

Т. Игошева

Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН

Вл. Гиппиус-критик в свете «органической критики» Аполлона Григорьева

Несмотря на ряд публикаций последних лет творческий путь Владимира Васильевича Гиппиуса (1876–1941), масштаб его литературной и теоретической деятельности остаются все еще не осмысленными в полном объеме и не оцененными по достоинству. Во многом это связано с тем, что сама литературная судьба Вл. Гиппиуса складывалась очень неровно и противоречиво, вследствие чего он остался недооценен своими современниками, особо подчеркивавшими его неумение удержаться на гребне эстетической новизны. В 1902 году Брюсов отмечал: «...Вл. Гиппиус. Все более и более теряет своеобразие. <...> Не лишен еще ума, но уже почти не пишет стихов. От литературы как-то отстал».¹ В начале 1910-х годов Н. С. Гумилев в довольно снисходительном отклике на его поэзию писал: «При чтении же стихов Вл. Бестужева² возникает досадное чувство, словно узнал что-нибудь хорошее слишком поздно, когда оно уже не нужно».³ И много лет спустя, уже в 1930-е годы С. Б. Рудаков, воронежский приятель О. Э. Мандельштама, говорил, собственно, о том же: «Он вообще считается талантом <...> второстепенным, но значительным теоретическою своего выступления. С годами он утерял и “новаторство”...»⁴

Не только поэтические, но и критические выступления Вл. Гиппиуса не вызывали заметного резонанса, а их задорный, иногда даже весьма дерзкий, полемический пафос оставался по существу без ответа,⁵ поскольку для постсимволистского поколения 1910-х годов он звучал уже устаревшей и не актуальной проповедью.

Критическое наследие Вл. Гиппиуса не слишком велико по объему, но тем не менее оно представляет самостоятельный интерес: принципы его критики, методы, критерии оценок – достаточно самобытны и выделяются даже на фоне многообразных критических концепций начала XX века.

Невзирая на то, что Вл. Гиппиус при жизни публиковал свои критические работы, современные исследователи, занимающиеся историей русской литературной критики, обращаются к ним явно недостаточным образом. Так, например, в содержательной монографии А. П. Казаркина «Русская литературная критика XX века» (Томск, 2004) имя Вл. Гиппиуса не упомянуто ни разу, хотя в издании имеется раздел под названием «Предсимволистская критика». В монографии В. Н. Крылова «Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры» (Казань, 2005), имя Вл. Гиппиуса появляется лишь однажды в связи с его статьей «О новой точке зрения в русской критике» (1900). Такое малое внимание во многом связано с тем, что критическое наследие Вл. Гиппиуса до сих пор остается несобранным: его статьи и заметки разбросаны по книжным, журнальным и газетным изданиям, некоторые из них, находясь в архивных хранилищах, остаются неопубликованными.

Участвуя в смене эстетической парадигмы на рубеже веков, Вл. Гиппиус понимал, что в результате этого процесса коренным образом должна будет измениться не только литература, но и литературная критика. В автобиографическом очерке «О самом себе» Вл. Гиппиус отмечал, что они с товарищами еще в старших классах гимназии всех литераторов «оценивали и переоценивали сызнова – потому, что критики новой не было, старой мы не верили». ⁶ Подобное стремление самостоятельно «оценивать и переоценивать» позже легло в основу его профессиональной критической деятельности.

В 1900-м году в рецензии, посвященной сборнику критических статей А. Л. Волынского «Борьба за идеализм», Вл. Гиппиус высказал решительную уверенность в необходимости обновления современной критики: «Новая точка зрения в нашей критике нужна, давно и насущно нужна». ⁷ Более того, он поддержал Волынского как автора, представившего в своей книге «насущно нужную», «новую точку зрения в нашей критике». ⁸ Однако вместе с одобрением начинания автора «Борьбы за идеализм» Вл. Гиппиус определил его мысль «сухой и неглубокой». ⁹ Такая оценочная двойственность Вл. Гиппиуса требует некоторого пояснения.

