою пьесу в постановке Станиславского на сцене МХТа.

⁷Блок А. "Земля в снегу", "Вместо предисловия", впервые: Золотое руно. 1908. В СС, т. II стихотворения размещены в ином порядке (это было сделано самим Блоком во время его работы над вторым томом); предисловие помещено в виде приложения на с. 371—374. Иванов Вяч. Письмо к Блоку от 12 ноября 1908 года, публикация Н. В. Котрелева // Известия АН СССР. Отделение Литературы и языка. Т. 41. № 2. 1982. С. 163—176. Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым. С; 168.

См.: Белый А. Символизм и русское искусство // Весы. 1908. № 10. С. 38—48; первоначально прочитано в качестве лекций в "Обществе свободной эстетики" 15 октября 1908 года в Москве. Иванов Вяч. Эстетика и исповедание, впервые: Весы. 1908. № 11; СС. Т. II. С. 568.

В 1909 году Иванов выпустил в изд-ве "Оры" свой первый сборник статей "По звездам"; в 1916-м — второй сборник, "Борозды и межи", был издан в Москве "Мусагетом". Критические и теоретические работы Белого были также собраны и изданы в трех книгах: "Символизм. Книга статей" (М.: Мусагет, 1910), "Луг зеленый" (М.: Альциона, 1910), перепеч. Johnson Reprint Corporation (N. Y., 1967) и "Арабески. Книга статей" (М.: Мусагет, 191 Ц.

¹⁰ См., напр., статьи "Символизм" ("Луг зеленый") и "Искусство" ("Арабески"), обе написаны в 1908 году.

¹¹ Эти мысли были наиболее ясно выражены в статье "Эмблематика смысла" (написана в сентябре 1910 года), где говорится, что перед художником стоит тройная задача: "жизнетворчество", "теургия" и "переживание". О том, как была написана эта статья, Белый поведал Иванову-Разумнику: "905 и 906 года проду-

386
мываю "систему символизма" в огромном ворохе бумаг (ворох — сожжен); "вытяжку" из "вороха" после спешно формую в "Эмблематику Смысла" — "Lettre autobiographique de A. Belyi a Ivanov-Razumnik", p. 64.

¹² Прочитировано Н. В. Котрелевым в примечаниях (Из переписки Блока с Вяч. Ивановым. С. 169).

Иванов Вяч. Письмо к Блоку от 12 ноября 1908 года (Из переписки... С. 168).

"Сергей Соловьев обрушился с нападками на Блока в статье "Г. Блок о земледелях, долгобородых арийцах, паре пива, обо мне и о многом другом" (Crucifragium. М.: Скорпион, 1908).

"Блок А. "Песня судьбы" // СС. Т. IV. С. 148—149.

"Блок А. "На поле Куликовом", впервые: Альманах Шиповник. 1909. № 10; СС. Т. III. С. 249—252.

¹⁷См.: Блок А. Народ и интеллигенция, впервые под названием "Россия и интеллигенция": Золотое руно. 1909. № 1; СС. Т. V. С. 318—328.

¹⁸ "Письма Н. А. Клюева к Блоку", публикация К. М. Азадовского (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. С. 427—523). О дальнейших взаимоотношениях Блока с Николаем Клюевым, Сергеем Есениным, Пименом Карповым, издательством "Земля" и журналом "Новое вино" см.: S. Hackel. The Poet and the Revolution. Aleksandr Blok's "The Twelve". Oxford: Clarendon Press, 1975, по указателю; А. Руман. The Life of Aleksandr Blok", vol. II: "The Release of Harmony. 1908—1921". Oxford: Oxford University Press, 1980, по указателю; и различные специальные работы В. Г. Базанова, в частности: По следам дневниковых записей Александра Блока (Есенин и Блок) // В мире Блока. М., 1981; Разрушение легенды // Русская литература. 1980. № 3. С. 92—114; Олонекский крестьянин и петербургский поэт // С родного берега. О поэзии Николая Клюева. Л., 1990. С. 31—83; и Азадовский К. М. Переписка с Блоком // Николай Клюев. Путь поэта. Л., 1990. С. 57—84.

"См. письмо Л. Д. Блок от 14 декабря 1908 года к А. А. Кублицкой-Пиотгух по поводу этого второго заседания "Литературного общества" (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 341—342) и письмо Блока к матери от того же числа (СС. Т. VIII. С. 268—269).

²⁰Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции (М., 1909) находился в то время в процессе подготовки. В нем — хотя и в более рационалистической форме — выражалась та же мысль о серьезной ошибочности отношения интеллигенции к народу, что и в статьях Блока, написанных в 1908 году, в статье Иванова "О русской идее" и других работах и в "Серебряном голубе" Белого. Струве раздраженно говорил о Блоке как о "мечтателе, только что проснувшемся", перед которыми эти вопросы впервые встали лишь в 1908—1909 годах, т. е. в те годы, которые знаменовали собой окончательное поражение революции 1905 года и начало перемен в экономическом развитии России. Однако см. замечание Блока по поводу "Заветов символизма" Иванова: "Поэзия — только часть целого {...} Поэзия практична и была первоначально практичной. И все искусства" (Записные книжки. С. 168—169). Мережковские это понимали, Струве не понимал. ~

"Блок А. "Народ и интеллигенция" // СС. Т. V. С. 327.

²² См. письма Блока к Розанову от 17 до 20 февраля 1909 года (СС. Т. VIII. С. 273—277 и примеч. на с. 596—597).

²³ Той же теме посвящены "Вопросы, вопросы и вопросы" Блока (Золотое руно. 1908. № 11—12; СС. Т. V. С. 329—334) и "Стихия и культура" (Наша газета. 1909. 6 января; СС. Т. V. С. 350—359, впервые прочитана как лекция в Религиозно-философском обществе 30 декабря 1908 года вместе с докладом Иванова "О русской идее", впервые: Золотое руно. 1909. № 1; СС. Т. III. С. 321—338). Эта статья представляет интерес главным образом как отклик Иванова на одержимость Блока проблемой "интеллигенции и народа".

"Белый А. Письмо к М. К. Морозовой от 28 июня 1908 года (*Морозова М. К.* Андрей Белый / Публикация и комментарий Е. М. Муромской-Морозовой и В. П. Енишерлова // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 535—536).

"Кружок возглавляла К. П. Христофорова.

²⁶ Белый А. Начало века. С. 320. В книге Белого "Между двух революций", в главе "Минцлова" (С. 316—322) эта история рассказывается иначе, и Минцлова играет как бы главную роль в примирении с Ивановым.

387

"Иванов в статье "О книге "Пепел" (СС. Т. IV. С. 615—618) приводит обширную выдержку из своей рецензии на книгу Белого, приложенную к статье "Эстетика и исповедание" (СС. Т. II. С. 566—569). В этой статье Иванов сформулировал свою идею об "импрессионистском" и "реалистическом" символизме, придав обоим терминам особый метафизический смысл. "Пепел" Иванов рассматривает как пример "реалистического" символизма, потому что, по его мнению, в этой книге Белый преодолевает "индивидуализм, обострив его до сверхиндивидуализма, т. е. до раскрытия в личности сверхличного содержания, ее внутреннего я. Открыв для себя такой "сверхиндивидуализм", поэт освобождается "через его перевоплощение во внеличную действительность, через сораспятие с ней, через нисхождение к этой ближайшей, непосредственно данной реальности". В то же время книга Белого рассматривается как предостережение, как темное отражение современной России.

²⁸ Говорят, что Минцлова послужила прототипом трагической фигуры евнуха Хорса, благодушного еретика, мудрость и оккультное знание которого все же идут вразрез с Благодатью и Промыслом Божиим в эпосе Иванова "Светомир". Более подробное описание отношений Минцловой с символистами см.: *M. Carlson. Ivanov, Belyi, Mintslova: the Mystic Triangle // Cultura e Memoria. № 1 (Firenze, 1988). P. 63—80.* Судьба Минцловой неизвестна, однако предполагается, что она либо покончила с собой, либо вступила в какой-то закрытый религиозный орден. "Белый А. Урна. М., 1909; в числе статей о просодии, написанных Белым в 1909 году, были: "Лирика и эксперимент", "Магия слов", "Опыт характеристики русского четырехстопного ямба" и "Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре". Занятый лихорадочной деятельностью в связи с основанием "Мусагета", он также написал менее специальные работы — "Проблема культуры" и "Эмблематика смысла". Кроме того, он подготовил для "Мусагета" книгу "Символизм", снабженную авторским комментарием. Из упомянутых вещей "Магия слов", "Эмблематика смысла" и "Лирическая поэзия и эксперимент" переведены, снабжены предисловием и комментарием в книге: *Steven Cassedy. Selected Essays of Andrei Bely.*

³⁰ Д. Е. Максимов в вдохновенном анализе "Петербурга" А. Белого видит лейтмотив подлинного катарсиса в "огненных перистых розовых облаках" ("О романе-поэме Андрея Белого "Петербург" // *Acta Universitatis Szegediensis de Attila Jozsef Nominatae, Dissertationes slavicae, Sectio Historiae Litterarum, 17 (1985). P. 1—166.* Подлинная связь между романами несостоявшейся трилогии, оккультно-мифологический подтекст подробно рассматриваются с привлечением "Серебряного голубя" Марией Карлсон (*Andrei Bely Spirit of Symbolism. P. 60—95.*) Формально сюжетной связи между романами нет, хотя в Петербурге на ролях действующих лиц без слов и фигурируют сектанты из Целебеево. О вкладе Белого в искусство романа см.: *J. D. Elsworth. Andrei Bely: A. Critical Study of the Novels. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.*

³¹ Отношения между писателями были дружелюбными, хотя Белый как всегда настороженно относился к Ремизову, особенно к его лешим и демонам. Тем не менее, когда в последний год существования "Весов" Белый сменил Брюсова на посту редактора, он принял произведения Ремизова для публикации в журнале — цитадели, куда Брюсов его не впускал. (См.: *Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти / Ред. О. Раевская-Хьюз. Berkeley Slavic Specialities. Berkeley, 1986. С. 235.*) Воспоминания Ремизова пересыпаны недоуменными, лирическими, часто необинновенно смешными упоминаниями о Белом. Белый, нарисовав гротескный портрет Ремизова и его жены, Серафимы Павловны (Между двух революций. С. 64—65), добавляет: "Когда ближе узнал я большого писателя, первые ж строчки которого встретил со вздрогом, то я его оценил и человечески полюбил..."

"Белый А. Серебряный голубь. Ann Arbor: Ardis, без даты. С. 60—61. Роман был переведен как "Silver Dove" Джорджем Риви (George Reavey). В предисловии переводчика говорится, что перевод был сделан по совету Самюэля Бекетта. Предисловие написала Гаррисон Солсбери (Harrison Salisbury) (NY: Grove Press, 1979).

³³ О первой встрече Ремизова с Ивановым рассказывается в его письмах к жене (публикация Antonella D'Amelia // *Europa Orientalis. 1987. N 6. P. 242—243, 246*), а также в его книге "Встречи. Петербургский буерак" (Paris: Lev, 1981).

388

Начиная с 1904 года, когда Ремизов совершил свой второй "нелегальный" приезд в Петербург, чтобы попытаться напечатать хоть что-нибудь из своих ранних произведений, Иванов, будучи тогда проездом в Москве из Женевы, всячески старался уговорить Брюсова опубликовать Ремизова в "Весах" (Литературное наследство. Т. 85. С. 466, 477, 494, 497). Брюсов отказался. Ремизову он заявил, что его красочный "русский" стиль будет производить впечатление золотой парчовой заплата на "сером" (европейском) материале символистских "Весов" (см.: Иверень. С. 236).

"Белый в "Критическом обозрении" (1907. № 1) отрецензировал также (хотя и менее восторженно) "Пруд" (Весы. 1907. № 12), перепечатано в "Арабесках" (С. 475—477).

³⁵ См.: *Ремизов. Иверень. С. 27*, где говорится о необходимости "знать". О его "подстриженных глазах" см. письмо

к Н. Кодрянской, публикация ее же в кн.: Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 96. О том же говорит название воспоминаний Ремизова о своем детстве — "Подстриженными глазами" (Париж: YMCA-Press, 1951).

³⁶ "Серебряный голубь" вышел впервые в "Вессах" в 1909 году, а затем в виде книги был напечатан "Скорпионом" в 1910 году. "Крестовые сестры" вышли в "Альманахе "Шиповник" (1910. Кн. 13). О "симфонической структуре" см.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 110.

³⁷ Биографической основой "Крестовых сестер" послужил тяжелый удар, нанесенный чувствам и финансам Ремизова несправедливым обвинением в плагиате (за то, что он забыл указать источник одной из своих сказок и вообще — за близость его вариантов к фольклорному первоисточнику). Он долго не мог найти никого, кто заступился бы за него и помог преодолеть литературный бойкот. См.: Встречи. Петербургский буерак // *Ремизов А.* Огонь вещей. Пляшущий демон. Встречи. М.: Советская Россия. 1989. С. 312 и дальше.

³⁸ *Измайлов А.* Бесовские арабески (литературный портрет А. Ремизова) // Биржевые ведомости (утренний выпуск). 1911. № 12531. 15 сентября. С. 3, процитировано Ю. Андреевым в примеч. к "Крестовым сестрам" (*Ремизов А.* Избранное. М., 1978).

³⁹ Ремизов сам сравнивает свою манеру письма с ткачеством в статье "76 рисунков писателей" (Новое русское слово. 1954. № 15429. 25 июня).

⁴⁰ *Ремизов А.* Крестовые сестры // Избранное. С. 280.

⁴¹ *Ремизов А.* Крестовые сестры. С. 289.

⁴² С тех пор как вышел английский оригинал настоящей книги, отличный фундамент для выявления взаимоотношений Набокова и Белого заложен Владимиром Е., Александровым статьей "Vladimir Nabokov's Metaphysical Aesthetics in the Context of the Silber Age" в книге "Christianity and the Eastern Slavs", Volume III, Russian Literature in Modern Times, California Slavic Studies XVIII, ed. Boris Gasparov, Robert P. Hughes, Irina Paperno and Olga Raevsky-Hughes, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, p. 201—222. "Ремизов А. Заветы, здесь цит. по: *Ремизов А.* Огонь вещей. Пляшущий демон. Встречи. С. 470.

12. Русский символизм и русская литература

'Лучшее о происхождении "Аполлона" — пока что *Denis Mickiewicz.* "Apollo" and modernist poetics // The Silver Age of Russian Culture. An Anthology, ed. Carl Proffer and Ellendea Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1971. P. 360—396.

² *Ник Т-о* [Иннокентий Анненский]. Тихие песни. СПб., 1904. Рецензия Блока была впервые напечатана в литературном приложении к газете "Слово" (1906. № 403. 6 марта). См. также: СС. Т. V. С. 619—621. Брюсов [Аврелий] писал о "Тихих песнях" в "Вессах" (1904. № 4); см.: СС. Т. VI. С. 619. Отзыв Маковского см.: *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955.

.. 2jj.

³ См.: *Белый А.* Начало века. С. 324—325 и *Герцык Е.* Воспоминания. С. 60. "Хотя два тома "Cor ardens" содержат образцы великолепной поэзии, именно эта книга дает обильный материал, подтверждающий обвинения акмеистов про-

тив символизма. Собственно говоря, выступая в 1913 году с утверждением, будто именно акмеисты "открыли" красоту розы как таковой, Городецкий вспоминал и "Розу" Иванова (над которой старший поэт работал в течение всего 1910 года). Блок находил заявление Гумилева о том, что "слово всегда равно себе самому", "глупым, но психологически понятным", учитывая "деспотизм" Иванова. О том, какой мрачной была жизнь в "башне" после смерти Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, см.: *Иванова Лидия.* Воспоминания о Вячеславе Иванове // Новый журнал. 1982. № 148, позже вышедшие в форме книги (Нью-Йорк, 1990). Воспоминания были переведены Ириной Прейн: отрывки перевода использованы в хронологии, составленной В. Н. Блиновым, в разделе "Reminiscences and Chronology" // *Viacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher.* P. 393—474.

⁵ *Иванов Вяч.* "Подстерегателью", В. В. Хлебникову ("Cor ardens"). Т. П. М., 1912; СС. Т. П. С. 340).

'Кузмин не принадлежал ни к какой поэтической школе, но его лучшие произведения восхищали как символистов, так и акмеистов.

⁷ Мне кажется это наилучшим комментарием к утверждениям Надежды Мандельштам и Ахматовой, будто Иванов относился к акмеистам враждебно. По словам Дешарт, он любил всех трех главных представителей новой школы. См. также: *Блинов В.* Вячеслав Иванов и возникновение акмеизма // Culture et Метоп. № 2. С. 13—26 и *Tomas Venclova.* Viacheslav Ivanov and the Crisis of Russian Symbolism // Issues in Russian Literature before 1917. P. 205—215.

"Анна Ахматова в своих воспоминаниях "Мандельштам" (Воздушные пути. Т. IV. 1965. С. 31) указывает, что название "акмеизм" было утверждено в декабре 1912 года на собрании "Цеха поэтов" — общества, организованного Гумилевым для обсуждения проблем поэтики и существовавшего параллельно "Академии" и в оппозиции к последней. Белый провел большую часть февраля в "башне", так что обе версии можно считать не противоречащими одна другой. Возможно, Гумилев сдержал свое обещание "показать" Белому и Иванову "акмеизм" в следующий зимний "сезон" в "Цехе поэтов".

Переводы появились первоначально в периодике; впоследствии, в период между 1907 и 1921 годами, печатались в виде серий.

¹⁰ *Анненский И.* "Меланиппа-философ" (СПб., 1901); "Царь Иксион" (СПб., 1902); "Лаодамия" (СПб., 1907) и "Фамира-Кифаред", опубликовано посмертно в 1913 году.

""Книга отражений" и "Вторая книга отражений" Анненского (СПб., 1906 и 1909) были перепечатаны в серии "Slavische Propylaen", vol. 50 (München: 1969) и как "Книги отражений", составл. Н. Т. Ашимбаевой, И. И.

Подольской и А. В. Федоровым (М., 1979). Имеется также хорошая подборка критических статей: *Анненский И.* Избранное. М., 1987 с предисловием и комментариями И. Подольской.

¹² См.: Блок. СС. Т. V. С. 620 и письмо к И. Ф. Анненскому от 12 марта 1906 года (СС. Т. VIII. С. 152).

¹³ См.: *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме, впервые: Золотое руно. 1908. № 3-[^]. См. также "По звездам" и СС. Т. II. С. 531—561. Статья "О поэзии Иннокентия Анненского" появилась в "Аполлоне" (1910. № 4), а затем в сб. "Борозды и межи" (СС. Т. II. С. 573—586).

¹⁴ *Брюсов В.* Анненский. Кипарисовый ларец. М., 1910 // Русская мысль. 1910. № 6; Далекие и близкие. С. 159—160; СС. Т. VI. С. 328—329.

"Письмо Анненского к М. А. Волошину от 6 марта 1909 года // Избранное. С. 506—507).

"*Анненский И.* "Он и я" // Избранное. С. 119.

"*Анненский И.* "Прерывистые строки" // Избранное. С. 170—171.

"*Анненский И.* Письмо к Т. А. Богданович от 6 февраля 1909 года // Избранное. С. 504—506.

"*Анненский И.* О современном лиризме // Аполлон. 1910. № 1, 2, 3. С. 12—42, 3—29, 5—29.

²⁰ *Иванов Вяч.* "Ultimum vale", впервые: Аполлон. 1910. № 4. Январь; СС. Т. II. С. 354—355.

"*Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2, 3.

²² См. Записные книжки Блока за 1909 г. (С. 160).

"*Маковский С.* На Парнасе "Серебряного века". С. 151. Подбор стихотворений из цикла "Итальянские стихи" напечатан в "Аполлоне" (1910. № 4).

390

Январь. С. 39—49, с шмуцтитлом Н. К. Рериха и иллюстрациями Г. К. Лукомского).

"*Блок А.* "Венеция", написано в августе 1909 года, впервые: Аполлон. 1910. № 4; СС. Т. III. С. 102—103.

"*Блок А.* Письмо к А. А. Кублицкой-Пиоттх от 24 октября 1909 года (Письма к родным. Т. I. С. 276—278) и

Волошин М. "Анри де Рень" (Аполлон. 1910. № 4. С. 25).

²⁶ *Гумилев Н.* Жизнь стиха // Аполлон. 1910. № 7. С. 14.

²⁷ *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // СС. Т. II. С. 558.

²⁸ Последняя статья Блока, написанная в апреле 1921 года и опубликованная посмертно, первоначально замышлялась как рецензия на сб. "Дракон" (СС. Т. VI. С. 174—184).

²⁹ *Кузмин М.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. С. 5—10.

³⁰ Первый сборник Кузмина, включавший и знаменитые "Александрийские песни", был издан под названием "Сети" (М., 1908). "Куранты любви" и "Осенние озера" вышли затем в 1910 и 1912 годах, далее появились еще четыре сборника и изысканная поэма "Форель разбивает лед" (Л., 1929). Его драматические произведения "Комедии о Евдокии из Гелиополя. О Алексее, человеке Божьем. О Мартиниане" (СПб., 1908) представляли собой опыт анахроничной стилизации. Его сенсационная повесть "Крылья" была напечатана с продолжением в "Весах", а затем издана "Скорпионом" в 1907 году в форме книги; за ней последовали "Приключения Эме Лебефа", изданные в том же году, и две книги рассказов в 1910 году. Собрание сочинений Кузмина начало выходить в Петрограде в 1914 году, но из проектировавшихся девяти томов свет увидели только семь.

³¹ *Иванов Вяч.* Заветы символизма (Аполлон. 1910. № 7—8. С. 5—20) перепечатаны в сб. "Борозды и межи" и в СС. Т. II. С. 588—603. Статья представляет своего рода "сплав" текстов лекции, прочитанной в "Академии", и другого выступления, состоявшегося в московском "Обществе свободной эстетики" в том же году.

"*Блок А.* О современном состоянии русского символизма, впервые: Аполлон. 1910. № 7—8. С. 21—30; СС. Т. V. С. 425—436.

"*Брюсов В.* О речи рабской (Аполлон. 1910. № 9. С. 31—34; СС. Т. VI. С. 176—179).

³⁴ *Белый А.* Венок или венец (Аполлон. 1910. № 11. С. 1—4), а также: Блок и Белый: Переписка. С. 233 и далее.

"*Городецкий С.* Страна реверансов и ее пурпуро-лиловый Бедекер // Против течения. 1910. 15 октября;

Мережковский Д. Балаган и трагедия // Русское слово. 1910. 14 сентября; *Блок А.* Ответ Мережковскому // СС. Т. V. С. 442-[^]45.

³⁶ Блок в письме к Белому от 6 июня 1911 года (СС. Т. VIII. С. 344) ставит вопрос о первом альманахе "Muscaget"; см. письма от 25 января 1912 года, где он сопротивляется участию в нем (СС. Т. VIII. С. 383).

³⁷ См.: *Блок А.* Письмо к А. А. Кублицкой-Пиоттх от 5 апреля 1910 года (Письма к родным. Т. II. С. 68) и "Памяти В. Ф. Комиссаржевской" (СС. Т. V. С. 418). См. также: *Блок А.* Письмо к Белому от 17 апреля 1912 года (Блок и Белый: Переписка. С. 291—292) и дневник, запись за тот же день (СС. Т. VII. С. 140). Раздражение, которое Блок впоследствии проявлял в отношении Гумилева и акмеизма, проистекало в основном именно из-за его отрицательного отношения к существованию каких бы то ни было "школ" в искусстве. Послереволюционная полемика в Союзе поэтов, в ходе которой Блок и Гумилев высказывали свое резко различное отношение к поэзии, была омрачена внелитературными разногласиями, так же как и оценка ее критиками в немалой степени определялась отношением к фигуре Гумилева. Что касается поэзии акмеистов, то Блок действительно был равнодушен к творчеству Гумилева, но его глубоко волновала поэзия Ахматовой и он высоко ценил Мандельштама. С Городецким Блок оставался в дружеских отношениях, но принимал всерьез лишь ранние его стихи. По его мнению, никто из акмеистов не укладывался в прокрустово ложе своих различных манифестов, так же как и он сам не укладывался в рамки "литературной школы" символизма.

391

³⁸ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме, впервые: Труды и дни Мусоргета. 1912. С. 3—10; СС. Т. II. С. 605—614.

"*Белый А.* На рубеже... С. 194—195. В 1928 году, впрочем, Белый вернулся к более догматичной концепции символизма как мирозерцания и написал на эту тему книгу, опубликованную посмертно: "Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития". Здесь Белый вновь предстает в образе непонятого Бори, которого в 1904 году сбил с пути своей всеохватывающей и всепримиряющей идеей символизма Иванов и который решительно боролся против анархического символизма Блока, в центре его, как он был уверен, зияла "бездна". Центром для Белого всегда был Христос. "Эзотеричность символизма заключается в том, что он по-новому открыл Христа и Софию в человеке" (Там же. С. 37—38).

УКАЗАТЕЛЬ

- Аввакум, протопоп (1620 или 1621—1682) — 296 *Аверинцев С. С.* — 370, 377 Аврелий, см. Брюсов В. Я. *Агриков Н. Д.* — 354 Агриппа Неттесгеймский (1486—1535),
деятель немецкого Возрождения,
мыслитель-окультист — 217 *Адамович Г. В.* — 352, 366 "Адская почта", сатирический журнал (1906) — 246, 333 *Азадовский К. М.* — 357, 358, 367, 368,
383, 387 Акмеизм, течение в русской поэзии
1910-х гг. — 6, 156, 177, 303, 307,
308, 312, 342, 343, 391 Аксаковы, семья славянофилов — 98 Александр I, император (1777—1825)
— 109, 342
Александр II, император (1818—1881)
— 30, 34, 215
Александр III, император (1845—1894)
— 90, 215 *Александров В. Е.* — 389
Алексей, царевич (1690—1718), сын Петра I — 121, 122, 169, 329, 333
Алексей, цесаревич (1904—1918) — 233
"Алконост" (1918—1923), петроградское издательство — 315, 386
Альбов Михаил Нилович (1851—1911), редактор журнала "Северный вестник" — 24, 29, 64
"Альциона", издательство (1910—1919)
— 294, 343, 386
Алянский Самуил Миронович (1891—1974), основатель издательства "Алконост" — 315
Амендола Джованни (1886—1926), итальянский сотрудник журнала "Весы" — 161, 329
Анджелико Фра (Джованни да Фьезо-ле) (ок. 1400—1455), художник
— 311
Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), писатель — 248, 249, 262, 278, 283, 284, 292, 333, 336—339, 380, 382, 385,
386
Андреев Н.Е. — 1.2
Андреев Ю. — 389
Андреевич (Соловьев) Е. А. — 365
Анчиков Т. А. — 362
Анненский Иннокентий Федорович (псевд. Ник. Т-о) (1856—1909), поэт
— 45, 117, 163, 300, 301, 303, 304,
305, 306, 307, 315, 324, 326, 327, 330, 342, 352, 355, 389, 390
Антиной (?—130), греческий юноша, любимец римского императора Адриана, прозвище, данное Вяч. Ивановым М.
Кузмину — 302
Антихрист — 36, 117—119, 120, 122, 123, 130, 149, 169, 183, 212, 215, 217, 223, 233, 243, 295, 320, 323, 324, 326, 329, 333
Антокольский М. — 98
Антокольский П. Г. — 348, 356
Антоний (Александр Васильевич Вад-ковский) (1846—1912), митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский (с 1898)
— 143
Антоновский Ю. М. — 346
Апокалипсис — 166, 191, 192, 195, 203, 208, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 231, 265, 316, 332
"Аполлон", журнал, издаваемый в Петербурге (1909—1917) — 108, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 339,
341—344, 347, 352, 369, 377, 384, 389, 390, 391
Аполлон — 168, 169, 200, 220, 223, 308, 312, 315
Апухтин Алексей Николаевич (1840—1893), поэт — 20,
"Аргонавты" — 196, 208, 209, 229, 283, 294, 316, 328, 330
Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927), писатель — 268, 333, 336
Аскольдов (наст. фам. Алексеев) Сергей Алексеевич (1870/71—1945), философ, критик — 241, 242
Афина Паллада, богиня мудрости и разума — 43
Афродита, Венера — 121, 122, 200, 216
Ахматова (наст. фам. Горенко) Анна Андреевна (1889—1966), поэт — 72, 178, 308, 317, 343, 370, 390, 391/
Ашимбаева Н. Т. — 390
Ашукин Н. С. — 355
Базанов В. Г. — 387
Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Са-мойлович (1866—1924), один из учредителей общества "Мир искусства" — 95, 99,
102, 109—111, 113—115, 117, 128, 142, 146, 158,
306, 324, 326, 336, 390
393
Бакулин, см. Брюсов В. Я. Бакунин Михаил Александрович (1814—1876), теоретик анархизма
— 258, 335
Балакирев Милий Алексеевич (1836/37—1910), композитор — 348
Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944), поэт — 152, 153—156, 157, 159, 160, 161, 323, 324, 328, 329, 367
Бальмонт Вера Николаевна
(1843—1909), мать К. Д. Бальмонта — 57
Бальмонт Дмитрий Константинович (?—1907), отец К. Д. Бальмонта
— 57
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт — И, 19, 21, 25, 29, 56—66, 70—73, 75, 78, 81—85, 87, 88, 90, 122,