Несмотря на то, что оба автора (и Волынский, и Вл. Гиппиус) ратовали за «новую критику», осуждая демократическую, «реальную» критику предшествующего периода (1860–1870-х), что вроде бы

должно было сблизить их, тем не менее подход в построении «новой критики» Волынского Вл. Гиппиуса-рецензента, по большому счету, все же не устраивал. Автор «Борьбы за идеализм» действительно занял позицию противоположную народно-демократической критике, которая вела борьбу, с одной стороны, с эстетизмом, а с другой – по выражению А. А. Измайлова, – боявшейся мистики «как огородного пугала».¹⁰ Во многом чистота метода народно-демократической критики поддерживалась благодаря весомому авторитету Н. К. Михайловского: «Бог и Господь тогдашней критики, – Михайловский, – иронично пояснял Измайлов, – стоял с огненным мечом у литературного рая и усекал голову всему, что обнаруживало бы малейшее поползновение на мистику».¹¹ В противовес критику-народнику Волынский предлагал обновлять критику путем оценивания всех явлений именно с точки зрения идеализма, – что казалось Вл. Гиппиусу столь же неверным, как и выявление лишь социальной пользы искусства. Если «реальная» критика предъявляла литературе требования общественности, то недостаток «новой критики» Волынского, по мнению Вл. Гиппиуса, заключался в том, что он «обнаружил пренебрежение к общественным задачам литературы».¹² Волынский, по мнению автора рецензии, понимал задачи критики крайне узко и односторонне: «Философический, довольно надменный, ядовитый редактор с учительской указкой сказал: “Вы буржуа, а я идеалист, Вы буржуа, вы судите о вашей литературе – буржуазно; Белинский, Добролюбов и прочие не знали идеалиста Канта, – они не могли быть хорошими критиками; Лесков был идеалист, а вы его не понимали”. “Идеализм или буржуазность? Спросил критик и, не дождавшись ответа, ответил: – идеализм, а не буржуазность”. И затем стал настойчиво писать о том, что все наше самосознание – буржуазно. Это значит – борьба за идеализм».¹³

Отказываясь от крайностей критических убеждений, Вл. Гиппиус объективно оказался на позициях, выработывавшихся Ап. Григорьевым,¹⁴ который еще в середине XIX века стремился к преодолению крайностей, односторонности методов и «художественной», и «утилитарной» критик, царивших и противоборствующих в его эпоху. Вл. Гиппиус в начале XX века также предложил собственное (отличное от Волынского и других критиков того времени), достаточно своеобразное понимание методов и назначения критики, в котором

было уделено место и эстетизму, и религиозности, и требованиям общественности. Оформить эти довольно разнородные элементы в единство критико-эстетической системы с вполне определенными контурами Вл. Гиппиусу и поспособствовала концепция «органической критики» Ап. Григорьева, которого Б. А. Садовской недаром назвал лучшим критиком XIX века и провозгласил основателем новой, современной критики.¹⁵

В автобиографическом очерке «О самом себе» Вл. Гиппиус признался, что в 1890-е годы «пытался читать Ап. Григорьева, но с трудом».¹⁶ В полной мере оценить Ап. Григорьева Вл. Гиппиус смог лишь в 1910-е годы. В частности, в 1915 году он определял его критику словами: «его едва ли не гениальные статьи», а его самого – «Личность Ап. Григорьева – одна из драгоценнейших в нашем умственном развитии»,¹⁷ а также: «Аполлон Григорьев один из самых необыкновенных русских писателей и русских людей – и один из самых неизвестных. Все еще неизвестных, хотя столько раз на него пытались обратить внимание».¹⁸

Известно, что «органическая критика» делала ставку на «мысль сердечную», защищала «синтетическое» начало в искусстве, выступала за «рожденные», а не «деланные» произведения, за безыскусственность творчества, не связанного ни с какими научными, теоретическими системами.¹⁹ В разработке основ «органической критики» Ап. Григорьев опирался на представления Фр. Шеллинга, согласно которому, лишь искусство способно во всем объеме воспроизвести изначальную целокупность жизни, поскольку оно само является универсальным органом самосознания мира и может реализовать себя, даже без сознательных, рациональных усилий художника, как свободное осуществление органической жизненной энергии. За художественным произведением Ап. Григорьев признавал органическую автономность, его независимость от осознанного авторского замысла. В основу его концепции и было положено признание фундаментального тождества жизни, искусства и художественной критики.