151—156, 157—160, 162, 164, 179, 184, 190, 195, 204, 211, 236, 258, 265, 306, 317, 319—327, 328—330, 332, 333, 336, 338, 340, 342, 344, 354—358, 363, 367, 368, 369
Баранова-Шестова Н. — 365, 366
Барас Д. — 379
Баратынский Евгений Абрамович (1800—1844), поэт — 48, 152
Бартенев Петр Иванович (1829—1912), редактор журнала "Русский архив" — 322
Батюшков Константин Николаевич (1787—1855), поэт — 196
Батюшков Павел Николаевич (1864—ок. 1930), теософ — 196
Бауман Николай Эрнестович (1873—1905), деятель российского революционного движения, большевик — 257
Бевер Адольф ван, секретарь журнала "Меркюр де Франс" — 161
Бедекер, обиходное название популярных в XIX веке путеводителей, выпускаемых фирмой К. Бедекера — 310, 343, 391 *Беззубое В. И.* — 380 *Бейлис М.* — 364
Бекетов Андрей Николаевич (1825—1902), профессор, дед А. Блока — 197, 209
Бекетова М. А. — 373
Беккет С. — 388
Бёклин Арнольд (1827—1901), швейцарский живописец — 95, 113, 152, 193
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), литературный критик — 25, 27, 349 *Белкин Е. Л.* — 381
Беллини Джованни (ок. 1430—1516), италянский художник — 311
Белоглазова Н. М. — 360
"Белые ночи", альманах (1907) — 338
Белый Андрей (наст. фам. и имя Бугаев Борис Николаевич) (1880—1934), писатель — 5, 6, 7, 19, 21, 22, 29, 41, 52, 60, 64, 113, 114, 119, 123, 129, 146, 150, 152, 153, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 165, 167, 169, 171—174, 176, 184—203, 204, 205, 207—213, 215—220, 223, 228—232, 236—249, 251, 254, 256—260, 262, 263, 264—269, 271, 276—280, 285—287, 291—299, 301—303, 308, 309, 311—318, 319, 321—327, 328—333, 335—337, 339—345, 349, 350, 351, 353, 355, 357, 358, 361, 362, 364, 366, 367, 369—392
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), художник, мемуарист, историк искусства, один из учредителей общества "Мир искусства" и "Религиозно-философских собраний" — 90—105, 106, 108, 110—114, 119, 128, 142—145, 148, 161, 317, 320, 321, 324, 325, 327, 329, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 382
Бенуа Альберт (1852—1936), акварелист, брат Александра Бенуа — 95
Бёрдсли Обри Винсент (1872—1898), английский художник-график — 91, 102
Бердяев Николай Александрович (1874—1948), философ, редактор журналов "Новый путь" (ноябрь 1904) и "Вопросы жизни", сотрудник сборников "Проблемы идеализма", "Вехи" — 118, 135, 140, 150, 241, 242, 243, 253, 327, 329, 331, 333, 346, 364, 365, 366, 379
Бережковская Анна Елисеевна (1870—1962), жена Л. Шестова — 132, 136, 322
Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор — 188, 229
Библия (Священное писание) — 27, 120, 127, 131, 134, 176, 178, 181, 183, 189, 192, 195, 214, 247, 306, 318, 344, 375, 383
Билибин Иван Яковлевич (1876—1942), художник — 246, 331
Биневич Е. — 384
Бирле Шарль (18607—1936/37), служащий французского консульства в Санкт-Петербурге, член кружка "Мир искусства" — 95
Блейк Уильям (1757—1827), английский поэт и художник — 61, 354
Блинов В. Н. — 390
Блок Александр Александрович (1880—1921), поэт — 2, 7, 12, 19, 21, 22, 34, 41, 42, 46, 54, 61, 72, 74, 87, 394
141, 145, 149, 157, 163, 164, 173, 174, 175, 177, 182, 184—186, 190, 195—203, 204—213, 215—223, 227, 228, 232, 236—240, 242, 244—251, 255—257, 259—263, 265—267, 270—275, 278—291, 293, 300, 301, 304, 305—308, 310—318, 319, 322—327, 328—331, 333—337, 339—341, 343, 345, 346—349, 351, 353, 356, 357, 359, 361, 363, 364, 366, 367, 368—370, 372—375, 376—383, 384—387, 389—392
Блок Александр Львович (1852—1909), отец А. А. Блока — 198, 245, 250, 341, 373, 374
Блок (урожд. Бекетова, во втором браке Кублицкая-Пиоттух) Александра Андреевна (1860—1923), мать А. А. Блока — 198, 200, 208, 209, 245, 307, 348
Блок (урожд. Менделеева) Любовь Дмитриевна (1881—1939), жена А. А. Блока — 195, 199, 203, 205, 207, 209, 210, 232, 245, 249, 260, 262, 272, 277, 291, 294, 323, 326, 329, 330, 332, 335, 339, 341, 348, 373, 385, 387
Богданов (Малиновский) Александр Александрович (1873—1928), философ, социал-демократ, связанный с "богостроительством", один из создателей Пролеткульта — 137
Богданович Т. А. — 390
"Богостроители", "богоискатели" — 137, 138, 289, 295, 338
Бодлер Шарль Пьер (1821—1867), французский поэт-символист — 10, 13, 17, 39, 48, 50, 59, 62, 67, 69, 71, 72, 134, 324, 346, 354
Боннар Пьер (1867—1947), французский художник — 100, 161
Борисов-Мусатов Виктор Элышдифович (1870—1905), художник — 57, 115, 158, 197
Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887), композитор — 92, 93, 342
Борромини Франческо (1599—1667), итальянский архитектор, представитель зрелого барокко — 114

Боткин Федор Владимирович (1839—1914), артист и меценат — 101

Брандес Георг (1842—1927), датский литературный критик — 133, 134, 135, 138, 321, 322, 323

Брихничев Иона Пантелеймонович (1879—1968), редактор журнала "Новое вино", корреспондент А. Блока — 374

Брюсов Валерий Яковлевич (псевд. Аврелий, Бакулин, Дуров, Маслов, Пентавр) (1873—1924), поэт — 7, 18, 19, 29, 32, 35, 39, 40, 41, 42, 48, 49, 54, 56, 57, 61, 62, 65—85, 87, 89, 98, 108, 118, 129, 132, 139, 145—147, 149, 150, 151—156, 157—163, 164—170, 174, 176, 177, 183, 184, 186—188, 191, 202, 204, 206, 211, 216—221, 228—236, 240—242, 244, 256, 258, 260, 262, 263, 264—269, 276—280, 284, 292, 294, 300, 301, 304, 306, 308—311, 314, 317, 319—330, 332—336, 338—340, 342—344, 348, 350—353, 355—358, 359, 361, 362, 364—367, 368—371, 372, 373, 375, 377—385, 388—391

Брюсов Яков Кузьмич (1848—1907), отец В. Я. Брюсова — 70, 188

Брюсова (урожд. Рунт) Иоанна Матвеевна (1876—1965), жена В. Я. Брюсова и редактор его посмертных изданий — 70, 322, 342, 355, 358, 359

Брюсова Надежда Яковлевна (1881—1951), сестра В. Я. Брюсова, помощница в его работе в издательствах "Скорпион" и "Весы" — 155, 160, 358

Бугаев Борис Николаевич, см. Белый Андрей

Бугаев Николай Васильевич (1837—1903), отец А. Белого, профессор математики — 186, 187, 188, 189, 190, 191, 197, 208, 213, 223, 293, 328, 330

Бугаева (урожд. Егорова) Александра Дмитриевна (1858—1922), мать А. Белого — 186, 188, 189, 190, 191, 247, 251, 291, 343

Бугаева (урожд. Алексеева, в первом браке Васильева) Клавдия Николаевна (1886—1970), вторая жена А. Белого — 316

Буддизм — 15, 189

Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944), философ и теолог — 150, 241, 242, 327, 329, 331, 364

Бунаков (наст. фам. Фондаминский) Илья Исидорович (1881—1942), эсер, позднее активист Российского христианского движения — 264

Бунин Иван Алексеевич (1870—1953), писатель — 157, 262, 323, 327, 562

Буренин Виктор Петрович (1841—1926), фельетонист — 27, 42, 43, 108, 349, 352, 361

Буренков В. — 358

Бурлюк Давид Давидович (1882—1967), поэт, художник, теоретик футуризма — 383

Буромская-Морозова Е. М. — 387

395

Вавилон — 172, 209

Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор — 14, 86, 92, 95, 153, 220, 249, 266, 274, 327, 332, 347, 375

Валентинов Н. (наст. фам. и имя Вольский Николай Владиславович) (1879—1964), публицист, мемуарист — 332

Валлоттон Феликс (1865—1925), швейцарский художник — 100, 161

Варварин, см. Розанов В. В.

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933), художник, член "ма-монтовского кружка" — 97, 98, 101

Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), художник — 99, 101, 106, 107, 119, 360

Ватто Антуан (1684—1721), французский художник — 91

Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920), историк литературы — 339, 347, 349, 351, 353, 355, 356

Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867—1941), сестра С. А. Венгерова, литературный критик, переводчица — 15, 66, 67, 134, 319, 320, 323, 347, 356

Верещагин Василий Васильевич (1842—1904), живописец — 361

Веригина (в замужестве Бычкова) Валентина Петровна (1882—1974), актриса Театра В. Ф. Комиссаржевской — 384

Верлен Поль (1844—1896), французский поэт — 25, 39, 54, 55, 67—69, 73, 86, 134, 154, 190, 281, 353, 354, 356, 367

Верхарн Эмиль (1855—1916), бельгийский поэт — 84, 154, 157, 162, 334, 340, 367, 368

"Вестник Европы", журнал (1866—1918) — 15, 32, 67, 136, 319, 320, 323, 347, 350, 356, 363, 368, 374, 375

"Весы", символистский журнал (1904—1909) — 7, 30, 147, 150, 151, 152, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 174, 178, 219, 228, 231, 232, 233, 234, 241, 248, 251, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 267, 268, 276—279, 292—294, 300, 307, 310, 328—342, 344, 349, 350, 355, 356, 366, 368—371, 375, 377, 379—386, 388, 389

"Вехи", сборник статей под ред. М. О. Гершензона (1909) — 340, 341, 387

Виардо (урожд. Гарсиа) Полина (1821—1910), испанская певица — 254

Византия — 172, 181, 214

Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст Матиас, граф (1838—1889), французский поэт — 354

Вилькина Л. (наст. фам. и имя Виленкина Людмила Николаевна) (1873—1920), жена Н. Минского, поэтесса и переводчица — 368, 369, 380

Владимир (956—1015), великий князь киевский — 225

Владимир Александрович, великий князь (1847—1909), сын императора Александра II, президент Академии художеств с 1876 — 95, 102, 246

Владимиров Василий Васильевич (1880—1931), художник, друг А. Белого — 196

Волконский Сергей Михайлович, князь (1860—1937), директор Императорских театров (1899—1901) — 110, 111

Волохова (урожд. Анциферова) Наталья Николаевна (1878—1966), актриса Театра В. Ф. Комиссаржевской, адресат циклов стихотворений А. Блока "Снежная маска", "Земля в снегу" — 273, 274, 337, 339, 384

Волошин Макс (наст. фам. и имя Кириенко-Волошин Максимилиан Александрович) (1877—1932), поэт, художник, корреспондент журнала "Весы" в Париже — 159, 161, 162, 178, 215, 276, 307, 308, 316, 328, 329, 335, 368, 382, 390, 391

Волошина (урожд. Сабашникова) Маргарита Васильевна (1882—1973), жена М. Волошина, художница, антропософка,

адресат "Золотых завес" Вяч. Иванова — 276, 291, 335, 337

Вольнский (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1863—1926), редактор литературного отдела журнала "Северный вестник", философ, писатель — 16, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 36, 40, 44, 64, 76, 77, 105, 134, 319, 321, 324, 326, 330, 333, 347, 348, 349, 350

"Вопросы жизни", журнал-преемник "Нового пути" (1903—1904) — 138, 140, 150, 212, 225, 231, 242, 243, 244, 250, 252, 260, 261, 263, 269, 331—333, 341, 353, 354, 365, 366, 370, 371, 374, 376, 377—381, 385

"Вопросы философии и психологии", журнал (1899—1918) — 82, 347, 350, 359, 365

Врубель Михаил Александрович (1856—1910), художник — 95, 98, 99, 101, 102, 114, 115, 152, 206, 217, 266, 271, 309, 310, 345, 383

396

Всеволоцкий Иван Александрович (1835—1909), директор Императорских театров (1881—1899) — ПО

Вьеле-Гриффен Франсис (1864—1973), французский поэт-символист — 69, 84

Вюйяр Эдуар (1868—1940), французский художник — 100, 161

Гамсун Кнут (1859—1952), норвежский писатель — 157, 161, 367, 368

Ганнибал Абрам Петрович (1697—1781), прадед А. С. Пушкина — 253

Гапон Георгий Аполлонович (1870—1906), священник — 246

Гауптман Герхарт (1862—1946), немецкий драматург — 157, 322

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ — 125

Гейне Генрих (1797—1856), немецкий поэт — 211, 291

Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894), немецкий физик, физиолог, психолог — 211

Георге Стефан (1868—1933), немецкий поэт-символист — 161

Герцк Евгения Казимировна (1878—1944) — 389

Гершензон Михаил Осипович (1869—1925), критик, философ, редактор журнала "Вехи" — 279, 337

Гёте Иоганн Вольфганг фон (1749—1832), немецкий поэт — 134, 196, 211, 268, 313

Гея, богиня животворящей земли, см. также Деметра, Церера — 181

Гиль Рене (наст. имя Рене Гильбер) (1862—1925), французский поэт, сотрудник журнала "Весы" — 161, 329, 340, 342, 368

Гиппиус Владимир Васильевич (1876—1941), двоюродный брат З. Н. Гиппиус, поэт, критик, друг А. Добролюбова, близкий к течению "Новое религиозное сознание" — 68, 104, 155, 156, 319, 320, 321

Гиппиус Зинаида Николаевна (псевд. Антон Крайний и др.) (1869—1945), писательница — 7, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46-47, 48, 49, 53, 55, 56, 60, 61, 68, 69, 76, 78, 81, 83, 84, 96, 104, 105, 109, 110, 112, 116, 118, 123, 124, 128, 129, 131, 141—147, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 166, 169, 172, 182, 191, 192, 202, 203, 204, 208, 209, 211—213, 217, 230, 237, 240—247, 250, 251, 257, 259, 260—263, 264, 267, 277—280, 288—290, 292, 305, 308, 309, 314, 318, 319—327, 329—336, 338—342, 344, 347, 349—353, 356, 358—361, 363, 364, 366, 367, 368, 373, 379, 380, 387

Гиппиус Наталия Николаевна (1880—1963), сестра З. Н. Гиппиус, скульптор — 364

Гиппиус Татьяна Николаевна (1877—1957), сестра З. Н. Гиппиус, художница — 364

Глазунов Александр Константинович (1865—1936), композитор, дирижер — 342

Глинка Михаил Иванович (1804—1857), композитор — 92

Глинский Борис Борисович (1860—1917), журналист, историк-публицист — 77, 358.

Гоген Поль (1848—1903), французский художник — 73

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), писатель — 17, 36, 109, 113, 117, 144, 185, 269, 284, 289, 294, 296, 298, 302, 320, 328, 334, 341, 342

Голлербах Эрих Федорович (1895—1942), литературовед и искусствовед — 125, 131, 363

Головин Александр Яковлевич (1863—1930), живописец, театральный художник — 101, 111, 113, 325

"Голубая роза", группа художников-символистов; одноименная выставка (Москва, 1907) — 383

Голубкина Анна Семеновна (1864—1927), скульптор — 113, 325

Гольбейн (Хольбейн) Ганс Младший (1497/98—1543), немецкий художник — 91

Гомберг-Верхбейнская Э. П. — 383

Гончарова Наталия Сергеевна (1881—1962), художница — 383

Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967), поэт — 163, 259, 275, 276, 278, 279, 289, 308, 312, 334, 335, 338, 343, 384, 390, 391

Горький Максим (наст. фам. и имя Пешков Алексей Максимович) (1868—1936), писатель — 65, 118, 137, 155, 157, 245, 248, 250, 258, 261, 278, 289, 292, 316, 325, 331, 332, 334, 337—339, 349, 355, 365, 367, 381

Готье Теофиль (1811—1872), французский поэт — 13, 69, 347

Гофман Модест Людвигович (1887—1959), поэт, историк, литературовед — 353, 354, 355

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий прозаик — 90, 162, 229

397

Гофмансталь Гуго фон (1874—1929), австрийский поэт, драматург — 161, 280

Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960), художник, искусствовед — U2, 361

Гречишкин С. С. — 357, 368—370, 377

Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864), поэт — 239, 284

"Гриф", московское издательство символистов (1903—1913), альманах

— 157, 162, 229, 231, 236, 267, 327—330, 332, 333, 336—338, 341, 354, 358, 374
Грот Н. Я. — 365
Гумилев Николай Степанович (1886—1921), поэт, теоретик акмеизма — 20, 163, 275, 300, 301, 303, 307, 308, 312, 313, 315, 316, 333, 334, 342—344, 348, 384, 390, 391
Гуревич Л. — 349
Гурмон Реми де (1858—1915), французский писатель — 161, 190, 329
Гуссерль Эдмунд Густав Альберт (1859—1938), немецкий философ, друг Л. Шестова — 132, 141
Гюисманс Шарль Мари Жорж (1848—1907), французский писатель — 161, 190, 319, 354
Д'Аннунцио Габриеле (1863—1938), итальянский поэт — 25, 340, 367
Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт — 185, 266, 272, 313, 375, 382, 383, 384
Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель --299
Даров, см. Брюсов В.
Дега Эдгар (1834—1917), французский художник — 113
Делиб Лео (1836—1891), французский композитор — 111
Деметра, богиня плодородия, см. также Церера, Гея — 253
Дени Морис (1870—1943), французский художник — 100, 161
Державин Гаврила Романович (1743—1816), поэт — 37, 178
Дешарт Ольга, биограф Вяч. Иванова
— 184, 370, 371, 375, 376, 390 Джойс Джеймс Августин Алозиус
(1882—1941), ирландский писатель
— 299
Дзержинский Феликс Эдмундович (1877—1926), председатель ВЧК с 1917 — 261
Дикман М. И. — 352, 353, 357
Динесман Т. Г. — 368
Дионис — 76, 122, 149, 152, 159, 166, 169, 170, 180, 183, 200, 220, 223, 224, 225, 231, 248, 253, 256, 261, 266, 273, 274, 275, 279, 286, 295, 315, 327, 328, 333 Дмитриевская Дарья Михайловна, первая жена Вяч. Иванова — 224 Добролюбов Александр Михайлович (1876—1944), поэт-символист
— 29, 42, 68—70, 76, 78, 80—86, 98, 145, 155, 157, 159, 163, 169, 309, 319—325, 333, 339, 356, 357, 358, 367, 369
Добролюбов Николай Александрович (1836—1861), литературный критик
— 25, 26
Добролюбова Мария Михайловна (7—1906), сестра А. М. Добролюбова — 68
Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957), художник, член "Мира искусства" с 1901 — 114, 246, 262, 331, 338
Долгополов Л. К. — 357
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), писатель — 8, 9, 10, 17, 20, 27, 28, 31, 36, 44, 53, 60, 74, 90, 109, 116, 117, 118, 123, 124, 126, 127, 129, 135, 137, 138, 141, 150, 172, 181, 205, 212, 242, 243, 258, 259, 293, 296, 298, 307, 309, 313, 324—326, 329, 332, 334, 344, 346, 348, 349, 350, 362
Дункан Айседора (1878—1927), американская танцовщица — 249
Дурнов Модест Александрович (1868—1928), поэт, художник, друг К. Бальмонта — 88, 155, 323, 327
Дымов (наст. фам. Перельман) Осип Исидорович (1878—1959), писатель
— 360
Дюрер Альбрехт (1471—1528), немецкий художник — 91
Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), театральный и художественный деятель — 89, 92, 93—95, 97, 99, 100—105, 106, 108—115, 116, 124, 128, 145—148, 149, 160, 163, 251, 257, 266, 317, 321—327, 329, 333, 336, 338, 340, 342, 345, 347, 359, 360, 361, 366, 380, 383
Евгеньев-Максимов В. Е. — 379
Евклид (III в. до н. э.), древнегреческий математик — 298
Еврипид (ок. 480—406 до н. э.), древнегреческий драматург — 111, 303,
Елена, дочь Зевса — 40
Емельянов-Коханский Александр Николаевич (1871—1936), поэт — 75, 557
Енишерлов В. П. ~ 374, 387
398
Есенин Сергей Александрович (1895—1925), поэт — 317, 387
Жиглевич Е. — 348
Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), поэт, переводчик
— 11
Жуковский Дмитрий Евгеньевич (1868—1943), издатель журнала "Вопросы жизни" — 243, 331
"Жупел", сатирический журнал (1905—1906) — 246, 261, 262, 331
"Журнал для всех" (1896—1906) — 27, 333, 362
Замятин Евгений Иванович (1884—1937), писатель — 299, 317
Замятина Мария Михайловна (1865—1919), близкий друг Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, домоправительница семьи Вяч. Иванова

— 303

"Записки мечтателей", символистский журнал (1919—1922) — 315, 380, 384

Зевс, верховное божество греческой мифологии — 43

"Земля", издательство (1918—1919)

— 387

Зильберштейн И. С. — 359 Зиновьев Александр Александрович

(?—1905), племянник Зиновьевой-Аннибал, адресат стихотворения Вяч. Иванова "Месть мечг ная" — 233

Зиновьева-Аннибал (в первом браке Шварсалон, во втором — Иванова) Лидия Дмитриевна (1866—1907), жена Вяч. Иванова, прозаик, драматург — 157, 178, 224, 225, 228, 231, 251, 252, 253, 254, 275, 276, 277,

291, 293, 301, 303, 320, 322, 324, 327, 330, 332, 334, 335, 337, 367, 380, 384, 385, 390

Зиновьевы — 253, 275

Злобин Владимир Ананьевич (1894—1967), поэт, биограф З. Гиппиус — 45, 141, 352

"Знание", издательство с "реалистическим" уклоном (1898—1913) — 155, 157, 248, 278, 283, 284, 292, 333, 336—338

"Золотое руно", журнал, издаваемый Н. П. Рябушинским (1906—1909)

— 108, 266, 267, 268, 278, 279, 284,

292, 300, 333—339, 349, 351, 360, 361, 380—387, 390

Зоргенфрей Вильгельм Александрович (1882—1938), писатель, друг А. Блока — 384

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург — 14, 61, 152, 155, 157, 193, 242, 264, 293, 322, 324, 332, 335, 339, 343, 347, 349, 367

Иван Грозный (1530—1584), великий князь, первый русский царь (с 1547) — 238

Иванов Александр Андреевич (1806—1858), художник — 119

Иванов Вячеслав Иванович

(1866—1949), поэт, драматург, критик, теоретик символизма — 6, 7, 17, 18, 20, 21, 87, 117, 149, 157, 159, 164, 166, 169, 170, 172—185, 200, 203, 210—213, 216, 217, 219, 220, 223—225, 227—234, 241, 244, 246, 248, 249, 251—256, 258—263, 264, 265, 267—269, 273, 275—281, 284—286, 290—294, 297, 299—315, 318—324, 327—330, 332—336, 340—345, 346, 347, 349, 350, 367, 368—371, 374—378, 380—392

Иванов Дмитрий Вячеславович (род. 1912), сын Вяч. Иванова — 293, 318, 370

Иванов Е. В. — 357

Иванов Евгений Павлович

(1879—1942), мемуарист, друг А. Блока — 221, 331, 376, 384

Иванов Н. Б. — 346

Иванова Лидия Вячеславовна (1896—1985), дочь Вяч. Иванова

— 301, 303, 318, 390 Иванов-Разумник (наст. фам. и имя

Иванов Разумник Васильевич) (1878—1946), литературовед, друг А. Блока, А. Белого, А. Ремизова

— 52, 223, 353, 367, 3S6, 3S7 Измайлов Александр Алексеевич

(1873—1921), поэт, прозаик, критик

— 389

Иисус из Назарета, см. Христос

Икар — 241

Икскуль Гильденбандт фон (урожд. Лутковская) Варвара Ивановна (1846—1929), писательница, общественный деятель — 339

Ильёв С. П. — 368

Имажинизм, русское литературное течение 1920-х гг. — 312

Импрессионизм, направление в искусстве поел, трети XIX — нач. XX в.

— 15, 16, 19, 57, 67, 73, 95, 99, 100, 186, 190, 194, 205, 271, 282, 283, 304

Иоанн Богослов — 192, 195 Иоанн Креститель (Предтеча) — 122 Иоанн Секунд, поэт XVI в. — 367 Иов — 254,

263, 365 Ионеско Эжен (1912—1994), французский драматург — 140

399

"Искусство", художественный журнал, издаваемый в Москве (1905) — 231, 267, 331, 378

"Искусство и художественная промышленность", журнал, издаваемый Н. П. Собко (1898—1902), в соперничестве с журналом "Мир искусства" — 106, 361

"Исторический вестник", научный журнал (1880—1917) — 358

Иуда — 212

Йейтс Уильям Батлер (1865—1939), ирландский поэт — 39

Каин — 123, 187

Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681), испанский драматург

— 343

Каменецкая М. В., корреспондент А. П. Filosoфовой — 366

Камю Альбер (1913—1960), французский писатель — 140

Кант Иммануил (1724—1804), немецкий философ — 9, 16, 24, 36, 134, 138, 192, 200, 211, 242, 257, 327

Карамзин Николай Михайлович (1766—1826), писатель, историк

— 86 *Карлинский С.* — 352

Карпов Пимен Иванович (1887—1963), крестьянский писатель — 387

Карташев Антон Владимирович (псевд. Романский) (1875—1960), историк церкви, один из руководителей Религиозно-философского общества в Петербурге, сотрудничал с журналом "Новый путь"

— 149, 364

Каутский Карл (1854—1938), теоретик германского социал-демократического движения — 211

Керенский Александр Федорович (1881—1970), министр-председатель Временного правительства (июль—октябрь 1917) — 318

Клюев Николай Алексеевич

(1887—1937), крестьянский поэт

— 288, 289, 387

Княжнин (наст. фам. Ивойлов) Владимир Николаевич (1883—1942), поэт, литературовед — 363

Коваленская Александра Григорьевна (1829—1914), детская писательница, бабушка С. М. Соловьева

— 294

Кодрянская Н. — 389

Койранские, братья: Александр Арнольдович (1884—1968), Борис Арнольдович (1882—1920) — 162, 236

Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842), поэт — 77

Комедия масок, Арлекин, Коломбина, Пьеро — 205, 210, 262, 272, 274

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910), актриса — 272, 273, 276, 277, 335, 336, 338—340, 345, 384, 386

Комиссаржевский Федор Федорович (1882—1954), театральный режиссер, постановщик, брат В. Ф. Комиссаржевской — 272

Кондратьев Геннадий Петрович (1834—1905), певец, главный режиссер (с 1872) Мариинского театра — 96

Коновской Иван (наст. фам. и имя Оре-ус Иван Иванович) (1877—1901), поэт, критик — 11, 82, 84—88, 145, 155, 156, 157, 159, 163, 169, 202, 203, 204, 211, 228, 321—325, 330, 357, 358, 359, 367, 377

Корвин-Хорвацкий И. — 366

Корецкая В. — 579

Коровин Константин Алексеевич (1861—1939), художник, выставлялся вместе с мирискусниками, начиная с "Выставки финляндских и русских художников" до 1906

— 97, 98, 99, 101, ПО, 111, 112 Короленко Владимир Галактионович

(1853—1921), писатель — 64, 290—291, 355

Котрелев Н. В. — 369, 371, 376, 386, 387

Кравченко Н. И. — 360

Крайний Антон, см. 3. Н. Гиппиус

Кранах Лукас (Старший) (1472—1553), немецкий художник — 91

Красин Леонид Борисович

(1870—1926), сотрудник журнала "Новая жизнь" — 332

"Критическое обозрение", журнал, издаваемый М. Гершензоном (1907—1909) — 279, 337, 341, 389