Идеи «органической критики» оказали существенное влияние на ряд русских публицистов, историков, философов, в особенности на Н. Н. Страхова, В. С. Соловьева, Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, В. В. Розанова. В этом ряду необходимо отвести место и Вл. Гиппиусу.

Поскольку становление Вл. Гиппиуса-литератора проходило в эпоху борьбы с идеями позитивизма в искусстве, неудивительно, что в качестве одного из ключевых требований к словесности он выдвигал принцип эстетизма. Вместе с тем эстетизм никогда не становился для него абсолютной, самодостаточной ценностью (как это было, например, у молодого Брюсова и ряда других старших символистов): неизменным в критических работах Вл. Гиппиуса было требование сопряжения эстетизма с внутренней подлинностью писательской души, которая, по его мнению, обязана быть неравнодушной и страстно, мятежно откликаться на существенные явления жизни.

Нужно подчеркнуть, что гиппиусовские требования к искусству формировались на основе внеэстетических ценностей. Поясняя в автобиографическом очерке «О самом себе» собственный приход к декадентству, писатель-модернист отмечал: «В основе моего отношения ко всему, что было вокруг, – жило и билось возмущение». ²⁰ Бунт против «лжи, разлившейся вокруг», привел, – рассуждал он, – к тому, что «мы принимали аморализм – и вообще всякий демонизм... Да, да, мы жили возмущением». ²¹ Мятежность, бунт, душевную неуспокоенность Вл. Гиппиус и поместил в основание своей оценочной системы потому, что лишь они были для него свидетельством живой основы как человеческой личности, так и подлинности различных литературных явлений. Об этом свидетельствует выстроенная им и ставшая сквозной в его критических статьях антитеза двух полярно противоположных семантических рядов, с которыми он постоянно соотносил идеи эстетизма. На одном полюсе он расположил такие понятия, как «душевная пламенность», ²² «святое беспокойство», «живая душа» и т. п., наделенные им сугубо положительным значением. На другом – с противоположным, отрицательным значением – «опустошение сердца», «сухость», «ущерб», «охлаждение любви» и т. п. Отмеченная смысловая оппозиция в работах Вл. Гиппиуса обладает признаками системности: она переносится из статьи в статью и используется им как в его собственно критических, так и историко-литературных трудах. Более того, она стала тем критическим инструментом, с помощью которого он вскрывал меру подлинности того или иного писателя. Это стремление определить достоверность, истинность таланта, осознанная одной из основных задач критики, сближает его с подходом, предложенным Ап. Григорьевым,

требовавшим от писателей своего времени «искренности чувства», «правды переживания», органичности и не признававшим подделки чувства, искусственности, сделанности. По Ап. Григорьеву, литературное произведение – это всегда и непременно «стройный и живой мир»,²³ оно представляет собой «цельную, соразмерную, живую и могущую жить форму»,²⁴ которое по своей природе таково только потому, что «художник <...> есть великая зиждательная сила, действующая по высшему закону».²⁵

Одна из главных задач критики, по мнению Ап. Григорьева, заключается в том, чтобы, не находясь в служебном положении у искусства, но, имея общие с искусством и действительностью идеалы, разъяснить читателю, насколько верно художник воспроизвел действительность: «Искусство, по сущности своей идеальное, судится с точки зрения идеала жизни, а не явлений ее»;²⁶ искусство «всегда остается тем же, чем предназначено быть на земле, то есть идеальным отражением жизни, положительным, когда в жизни нет разъединения, отрицательным, когда оно есть».²⁷ Таким образом, Ап. Григорьев предлагал критически оценивать мир художника с позиции высшей, всеобъемлющей точки зрения, т. е. идеала, общего, с его точки зрения, для искусства, литературной критики и живой действительности. Отсюда логически вытекает, что высшим свойством объективности художества Ап. Григорьев признавал не зеркальное отражение жизненных явлений, а прозрение их сущности, руководимое сознанием идеала. Несовершенство же художественных произведений, в его представлении, происходит не столько из-за технических промахов писателя, сколько из-за «неполноты взгляда на жизнь»,²⁸ невозможности по каким-либо причинам проникнуть в сущность вещей и явлений.