Кропоткин Петр Алексеевич

(1842—1921), писатель, теоретик анархизма — 58

Крымов Николай Петрович

(1884—1958), художник — 338, 383

Кублицкий-Пиоттух Франц Феликсович (1860—1920), отчим А. Блока

— 198, 387, 391

Кузмин Михаил Алексеевич

(1872—1936), писатель, композитор, критик — 91, 163, 178, 269, 273, 275, 278, 301, 302, 303, 308, 309, 311, 334, 336, 338, 340, 342—344, 360, 367, 384, 385, 390, 391

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878—1968), художник — 114, 115, 383

Кутрияновский П. В. — 348

400

Курсинский Александр Антонович (1873—1919), поэт, редактор журналов "Золотое руно", "Курьер"

— 267, 334, 338, 358 Кьеркегор Сёрен (1813—1855), датский

философ — 132, 141

Лавров А. В. — 353, 357, 359, 368—370, 372, 377

Лавров Петр Лаврович (1823—1900), писатель — 235, 378

Лакло (Шодерло де Лакло) Пьер (1741—1803), французский писатель — 95

Лалик Рене (1860—1945), французский ювелир-модернист и художник по стеклу — 105

Ланг Александр Александрович, см. Миропольский

Лансере Евгений Евгеньевич

(1875—1946), художник, член "Мира искусства" с 1899 — 99, 109, 246

Лансере Николай Евгеньевич (18?—1932), брат Евгения Лансере, художник, член "Мира искусства"

— 246 *Ларин О. Я.* — 362

Ларионов Михаил Федорович (1881—1964), художник — 115, 383

Лассаль Фердинанд (1825—1864), немецкий социалист — 58

Лафорг Жюль (1860—1887), французский поэт-символист — 67, 69

Левитан Исаак Ильич (1860—1900), живописец — 97, 98, 101, 103, 237

Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822), художник — 94, 111, 56/

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий философ

— 78, 81

Леконт де Лиль Шарль Мари Рене (1818—1894), французский поэт

— 67, 73

Ленин (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924), мыслитель и революционер, продолжатель учения К. Маркса и Ф. Энгельса — 258, 332, 381

Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский художник — 28, 36—37, 118, 120, 122, 310, 321, 326

Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891), писатель и мыслитель — 128, 350, 363, 364

Лерберг Шарль фон — 367

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), поэт — 34, 46, 48, 61, 66, 91, 109, 130, 172, 204, 235

Лесков Николай Семенович (1831—1895), писатель — 296, 326, 349

Либкнехт Вильгельм (1826—1900), немецкий социалист, журналист — 58

Ликиардопуло Михаил Федорович (1883—1925), журналист, переводчик, работал в журнале "Весы" — 161, 329, 338

"Литературно-художественный сборник студентов Санкт-Петербургского университета" — 328, 329

"Литературный распад" (1908), сборник критических статей русских марксистов — 292, 338

Лихачев Д. С. — 359

"Логос", ежегодник по философии культуры (1910—1914) — 294

Ломброзо Чезаре (1835—1909), итальянский судебный психиатр и криминалист — 13

Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765), поэт, художник, ученый — 178

Лосский Николай Онуфриевич (1870—1965), философ — 241

Лоуренс (Лоренс) Дейвид Герберт (1885—1930), английский писатель — 130, 364

Лохвицкая (в замужестве Жибер) Мирра (Мария) Александровна (1869—1905), поэтесса — 151, 567

Луговской Владимир Александрович (1901—1957), поэт — 238

Лукомский Георгий Крескентьевич (1884—1946), художник — 391

Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), писатель, критик — 137

Лютер Артур Федорович (1876—1955), немецкий специалист по русской литературе, сотрудничал в журнале "Весы" — 161

Лютер Мартин (1483—1546), немецкий религиозный деятель-реформатор — 191, 213

Люцифер — 123

Май Карл Иванович (1820—1895), владелец школы, где учились "невские пиквиканцы" — 90

Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт — 20, 44, 77

Макдиармид Хью (наст. имя Кристофер Марри Грив) (1892—1978), шотландский поэт — 140, 566

Макиавелли Никколо (1469—1527), итальянский писатель, политик, мыслитель — 28

Макинтош Чарлз Ренни (1868—1928), шотландский модернист, художник по интерьерам — 105

Маковский Константин Егорович (1839—1925), художник — 300

401

Маковский Сергей Константинович (1877—1962), поэт, мемуарист, критик, редактор журнала "Аполлон" — 44, 45, 87, 300, 301, 305, 308, 333, 339, 352, 356, 359, 383, 389, 390

Максимов Д. Е. — 1, 2, 356—358, 362, 366, 367, 368, 369, 379, 383, 384, 388

Макферсон Джеймс (Оссиан) (1736—1796), шотландский переводчик, автор обработок кельтских баллад — 176

Малларме Стефан (1842—1898), французский поэт — 67, 69, 71, 190, 304, 354

Мальро Аире (1901—1976), французский писатель — 140

Малютин Сергей Васильевич (1859—1937), художник — 101

Малявин Филипп Андреевич (1869—1940), художник — 101

Мамонтов Савва Иванович (1841—1918), капиталист-меценат, владелец имения Абрамцево — 98, 99, 105, 106, 110, 152, 322, 323, 361

Мамонтова (урожд. Алексеева) Елизавета Григорьевна, жена С. И. Мамонтова — 98

Мандельштам (урожд. Хазина) Надежда Яковлевна (1899—1980), жена О. Мандельштама, мемуарист — 390

Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938), поэт — 11, 87, 177, 302, 303, 308, 341, 343, 346, 370, 391

Маргриан А. Е. — 368

Мария, Богоматерь, Богородица, Святая Дева — 181, 288

Мария Магдалина — 183

Марков В. — 354, 355, 357, 367, 370

Маркс А. Ф. — 350

Маркс Карл (1818—1883), немецкий теоретик, экономист, основоположник коммунистического движения — 30, 58, 107, 108, 132, 133, 144, 150, 211, 241, 242, 257, 258, 332

Марс, бог войны — 121

Маслов В. А., см. Брюсов В. Я. Маслова Елена Андреевна (?—1893) — 67

Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930), поэт — 194, 372

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер — 261, 262, 272, 273, 278, 284, 334, 339, 343, 381, 384, 386

Мейлах В. — 380, 381

Мекк Владимир Владимирович фон, художник и меценат — 112

Мельшиков-Печерский (наст. фам. и имя Мельников Павел Иванович, псевд. Андрей Печерский) (1818—1883), прозаик — 296

Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907), химик — 199, 205

Менделеева Любовь Дмитриевна, см. Блок Л. Д.

Мережковская Зинаида Николаевна, см. Гиппиус З. Н.

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941), писатель, религиозный философ — 2, 5, 7, 11, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22,

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 53, 55, 56, 60, 67, 69, 72, 76, 77, 81, 83, 96, 104, 105, 107—109, 111, 113—116, 117—120, 122—128, 130, 131, 134, 141—148, 149, 150, 152, 155, 156, 166, 169, 172, 182—184, 186, 191, 192, 195, 202, 203, 204, 208, 209, 211, 212, 215—217, 220, 230, 232, 237, 240—247, 250—252, 254, 256—262, 264, 267, 269, 277—280, 288—290, 292, 295, 303—305, 309, 312, 314, 318—329, 331, 333—336, 338—342, 345, 346, 347, 348—352, 356, 358—362, 363, 364—367, 369, 371, 373, 379, 380, 383, 384, 387, 391

Мережковский Сергей Константинович, отец Д. С. Мережковского — 33, 34

Меркурий, посланник богов — 256

Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский писатель — 25, 67, 71, 118, 134, 161, 269, 322, 323, 362, 367

Метнер Николай Карлович (1879/80—1951), композитор, брат Э. К. Метнера — 196, 348, 353

Метнер (псевд. Вольфинг) Эмилий Карлович (1872—1936), русский писатель немецкого происхождения, редактор, руководитель издательства "Мусагет", друг А. Белого — 52—53, 196, 294, 327, 330, 340, 341, 343, 353

Мефистофель — 94, 153, 220

Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец — 39

Милиоти Василий Дмитриевич (1875—1945), живописец, участник выставки "Мир искусства" 1906 г., заведующий художественным отделом журнала "Золотое руно" с 1906 г., был тесно связан с журналом "Весы" — 115, 383

Милиоти Николай Дмитриевич (1874—1950), живописец, участник выставки "Мир искусства" 1906 г., брат В. Д. Милиоти — 115, 383

Милль Джон Стюарт (1806—1873), философ, основатель английского позитивизма — 125

402

Минерва, богиня мудрости — 201

Минский (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович (1855—1937), поэт, критик, переводчик — 15, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 40, 41, 44, 50, 53, 55, 83, 104, 105, 108, 109, 128, 134, 137, 140, 155, 156, 212, 253, 258, 259, 265, 321, 323—326, 330—334, 346, 347, 350, 351, 359, 361, 367, 381, 382

Мицц 3. Г. — 347, 350, 373, 377, 384

Миццлова Анна Рудольфовна (1860—1910), деятельница теософского движения, в течение короткого периода (1908—1910) имела большое влияние в среде символистов — 291, 292, 293, 337, 340, 341, 343, 387, 388

"Мир Божий", петербургский журнал с марксистским уклоном (1892—1906) — 27, 324, 325, 353, 354

"Мир искусства", петербургский литературно-художественный журнал (1899—1904); группа художников журнала "Мир искусства" (1898—1906); Общество художников "Мир искусства" (с 1910). Последняя выставка "Мира искусства" состоялась в 1927 г. в Париже — 7, 10, 30, 71, 88, 89, 90, 93—94, 95, 97, 99, 104, 105—115, 116, 119, 122, 124, 126, 128—131, 136—138, 142, 145—148, 150, 151, 153, 158, 159, 163, 165, 187, 190, 192, 196, 208, 212, 237, 246, 251, 266, 300, 309, 322—329, 331, 336, 346, 347, 349, 350, 358, 360—366, 372, 374, 378, 383

Мирза-Авакян М. Л. — 356, 377

Миропольский (наст. фам. Ланг) Александр Александрович (1872—1917), поэт, друг и сотрудник В. Брюсова — 67, 157, 236, 320, 327, 367

Мирский В. — 362

Мистический анархизм — 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 278, 279, 286, 292, 308, 332, 334, 335, 337, 363

Михайловский Николай Константинович (1842—1904), критик и журналист — 14, 15, 16, 17, 28, 30, 31, 33, 96, 107, 124, 136, 319, 347, 350, 363, 365

Моммзен Теодор (1817—1903), профессор Берлинского университета, специалист по истории и искусству Древнего Рима, учитель Вяч. Иванова (1886—1891), оппонент его диссертации (1896) — 172, 174, 319

Моне Клод (1840—1926), французский художник — 113

Мордерер В. Я. — 359, 373

Мореас Жан (наст. имя Пападиамандо-пулос Яннис) (1856—1910), французский поэт греческого происхождения, теоретик символизма — 67

Моро Гюстав (1826—1898), французский живописец — 95, 113

Морозов Савва Тимофеевич (1862—1905), капиталист, меценат художественного театра — 110, 152, 155

Морозова (урожд. Мамонтова) Маргарита Кирилловна (1873—1958), жена Морозова Михаила Абрамовича (1870—1903) — 257, 326, 332, 387

Моррис Уильям (1834—1896), английский теоретик и мастер в сфере прикладного искусства — 105

Морфилл Уильям Ричард (1834—1909), английский филолог, профессор русской литературы и славянских языков Оксфордского университета — 329, 368

Москва — 2, 7, 29, 41, 56, 57, 59, 64, 65, 68—70, 75, 84, 88, 89, 97—99, 101, 117, 133, 145—147, 151, 153, 155, 157—161, 163, 166, 176, 185, 187, 192, 193, 195—197, 202, 209, 217, 223, 225, 227—231, 237, 242, 245, 249, 258, 260, 266, 269, 292, 294, 296, 299, 303, 312, 315, 316, 319, 320, 322—330, 332, 334—339, 340, 341, 343—345;

"Аквариум" (ресторан) — 154, Большой театр — 163, гимназия Л. И. Поливанова — 66, 319, гостиница "Метрополь" — 163, "Дом песни" — 340, кафе "Грек" — 163, Красная площадь — 257, Кузнецкий мост — 67, Кучино (пригород) — 316, Малый театр — 340, Московский университет — 59, 65, 124, 125, 133, 152, 155, 159, 215, 257, 320, 323—325, 330, 347, Новодевичий монастырь — 316, Останкино — 322, Политехнический музей — 337, 339, Пресня — 257, 332, Строгановский ин-т — 113, Тверской бульвар — 93, 163, Художественный театр (МХТ) — 93, 284, 316, 323, 327, 339, Юшков переулок (от Ильинки), первый адрес издательства "Скорпион" — 154, Яуза (речка) — 75; Общества и объединения: Литературно-художественный кружок — 327, 339, 341, Общество любителей российской словесности — 341, 342, Общество любителей западной литературы — 65, Общество свободной эстетики — 336, 340, 386, Союз русских ху-

- дожников ("36 художников")
— 113, 114, 331
- Моцарт Вольфганг Амадей
(1756—1791), австрийский композитор — 197, 370
- Мочульский К. В.* — 356
- Муратов П. П.* — 382
- "Мусагет" (1910—1920-е), символистское издательство, учрежденное А. Белым и Э. Метнером — 294, 302, 311, 312, 313, 341, 343—345, 347, 352, 353, 362, 386, 388, 391, 392
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), композитор — 92, 236, 340
- Муссолини Бенито Амилькаре Андреа (1883—1945), итальянский фашистский диктатор — 318
- Мутер Рихард (1860—1909), немецкий историк искусства — 96, 320
- Мюссе Альфред Луи Шарль де (1810—1857), французский поэт
— 134
- Наби, набиды ("пророки"), группа французских художников конца 1880 — начала 1900-х гг. — 161, 329
- Набоков Владимир Владимирович (1899—1977), писатель — 299, 389
- Надсон Семен Яковлевич (1862—1887), поэт — 21, 43, 66
- Нансен Фритюф (1861—1930), норвежский исследователь, путешественник — 62
- Наполеон I Бонапарт (1769—1821), французский император — 91, 234
- Нарбут Владимир Иванович (1888—1944), писатель — 343
- "Наша жизнь", газета (1904—1906)
— 378, 379
- Нейман, дирижер опер Вагнера — 92
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877/78), поэт — 21, 22, 23, 32, 47, 61, 62, 66, 133, 204, 236, 237, 239, 265, 279, 284, 285, 332, 348, 378
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943), режиссер, основатель (совместно с К. С. Станиславским) Московского Художественного театра — 323
- Нерон Клавдий Цезарь (37—68 н. э.), римский император с 54 н. э. — 114
- Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), живописец — 95, 97, 98, 101, 103, 299, 360
- Нечаев Сергей Геннадьевич (1847—1882), организатор тайного общества "Народная расправа" — 58
- "Нива", журнал (1870—1918) — 27, 373
- Николаев Петр Федорович (1844— 1910), публицист, социолог, один из авторов программы эсеров
— 65, 355
- Николай II, император (1868—1918)
— ПО
- Ницше Фридрих (1844—1900), немецкий философ — 10, 14, 19, 29, 38, 65, 76, 81, 83, 107, 109, 117, 118, 120, 126, 128, 130, 134, 135, 136, 137, 149, 151, 152, 157, 163, 169, 190, 192, 193, 194, 196, 200, 212, 214, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 242, 264, 293, 304, 323—327, 329, 337, 339, 346, 347, 348, 349, 350, 362, 364, 373, 375
- Новалис (наст. имя Харденберг Фридрих фон) (1772—1801), немецкий поэт, представитель Йенской школы романтизма
— 211
- "Новая жизнь", петербургская большевистская газета, издаваемая Н. Минским (1905) — 258, 265, 332, 381
- "Новое время", газета (1806—1914)
— 27, 103, 108, 124, 131, 321, 322, 326, 349, 352, 358, 360—362
- "Новый путь", журнал, издаваемый в Петербурге (1903—1904) — 7, 30, 71, 116, 118, 123, 124, 128, 129, 138, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 157—159, 164, 170, 177, 183, 184, 192, 203, 204, 212, 225, 228, 235, 241—243, 251, 260, 279, 326—331, 349, 350, 353, 354, 361—364, 366, 368, 370, 371, 373—375, 378, 379
- Ной (библ.) — 181
- Нордау (наст. фам. Зидфельд) Макс (1849—1923), немецкий критик
— 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 40, 154, 172, 346, 347
- Норкелланус К.* — 367
- Нотович О. К. — 103
- Нувель Вальтер Федорович
(1871—1949), один из "невских пик-викианцев", составивших ядро "Мира искусства", друг С. Дягилева—90, 91, 92, 93, 94, 101, 104, 106, 107, 109, 112, 128, 142, 145
- Нурок Альфред Павлович
(1852—1936), один из "невских пи-квикианцев", составивших ядро "Мира искусства" — 94, 95, 106, 109, 112
- Овсянников А. Н.* — 354
- Озирис (Осирис), в египетской мифологии бог природы, царь и судья загробного мира — 295
- Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869—1970), камерная певица
— 236, 294, 327 *Опульская Л. Д.* — 351, 355
- 404
- Орест, герой древнегреческой мифологии — 221
- Ореус И. И., см. Коневской И. •
- Орлов В. Н.* — 348, 354, 355, 373
- Орфей, герой древнегреческой мифологии — 183, 281
- "Оры", частное издательство (1907—1910), учрежденное Вяч. Ивановым, см. также "Цветник Ор" — 275, 335, 337, 338, 341, 380, 386
- Оссиан, см. Макферсон Дж.
- Остроухое Илья Семенович

(1858—1929), живописец, коллекционер — 98
Павел, апостол — 38
Павел I, император (1754—1801)
— 109, 339
Павлова Каролина Карловна (1807—1893), поэтесса — 156
Павлович Надежда Александровна (1895—1980), поэтесса, мемуарист
— 384
Панченко Семен Викторович (1867—1937), композитор — 54
Папини Джованни (1881—1956), итальянский писатель, историк искусства, был связан с журналом "Весы"—161,329
Парменид из Элен (ок. 540/520 до н. э.
— ?), древнегреческий философ, см. Платон — 141
Парнасцы, группа французских поэтов (1850—1860-е гг.), декларировавших принцип "искусства для искусства" — 69,
73, 167, 282, 308, 319, 330
Парные А. Е. — 359
Пастернак Борис Леонидович (1890—1960), поэт — 140, 352, 366
Паульмаш И. — 348
Паулюс Адольф — 97, 103
Пауэр Г. — 352
Пахмусс Т. — 352, 353, 364, 366, 379
"Перевал", символистский журнал (1906—1907) — 267, 334, 336, 337, 375, 383, 385
Передвижники, члены "Товарищества передвижных художественных выставок" (1870—1922) — 97, 98, 101, 102, 237
Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918), живописец, выставлялся с мирискусниками в 1899—1903
— 97, 98
Перун, славянский бог грома — 176, 275, 338
Перцов Петр Петрович (1868—1947), писатель, издатель, мемуарист — 29, 33, 69, 73, 75, 77, 104, 105, 117, 118, 124, 128,
136, 145, 146, 147,
150, 155, 156, 158, 163, 233, 235, 241, 320—323, 326, 329, 349, 350, 351, 355—357, 359, 362, 365, 366, 369, 375, 378
Петербург, см. Санкт-Петербург Петр I, Великий (1672—1725), русский царь с 1682, российский император с
1721 — 90, 118, 121, 123, 148, 169, 250, 253, 288,
329, 333
Петрарка Франческо (1304—1374), итальянский поэт — 385
Петрашевский (наст. фам. Буташевич-Петрашевский) Михаил Васильевич (1821—1866), социалист
— 44
Петровская Нина Ивановна
(1884—1928), прозаик, первая жена С. А. Соколова-Кречетова, прототип Ренаты в "Огненном ангеле" В. Брюсова —
229—232, 251, 268, 328,
330, 332, 334, 342, 377 Петровский Алексей Сергеевич
(1881—1958), переводчик, друг А. Белого — 192, 196, 294
Пилат Понтий, римский наместник Иудеи (26—36) — 130
Пирожков Михаил Васильевич (1867—1926 или 1927), глава "Издательства М. В. Пирожкова" в Санкт-Петербурге,
издатель Д. Мережковского — 333, 334, 339
Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868), публицист, критик
— 25, 26, 70, 168
"Пламя", журнал (1918—1920) — 332 Платон (ок. 428 — ок. 348 до н. э.),
древнегреческий философ — 11, 17,
141, 190, 199, 200, 207, 214, 216, 221,
222, 225, 240, 251, 253, 276, 302, 307,
325, 373 Плеве Вячеслав Константинович
(1846—1904), министр внутренних
дел с 1902 — 236, 237 Плещеев Алексей Николаевич
(1825—1893), поэт, прозаик, критик
— 44
Плотин (ок. 205 — ок. 270), александрийский неоплатоник — 141
По Аллан Эдгар (1809—1849), американский писатель-романтик, критик — 17, 39, 59, 78, 81, 320, 354
Победоносцев Константин Петрович (1827—1907), государственный деятель, обер-прокурор Синода в 1880—1905 —
143, 144, 328
Погодин А. — 362
Подкопаева Ю. Н. — 359, 383
Подольская И. И. — 390
Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927), живописец, театраль-
405
ный художник, член "мамонтовского кружка" — 98, 101
Поленова Елена Дмитриевна (1850—1898), художница, мастер декоративно-прикладного искусства, член
"мамонтовского кружка" — 98
Полонский Яков Петрович
(1819—1898), поэт — 20, 21, 22, 61, 204, 348
Поляков Александр Александрович, фабрикант, брат С. А. Полякова
— 154, 155, 280
Поляков Сергей Александрович (1874—1942), переводчик, владелец издательства "Скорпион", издатель журнала "Весы"
— 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 323, 324, 328, 329, 333, 342, 567, 368

"Полярная звезда", журнал
(1905—1906) — 331, 380
Помирчий Р. Е. — 370
Потебня Александр Афанасьевич (1835—1891), филолог-славист, философ — 167, 344, 369
"Почин. Сборник Общества любителей российской словесности на 1895"
— 355
Православная церковь — 9, 75, 117, 122, 131, 132, 142, 174, 214, 215, 243, 244, 246, 250, 331
Прейн И. — 353, 390
Прейн Э. — 353
Прерафаэлиты, "Братство прерафаэлитов", основано в 1848 г. английским художником и поэтом Россет-ти Данте Габриелем (1828—1882)
— 14, 190
Пришвин Михаил Михайлович (1873—1954), писатель — 364
"Проблемы идеализма" (1902), под ред. С. Булгакова — 150, 341
Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), композитор — 238, 377
Прометей, герой древнегреческой мифологии — 123, 263, 382
Пруст Марсель (1871—1922), французский писатель — 299
Психея, в греческой мифологии олицетворение человеческой души — 122
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), поэт — 18, 47, 61, 66, 77, 91, 109, 133, 151, 168, 169, 172, 174, 175, 181, 182, 204, 212, 283, 323, 338, 341, 361, 367, 371
Пшибышевский Станислав (1868—1927), польский писатель — 157, 294, 333—338, 340, 341, 367, 368
Пьяных М. Ф. — 3*5
Пэн (Питер Пэн), сказочный герой
— 186
Пювн де Шаванн Пьер (1824—1898), французский живописец — 95, 113, 161
Рабинович С. Т. — 383
Работников, друг Л. Шестова — 136
Радлов Эрнест Леопольдович (1854—1928), философ — 349
Раевская-Хьюз О. — 388, 389
Рат Л. Ю., жена Н. Бердяева — 379
Ратьков Александр, муж сестры Д. В.
Философова — 101
Рачинская Анна Алексеевна (?—1916), друг А. Белого, владелица имения Бобровка — 294
Рачинский Григорий Алексеевич (1859—1939), литератор, философ, председатель Религиозно-философского общества в Москве, друг А. Белого, брат А. А. Рачинской
— 326, 341
Реализм, социалистический реализм, неореализм — 6, 12, 25, 26, 40, 57, 92, 108, 109, 119, 123, 151, 168, 203, 205, 237, 248, 252, 261, 262, 270, 278, 279, 282—284, 287, 298, 299, 333, 343
Редон Одилон (1840—1916), французский художник — 161
Религиозно-философские общества в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве (существовали начиная с 1906)
— 148, 242, 288, 289, 338, 339
Религиозно-философские собрания
в Санкт-Петербурге (1901—1905)
— 123, 144, 145, 147, 149, 203, 212, 325, 326, 327, 328
Рембо Артюр (1854—1891), французский поэт — 11, 67, 69, 71, 218, 304, 354
Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957), писатель — 27, 132, 140, 141, 163, 177, 237, 241, 243, 253, 260, 261, 270, 280, 289, 296—299, 308, 309, 317, 327, 328, 331, 333, 338, 340, 344, 349, 363, 364, 366, 370, 379, 384, 385, 388, 389
Ремизова-Довгелло Серафима Павловна (1876—1943), жена А. М. Ремизова — 241, 253, 260, 349, 364, 388
Ренье Анри Франсуа Жозеф де (1864—1936), французский поэт
— 84, 154
Репин Илья Ефимович (1844—1930), живописец, передвижник — 30, 92, 98, 101, 106
Рерих Николай Константинович (1874—1947), художник — 113, 325, 391
406
Рёскин Джон (1819—1900), английский писатель, теоретик искусства
— 190
"Речь", газета (1906—1917) — 339, 386
Рильке Райнер Мария (1875—1926), австрийский поэт — 161
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор — 92, 342
Розанов (псевд. Варварин) Василий Васильевич (1856—1919), писатель, критик, философ — 8, 15, 22, 34, 35, 37, 105, 109, 116, 117, 118, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 139, 143, 147, 148, 149, 169, 212, 243, 257, 259, 290, 316, 319—324, 326, 328, 330, 333, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 361, 362, 363, 364, 366, 369, 374, 376, 379, 387
Розанова Варвара Дмитриевна, см. Руднева В. Д.
Романов (псевд. Рцы) Иван Федорович (1861—1913), журналист-славянофил, сотрудник журнала "Новый путь", друг В. В. Розанова — 128
Романовы, императорская династия
— 257
Романтизм — 59, 86, 95, 151, 201, 211, 239, 306, 308
Ранен О. — 370
Рославлев Александр Степанович (1883—1920), поэт — 162
Руднев П. А. — 358
Руднева Варвара Дмитриевна (1864—1923), вторая жена В. В. Розанова — 127, 243

Рудницкий К. Л. — 384

"Русская мысль" (1880—1918), журнал, с 1905 издавался под ред. А. А. Кизеветтера и П. Б. Струве, с 1910 под ред. П. Б. Струве — 138, 242, 338, 339, 341, 342, 344, 350, 351, 355, 368, 381, 385, 390

"Русские ведомости", газета (1863—1918) — 150, 366

"Русский архив", журнал, издаваемый в Москве (1863—1917) — 216, 322, 324, 36Р, 375

"Русский вестник", журнал

(1856—1906) — 320, 348, 350, 362, 363

"Русское богатство" (1876—1918), журнал, с ноября 1914 назывался "Русские записки" — 14, 33, 65, 136, 319, 346, 347, 350, 365

"Русское обозрение", журнал, издаваемый в Москве (1890—1908)

— 349, 358

"Русское слово", газета, издаваемая в Москве (1895—1918) — 131, 345, 373, 397

"Русь", газета (1903—1908) — 381 Рютбёф (ок. 1230—1285), французский средневековый поэт, драматург

— 280, 337

Рябушинский Николай Павлович (1876—1951), меценат, издатель журнала "Золотое руно" — 266, 267, 278, 333, 334, 337, 383

Сабашникова, см. Волошина М. В.

Савинков Борис Викторович (псевд. В. Ропшин) (1879—1925), эсер-террорист, военный министр последних недель существования Временного правительства — 237, 264, 318

Савонарола Джироламо (1452—1498), итальянский доминиканский проповедник, часто рассматривается как воплощение церковной оппозиции светскому искусству

— 277

Сад Донатъен Альфонс Франсуа маркиз де (1740—1814), французский писатель — 94

Садовская Ксения Михайловна (1860—1925), первая любовь А. Блока — 322

Садовской (наст. фам. Садовский) Борис Александрович (1881—1952), поэт, критик, историк литературы

— 163, 330, 342, 368 *Салма Н.* — 369

Салтыков (псевд. Н. Щедрин, Салтыков-Щедрин) Михаил Евграфович (1826—1889), писатель-сатирик

— 19, 348 *Самков В. А.* — 359

Самыгин М. В., корреспондент В. Брюсова — 356

Санкт-Петербург, Петербург, Петроград — 7, 10, 15, 29, 41, 44, 50—52, 55—58, 67—70, 75, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 98—103, 105, 106, 109, 112—114, 118, 122—124, 133, 136, 137, 145—148, 151, 155—158, 163, 172, 178, 186, 195, 197, 198, 200, 202—205, 219, 231, 237—239, 242, 243, 245, 249, 251—253, 257, 259—261, 271, 272, 275—280, 283, 288, 292, 295, 298, 300, 302, 305, 312, 314, 316, 319—325, 327, 329—339, 341—343; Академия художеств — 91, 113, 246,

Александровский театр — 111, 117, 326, Андреевское училище

— 337, "башня" (квартира Вяч. Иванова) — 178, 231, 251—254, 259, 261, 271, 273, 277, 279, 286, 291, 292, 301—303,

308, 315, 332—335, 337, 341, 343, 390, Введенская гимназия

— 319, дом Мурузи (квартира Ме-

407

режковского на Литейном проспекте) — 241, 242, 244, 245, 247, 252, Дума — 212, 325, Зимний дворец

— 257, казармы Гренадерского полка (квартира А. Блока до 1906)

— 198, 245, консерватория — ПО, Малая Невка (приток Невы)

— 247, Мариинский театр — 95, 327, 331, Медный всадник — 257, Нева — 121, 123, 245, "Немецкая слобода" — 90, 91,

Новый театр

— 337, 385, Острова — 245, 249, Петроградская сторона — 198, 331, редакция журнала "Аполлон" на Мойке — 301,

Рождественское училище — 319, Русский музей — 110, Старинный театр — 280, 337, Гаврическая улица — 332,

Таврический дворец — 231, 251, Тенишевское училище (академия) — 66, 292, 339, 341, университет — 197, 198, 236,

321, 323, 335, училище Штигилица — 100, 101, Фонтанка — 305, Эрмитаж — 90; Дворцы под Петербургом — 92, 109,

148, Ораниенбаум — 92, Павловск — 92, Петергоф — 92, Царское Село — 92, 94, 300, 303, 305, 324, 342, 407; общества

и объединения: Акварелисты — 95, 100, Вольное экономическое общество — 245, Географическое общество —

144, Кружок молодых — 335, 337, Литературное общество — 289, 290, 339, "Невские пиквикианцы" — 90, 93—97, 99,

Общество поощрения художеств — 111, 114, Общество ревнителей художественного слова (академия) — 301, 303, 307,

310—312, 341, 343, 345, Философское общество — 325, "Цех поэтов" — 305, 312, 390 (см. также Религиозно-фи-

лософские общества, "Мир искусства")

Сапунов Николай Николаевич (1880—1912), живописец, театральный художник, выставлялся с мирискусниками в 1902,

1906, автор декораций к постановке "Балаганчика" А. Блока — 114, 115, 273, 383, 384

Сарьян Мартирос (1880—1972), армянский живописец, выставлялся с мирискусниками в 1906 — 115, 383

Свасьян К. С. — 346

Свентицкий Валентин Павлович (1879—1931), прозаик, драматург, публицист — 249

Сверхчеловек, Человекобог как противоположность Богочеловеку — 11,

63, 122, 123, 130, 146, 214, 215, 222, 225, 226

Свешникова А. Л. — 359

"Свобода и жизнь" (1906), газета, издаваемая в Москве — 567

"Свобода и культура" (апрель—май 1906), газета, издаваемая под ред. С. Л. Франка и П. Б. Струве — 333

Святая Земля — 181, 183, 193, 195, 225, 315, 327

Святой Дух — 189

Святополк-Мирский Петр Данилович, князь (1857—1914), министр внутренних дел во время революции 1905 — 236

Священный синод — 128, 143, 249, 250

"Северные цветы" (1901—1905, 1911), альманах издательства "Скорпион" — 7, 151, 155, 156, 157—159, 165, 166, 199,

203, 229, 231, 264, 310, 324, 326—328, 351, 353, 359, 364—368, 372, 375, 377, 381

"Северный вестник" (1885—1898), журнал, издаваемый в Петербурге Л. Я. Гуревич, в 1891—1898 литературным

редактором был А. Вольтер — 7, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 40, 56, 64, 65, 67, 76, 105, 129, 134, 141, 155, 319—322, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355

Сектанты, добролюбы, хлысты, молокане — 58, 81, 122, 243, 246, 288, 289, 295, 325

Семенов (наст. фам. Семенов-Тянь-Шанский) Леонид Дмитриевич (1880—1917), поэт, революционер — 236, 245, 246, 329, 331, 332 Семенов Михаил Николаевич (1872—1952), переводчик, один из учредителей журнала "Весы" и издательства "Скорпион" — 157, 160, 161, 278, 333, 368

Серафим Саровский (в миру Мошнин Прохор Сидорович) (1759—1833), один из самых почитаемых в Русской православной церкви святых — 286, 330, 378 Сергеев-Ценский (наст. фам. Сергеев)

Сергей Николаевич (1875—1958), писатель — 262

Сергей Александрович, великий князь (1857—1905), генерал-губернатор Москвы — 249

Сергий Радонежский (в миру Варфоломей Кириллович) (ок. 1321—1391), основатель и игумен Троице-Сергиева монастыря, один из самых почитаемых в Русской православной церкви святых — 98

Сергий (Страгородский Иван Николаевич) (1867—1944), митрополит, 408

ректор Петербургской духовной академии, местоблюститель патриаршей кафедры, позднее патриарх — 145

Серман И. — 570

Серов Валентин Александрович (1865—1911), художник, один из учредителей "Мира искусства" — 97, 98, 99, 101, 102, 103, 109, 110, 112, 113, 246, 323, 325, 331

Серюзе Поль (1864—1927), французский художник, один из учредителей группы наби — 161

Символизм, направление в европейском и русском искусстве 1870—1910-х гг. — по всему тексту

Синьорелли Лука (между 1445 и 1450—1523), итальянский художник—311

"Сирин" (1913—1914), символистское издательство в Санкт-Петербурге, учрежденное М. И. Терещенко и его сестрами — 312, 552

Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910), литературный критик— 27, 33, 77, 349, 557, 55<\$

Скалдин Алексей Дмитриевич (1885—1943), писатель — 363

Скатов Н. Н. — 378

"Скорпион" (1900—1916), издательство символистов в Москве, учрежденное С. Поляковым, Ю. Балтрушайтисом, В. Брюсовым — 7, 88, 147, 151—156, 157—163, 187, 193, 207, 217, 228, 229, 231, 236, 254, 262, 263, 264, 268, 275, 323, 324, 326—330, 332—335, 338—341, 343, 344, 552, 554, 358, 359, 361, 367, 369, 371, 377, 378, 385, 387, 389, 391

Скотт Вальтер (1771—1832), шотландский поэт и прозаик — 119

Скрябин Александр Николаевич (1871/72 — 1915), композитор — 152, 153, 280

"Слово", газета (1903—1909) — 330, 575, 378, 389

"Слово о полку Игореве" — 176

Случевский Константин Константинович (1837—1904), поэт — 20, 156, 55*

Собко Николай Петрович (1851—1906), историк искусства, редактор журнала "Искусство и художественная промышленность" — 106, 360

"Современник", журнал, издаваемый в 1836—1866, 1911—1915 в Петербурге — 18, 336, 338, 339

Соколов Сергей Алексеевич (псевд. Сергей Кречетов) (1878—1936), поэт, владелец символистского издательства "Гриф", редактор журнала "Перевал" — 162, 229, 231, 236, 267, 327, 328, 331, 334, 338, 57*

Сократ (470/469—399 до н. э.), древнегреческий философ — 221

Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), философ, богослов, поэт — 17, 20, 31, 68, 71, 82, 109, 120, 125, 128, 130, 131, 136, 146, 152, 156, 163, 166, 191, 192, 174, 183, 184, 185, 195, 200, 201, 204, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 235, 254, 285, 288, 307, 309, 318, 320, 321, 323—326, 345, 349, 350, 356, 361, 363, 374—377

Соловьев Михаил Сергеевич (1862—1903), брат Вл. Соловьева, переводчик, редактор, издатель сочинений Вл. Соловьева — 114, 191, 208, 210, 217, 221, 223, 247, 321, 324, 326, 328, 361

Соловьев Сергей Михайлович (1885—1942), сын М. С. Соловьева, поэт, критик, редактор — 190, 191, 196, 201, 206, 209, 210, 223, 236, 238, 240, -251, 286, 294, 321, 324, 332, 336, 340, 349, 363, 367, 369, 374—376, 378—380, 387

Соловьева (урожд. Коваленская) Ольга Михайловна (1855—1903), жена М. С. Соловьева, художница, переводчица — 190, 191, 192, 193, 195, 208, 209, 210, 247, 321, 326, 328

Соловьева Поликсена Сергеевна (псевд. Allegro) (1867—1924), сестра Вл. Соловьева, детская писательница, редактор-издатель (совместно с Н. И. Манасеиной) детского журнала "Тропинка" — 146

Сологуб Федор (наст. фам. и имя Те-терников Федор Кузмич) (1863—1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик — 25, 28, 29, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 72, 76, 78, 79, 83, 84, 104, 105, 129, 155, 156, 157, 163, 169, 204, 211, 212, 213, 232, 236, 242, 244, 246, 258, 263, 265, 267, 269, 270, 273, 279, 280, 283, 306, 316, 317, 319—323, 329—334, 336—338, 340, 342, 344, 552, 555, 361, 367, 378, 379, 382, 383, 385, 386

Сомов Константин Андреевич (1869—1939), художник, один из учредителей общества "Мир искусства" — 90, 91, 92, 99, 101, 102, 103, 105, 108, 113, 114, 115, 158, 197, 275, 340, 359, 360, 361

София (Вечная Женственность, Мировая Душа, Божественная Премудрость, Прекрасная Дама, Жена, об-409

леченная в солнце, Ветхозаветная мудрость, Афродита, Урания) — 121, 122, 131, 149, 157, 183, 185, 195, 196, 199, 200, 202, 205—208, 210, 211, 213, 214, 216—219, 221, 223, 225, 226, 232, 247, 249, 256, 262, 264—266, 271, 272, 283, 286, 288, 295, 324, 326, 330, 331, 392; Святая София — 172; "София" (журнал) — 569

Спенсер Герберт (1820—1903), английский философ — 43, 192

Спиноза Бенедикт (Барух) де (1632—1677), нидерландский философ—133

Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), режиссер, теоретик театра — ПО, 261, 278, 282, 284, 286, 288, 323, 339, 386

Стародум, см. Стечкин Н. Я.

Старообрядцы, см. также Православная церковь, сектанты — 122, 288, 302

"Старые годы" (1907—1916), журнал, издаваемый под ред. С. Маковского и А. Бенуа в Петербурге — 94, 300

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), художественный критик — 96, 102, 103, 104, 106, 360

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911), историк, журналист, владелец типографии, редактор журнала "Вестник Европы" (1866—1903) — 136

Стечкин Николай Яковлевич (1854—1906), журналист, критик, писавший под псевдонимом "Стародум" — 150, 366

Стивенсон Роберт Луис (1850—1894), английский писатель — 73

Столыпин Петр Аркадьевич (1862—1911), государственный деятель — 228, 338

Стороженко Николай Ильич (1836—1906), профессор Московского университета, с 1894 по 1901 — председатель "Общества любителей российской словесности" — 65, 355

Страхов Николай Николаевич (1828—1896), писатель-славянофил, философ, литературный критик — * 124, 363

Стриндберг Юхан Август (1849—1912), шведский драматург -v-154, 157

Струве Г. П. — 346, 348

Струве Никита Алексеевич (род. 1931), директор издательства "УМСА-Press" (Париж) — 178

Струве Петр Бернгардович (1870—1944), либеральный журналист, теоретик "легального марксизма", редактор журнала "Русская мысль" с 1910 — 138, 242, 257, 289, 332, 333, 339, 387

Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), консервативный журналист, издатель газеты "Новое время" — 15, 44, 149

Сугай Л. А. — 372

Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946), художник, выставялся в составе групп "Алая роза" (1904), "Голубая роза" (1907), "Ве-нок-Стефанос" (дек. 1907 — янв. 1908), участвовал в Салонах "Золотого руна", в Осеннем салоне 1906 в Париже, в выставке "Мир искусства" (февр. 1917) — 273, 384

Суриков Василий Иванович (1848—1916), живописец — 106

Суслова Аполлинария Прокофьевна (1840—1918), первая жена В. Розанова, прототип демонических героинь Ф. Достоевского — 126, 127

"Сын Отечества", газета (1862—1905) — 245

Тароватый Николай Яковлевич (1876—1906), художественный редактор журналов "Искусство", "Золотое руно" — 267, 331, 361

Тассо Торквато (1544—1595), итальянский поэт, драматург, теоретик искусства — 167

Тастевен Генрих Эдмундович (ок. 1881—1915), литературный критик, секретарь редактора журнала "Золотое руно" — 267, 334, 382

Теляковский Владимир Аркадьевич (1861—1924), директор Императорских театров, сменивший на этом посту С. М. Волконского — 111

Тенишева Мария Клавдиевна, княгиня (1867—1928), покровительствовала искусствам и ремеслам, субсидировала издание журнала "Мир искусства" — 99, 100, 102, 105, 106, ПО, 148, 322, 323, 560

Тернавцев Валентин Александрович (1866—1940), писатель-богослов, чиновник по особым поручениям при обер-прокуроре Синода, один из основателей Религиозно-философских собраний, сотрудничал с журналом "Новый путь" — 128, 143

Террас В. — 358

Тихомиров Лев Александрович (1852—1923), литературный критик, член исполкома "Народной воли", с конца 1880-х — монархист — 349

Тищенко (псевд. Тарасенко) Федор Федорович (1858—?), украинский писатель — 341

Толстой Алексей Константинович, граф (1817—1875), поэт, прозаик, драматург — 176

Толстой Алексей Николаевич, граф (1882/83—1945), писатель — 123

Толстой Лев Николаевич, граф (1828—1910), писатель — 8, 14, 15, 22, 28, 31, 34, 36, 65, 82, 83, 91, 109, 116, 117, 123, 125, 134—138, 143, 144, 212, 242, 258, 293, 307, 320, 322—326, 329, 339, 342, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 359, 362, 363

Третьяков Павел Михайлович (1832—1898), собиратель произведений русского реалистического искусства — 98

Троповский Е. — 333, 338

Трубецкой Евгений Николаевич, князь (1863—1920), религиозный философ, правовед, общественный деятель, брат С. Н. Трубецкого — 113, 325

Трубецкой Сергей Николаевич, князь (1862—1905), религиозный философ, публицист, общественный деятель — 575

"Труды и дни "Мусагета", журнал — 312, 313, 592

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), писатель — 14, 22, 27, 57, 90, 91, 138, 139, 254, 329, 354, 368

Тургенева Анна Алексеевна (Ася) (1890—1966), первая жена А. Белого, художница, антропософка — 294, 315, 339, 341, 343, 344 *Турыгин А. А., корреспондент Нестерова М. В.* — 560

Тыркова А. — 346

Тэн Ипполит Адольф (1828—1893), французский философ-позитивист, литературный критик — 133
Тэффи (наст. имя Бучинская, урожд. Лохвицкая) Надежда Александровна (1872—1952), сестра Мирры Лохвицкой, писательница — 258
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), поэт — 17, 18, 19, 21, 22, 32, 66, 72, 77, 109, 152, 175, 180, 204, 216, 239, 240, 309, 347, 348, 370, 378
Уайльд Оскар (1854—1900), английский поэт, писатель — 14, 68, 95, 102, 130, 190, 333, 338, 567
Ульянов Николай Павлович (1875—1949), художник, ученик
В. А. Серова, выставлялся на выставках "Мир искусства" (1906), "Голубая роза" (1907) и Салонах "Золотого руна" — 115
Униатская церковь (греко-католическая), христианское объединение (с 1596), подчиненное папе римскому, признающее основные догматы католицизма при соблюдении православных обрядов — 115
Урусов Александр Иванович, князь (1843—1900), московский эстет, знаток западноевропейской литературы — 59, 62, 63, 65, 156, 324, 550, 354, 355
Усольцев Ф. А., врач М. Врубеля — 383
Успенский Владимир Васильевич (псевд. Бартеков), студент, позднее профессор Петербургской духовной академии, сотрудник журнал* "Новый путь" — 149
Успенский Глеб Иванович (1843—1902), писатель — 236
Устынский Александр Петрович (1854—1922), священник, теолог, друг В. Розанова — 125
Ушков М. К., купец, оказывал финансовую поддержку журналу "Аполлон" — 300
"Факелы" (1906—1908), издательство и альманахи — 138, 261, 262, 263, 272, 278, 333, 334, 336, 338, 554 382, 386
Федоров А. В. — 390
Феофилакт Николай Петрович (1878—1941), художник, любимец В. Брюсова — 115, 158, 383
Фет (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820—1892), поэт — 17, 19, 20, 21, 32, 55, 61, 66, 72, 74, 77, 156, 167, 190, 204, 348
Филиппов Б. А. — 546, 363
Филипповы, состоятельная московская семья, покровители издательства "Скорпион" — 155
Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940), публицист, литературный критик — 90, 91, 92, 94—96, 101, 104, 105, 106, 108, 109, 111—112, 114, 115, 118, 119, 128, 142—143, 146—148, 150, 156, 212, 240, 241, 243, 245, 250, 318, 320, 322—325, 327, 329, 331, 336, 339, 552, 561, 565, 364, 379, 380, 382
Философова (урожд. Дягилева) Анна Павловна (1837—1912), мать Д.В. 411
Философова — 10, 90, 102, 107, 150, 346, 361, 366
Флейшман Л. С. — 348, 366
Флексер, см. Вольнский А. Л.
Флобер Постав (1821—1880), французский прозаик, драматург — 59, 309, 362
Флоренский, отец Павел (Александрович) (1882—1937), математик, мистик, теолог, друг А. Белого — 5, 29, 316, 330
Фонвизин Артур Владимирович (1882/83—1973), художник — 383
Формализм — 6, 341
Фотиев К. — 376
Фофанов Константин Михайлович (1862—1911), петербургский поэт, предтеча символистов — 67, 155, 156, 323, 556
Франк Семен Людвигович (1877—1950), философ, связанный с группой "Вехи" — 241, 333
Франс Анатолий (наст. имя Тибо Ана-толь Франсуа) (1844—1924), французский писатель — 362
Фрейд Зигмунд (1856—1939), австрийский врач-психиатр и психолог — 51, 131
Фриче Владимир Максимович (1870—1929), товарищ Брюсова по университету, критик — 75
Фуцуризм — 6, 177, 307, 312
Хафиз (наст. имя Шамседдин Мохам-мед) (ок. 1325—1389 или 1390), персидский поэт-лирик — 275
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) (1885—1922), поэт — 87, 177, 299, 302, 341, 343, 570, 390
Хлудов Ф. В., купец — 149
Хмельницкая Т. — 572
Ходасевич Владислав Фелицианович (1886—1939), поэт, критик — 74, 81, 163, 164, 316, 330, 347, 357, 368, 377
Христос, Иисус — 10, 12, 31, 37, 38, 93, 105, 112, 116, 117—119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 130—132, 142, 145—147, 149, 152, 183, 187, 189, 195, 207, 212, 214, 215, 217, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 243, 244, 249, 255, 256, 263, 264, 271, 286, 290, 295, 315, 316, 320, 324, 326, 328, 331, 344, 592
Христофорова К. П., московская теософка — 387
"Художественные сокровища России" (1901—1907), антикварный журнал, редактируемый А. Бенуа (1901—1903) — 94, 111, 148
Цветаева Марина Ивановна (1892—1941), поэтесса, драматург, прозаик — 46, 163, 316, 317, 552
"Цветник Ор" (по некоторым источникам — "Цветница"), альманах издательства "Оры" — 335, 338, 555
Цезарь Гай Юлий (102 или 100 — 44 до н. э.), римский диктатор, полководец — 139, 329
Церера, римская богиня земледелия, см. также Деметра — 181
"Цех поэтов", см. Санкт-Петербург (общества)

Цицерон Марк Туллий (106—43 до н. э.), римский политический деятель, оратор и писатель — 189
Цурикова Г. М. — 356
Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор — 92, 93, 99, ПО, 342
Чеботаревская Анастасия Николаевна (1876—1921), жена Ф. Сологуба, переводчик, критик — 340, 555
Челищев Александр Сергеевич, друг А. Белого, музыкант — 196, 575
Черепнин Николай Николаевич (1873—1945), композитор, дирижер — 342 *Чернов И.* — 384
Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), критик, писатель — 25, 102, 258
Чехов Антон Павлович (1860—1904), писатель — 40, 65, 118, 138, 139, 148, 156, 250, 269, 299, 331, 333, 334, 365, 366, 368
Чехов Михаил Александрович (1891—1955), актер — 316
Чижевский Д. — 574
Чуковский Корней Иванович (1882—1969), критик, детский поэт — 51, 283, 336, 348, 353
Чулков Георгий Иванович (1879—1939), поэт, один из основателей издательства "Факелы" — 124, 235, 237, 241, 244, 252, 259, 260, 261—263, 264, 265, 267, 275, 278, 279, 325, 329, 330, 332—334, 342, 347, 363, 374, 376, 378, 381, 382
Чулкова Надежда Григорьевна (1874—1961), жена Г. И. Чулкова — 260, 333
Шагинян М. С. — 364
Шаляпин Федор Иванович (1873—1938), певец — ПО, 340, 567 Шапорин Юрий Александрович (1887—1966), композитор — 380
412
Шварсалон (в замужестве Иванова) Вера Константиновна (1890—1920), дочь Л. Д. Зиновьевой-Ан-нибал, третья жена Вяч. Иванова — 293, 318, 337, 341, 343, 384 Шварц Евгений Львович (1896—1958), драматург, мемуарист — 316
Шварцман, см. Шестов Л.
Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург, поэт — 133—135, 138, 139, 322, 323, 329
Шелли Перси Биш (1792—1822), английский поэт — 59, 61, 179, 319, 354, 355
Шервашидзе А. — 552
Шестов Лев (наст. фам. и имя Шварцман Лев Исаакович) (Иегуда Лейб) (1866—1938), философ, литературный критик — 5, 12, 109, 126, 128, 132—141, 147, 150, 172, 212, 242, 243, 281, 297, 317, 319, 321—325, 327, 329, 333, 338, 340, 345, 346, 349, 353, 363, 364—366, 379, 386
Шик Максимилиан Яковлевич (1884—1968), поэт, переводчик, критик, немецкий корреспондент журнала "Весы" — 161, 162, 329
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, прозаик — 167
"Шиповник" (1906—1917), петербургское издательство с символистским уклоном, основано Л. Андреевым — 249, 278, 279, 292, 333, 336—338, 340, 344, 345, 552, 555, 555, 386, 387
Шлегель Карл Вильгельм Фридрих фон (1772—1829), немецкий философ, связанный, так же как и его брат Август Вильгельм (1767—1845), с йенскими романтиками — 211
Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор — 188
Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ — 10, 19, 50, 68, 78, 81, 167, 189, 190, 192, 211, 242, 322
Шор О., биограф Вяч. Иванова — 550
Штейнер Рудольф (1861—1925), немецкий мыслитель, основатель и глава "Антропософского общества" — 217, 291, 315
Штук Франц фон (1863—1928), немецкий художник — 193
Щеглов В. Г. — 565
Щербатов Сергей Александрович, князь (1875—1962), живописец, меценат, мемуарист, один из владельцев и участник петербургского предприятия-выставки "Современное искусство" — 112 Щербов (псевд. Old Judge — Старый судья) Павел Егорович (1865—1938), карикатурист — 102, 110
Эвфорион (Евфорион), сын Ахилла и Елены, у Гёте в "Фаусте" сын Фауста и Елены — 87
Эдельфельт Альберт (1854—1905), финский художник — 560
Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948), режиссер — 238
Эйнштейн Альберт (1879—1955), ученый — 189
Экзистенциализм — 135, 141, 184, 214—215, 251, 299
Элиасберг Александр Самойлович (1878—1924), литератор, переводчик — 161, 329
Эллис (наст. имя Кобылинский Лев Львович) (1879—1947), теоретик символизма — 196, 230, 263, 326, 335,

342, 344, 569
 Эль Греко (наст. фам. и имя Доменико Теотокопули) (1541—1614), художник — 61, 63
 Эрберг К. (наст. имя Сюннерберг Константин Александрович) (1871—1942), теоретик искусства, критик, поэт — 177, 370
 Эредиа Жозе Мария де (1842—1905), французский поэт — 73
Эрлих В. — 579
 Эрлих Яков Исаакович (1874—1902?), философ-идеалист — 84, 145
 Эрн Владимир Францевич (1882—1917), религиозный философ, основатель, вместе с В. Свентицким, "Христианского братства борьбы" — 249
Эткнд Е. — 359
 Юнг Карл Густав (1875—1961), швейцарский психолог и философ, основатель "аналитической психологии" — 52, 126, 172, 196, 214
 Явленский Алексей Григорьевич (Георгиевич) (1864—1941), художник, с 1896 жил за границей, один из основателей художественного объединения "Синий всадник" (1911—1914)—115
 Якунчикова-Вебер Мария Васильевна (1870—1902), художница, представительница "парнасцев" в обществе "Мир искусства" — 101, 103
 Яремич Степан Петрович (1869—1939), художник, искусствовед, представитель "Мира искусства" — 109
 413
 D'Amelia A. — 388
 Bailey J. — 352 Barda A. — 348 Bartlett R. — 562 Bazzarelli E. — 381 Bedford C. — 362 Borovsky V. — 361 Bowlt J. E. — 361 Bristol E. — 375 Brumfield W. — 360
 Cardines M. — 382 Carlson M. — 388 Cassedy S. — 372, 388 Christa B. — 572 Cioran's S. — 374 Crone A. L. — 565 Cross A. — 368
 Davidson P. — 374, 382 Donchin G. — 566, 368
 Elsworth J. D. — 572, 388 Etkind E. — 347
 Fleishman L. — 566 Fondane B. — 565, 566 Forsyth J. — 575
 Green M. — 385
 Grossman J. D. — 554—557, 565
 Hackel S. — 387 Hutchings S. — 550
 Kalbouss G. — 572 Kemball R. — 552 Keys R. J. — 555, 572 Kluge R. D. — 575 Knigge A. — 575
 Labry R. — 575
 Malmstad J. E. — 570, 572, 575, 575, 576, 575, 384
 Matich O. — 557 McCarey P. — 566, 552 Mickiewicz D. — 559 Nivat G. — 555, 559, 576, 577
 Peters J. — 384
 Poggioli R. — 565
 Poynter E. — 565
 Pyman A. — 550, 555, 562, 575, 555, 557
 Reavey G. — 555 Reeve F. D. — 557 Richardson W. — 555 Rosenthal B. G. — 546, 562
 Salisbury H. — 555 Serman J. — 547, 567 Shane A. M. — 554 Sloane D. A. — 369, 376 Slobin G. N. — 549 Smith G. S. — 572 Stammler H. — 576 Strada V. — 547
 Venclova T. — 57/, 590
 Janecek G. — 572 Jensen P. A. — 554
 Wernham J. S. — 565 West J. — 570

СОДЕРЖАНИЕ

[Предисловие автора 5](#)

[Пролог 8](#)

Вырождение или возрождение? Европейский fin de siecle и его русские провозвестники —

[Часть I. Келейное искусство 24](#)

1. Писатели переходного периода (1892—1898) —
2. Новая поэзия в Санкт-Петербурге 41
3. Возникновение термина "русский символизм" 56

[Часть II. Коллективное творчество 89](#)

4. Основание "Мира искусства" —
5. От "Мира искусства" к "Новому пути" 116
6. Русский символизм достигает зрелости 151

[Часть III. Проблески рая 171](#)

7. Рубеж века —
8. Миф о Софии и тема Апокалипсиса 277

[Часть IV. Блистательный ад 227](#)

9. Русско-японская война и революция 1905 года —
10. Антитеза 265

[Часть V. Наша изначальная родина 282](#)

11. На подступах к "всемирному искусству". Неонародничество и зачатки неореализма —
12. Русский символизм и русская литература 300

[Эпилог 314](#)

[ХРОНОЛОГИЯ \(1892—1910\) 379](#)

[ПРИМЕЧАНИЯ 346](#)

[УКАЗАТЕЛЬ 393](#)

Аврил Пайман

История русского символизма

Заведующий редакцией .). В. Никольский Редактор Н. В. Красникова Художественный редактор Е. Л. Анорусенко Технический редактор У. А. Новикова

На суперобложке

репродукция с картин:

М. А. Врубель, Шестикрылый Серафим

(Аэриал). 1904;

К. А. Сомов Волшебство. 1902.

ЛР№010273от 10.12.97.

Подписано в печать 15.05.2002.

Формат 60х90 "if

Бумага офсетная -V» /

Гарнитура "Тайме".

Печать офсетная.

Усл. печ. л. 26,00.

Уч.-изд. л. 31,04.

Тираж 2000 экз.

Заказ №88

Издательство "Республика" Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Издательство «Лаком-книга» 125315, Москва, ул. Услевича, д. 12/14