Подобно Ап. Григорьеву Вл. Гиппиус также высоко ценил прозрение сущности явлений, запечатлеваемое литературой. Не менее важной для него оказалась и григорьевская мысль и о том, что судить о произведении критик должен, исходя не из собственных вкусовых предпочтений, а с позиции идеала. Не случайно в своей статье 1898 года «Золотой век. Из писем к иностранцу» к художественной словесности он подходил с животрепещущим для него вопросом: «соприкасает ли писателя его дух с более чем земным»?²⁹ Или еще более высокое требование: «соприкасает ли писательский дух не только с более чем земным, но с вечностью»?³⁰

Критические работы Вл. Гиппиуса отмечены не только близостью с самыми общими установками Ап. Григорьева, но и привлечением понятийного аппарата, выработанного именно в рамках концепции «органической критики». Присутствие терминологии Ап. Григорьева в критических работах Вл. Гиппиуса свидетельствует о его совершенно сознательной ориентации на некоторые из принципов «органической критики». Так, например, в статье «Правда любви» (1913) Вл. Гиппиус сетовал на отсутствие в России истории литературы, и, – что еще важнее, – на «неорганичность нашей критики» и даже «отсутствие органической критики»,³¹ которую он определял совершенно в духе Ап. Григорьева, как критику, «чувствующую искусство и жизнь как одно бытие, сознающую свое назначение и подготовляющую литературную историю».³² В свое время именно Ап. Григорьев призывал оценивать «органические» произведения литературы, исходя из жизненной и художественной восприимчивости критика.³³ В начале XX века Вл. Гиппиус и предпринял попытку построения критической платформы, основываясь на принципе собственной жизненной и художественной восприимчивости.

В контексте идей критика XIX века, полагавшего, что «вечно новой является <...> искренне передаваемая жизнь души человеческой»,³⁴ необходимо воспринимать и повторяющиеся из статьи в статью рассуждения Вл. Гиппиуса о том, что «живая душа» писателя, «растущая изнутри», – одна из высших, неоспоримых ценностей культуры. Или его размышления о «чувстве жизни», характерном для «мировосприятия, которое улавливает и останавливает живыми глазами и руками сущность вещей».³⁵ Наиболее горячо по этому поводу он высказался в 1898 году: «...мы ненавидим то искусство, которое не выражает Душу».³⁶

На основании этих и подобных им представлений, Вл. Гиппиус определял, например, В. М. Гаршина, прежде всего, как «душевно прекрасного» человека, как «святое сердце».³⁷ А в очерке «Личность Толстого» гиппиусовская мысль о необходимости искренне раскрывать жизни души в литературном произведении выглядит так: «История его <Толстого – Т. И.> творчества более чем какого-нибудь другого писателя, есть его исповедь, история его личной жизни».³⁸ А. И. Полежаев интересен ему своим «буйным самоотвержением», своей «карамазовщиной».³⁹ Значение автора «Слепого музыканта»

он также определял степень интенсивности его душевной жизни: «Сила Короленко – в силе чувства».⁴⁰ Его интерес к роману В. Ропшина⁴¹ «То, чего не было» определялся уловленной им «душевной тревогой»⁴² автора: «Сплошной тревогой совести проникнут весь роман».⁴³ Подлинность Брюсова также аргументировалась «тревожностью» этого поэта. Впрочем, как и Блока, которого, по мнению Вл. Гиппиуса, «надо считать одним из самых тревожных в нашей современности и поэтом беспокойным».⁴⁴ Декаденты 1890-х годов для него – те, кто охвачен «жгучей тайной непознаваемости».⁴⁵ «Трансцендентные символисты», – как называл Вл. Гиппиус младшее поколение символистов-соловьевцев, – «были полны “непонятной тоской”, той великой тоской, которая и соприкоснула поэзию с мистикой».⁴⁶ «Сила чувства», «душевная тревога», искренность, исповедальность – вот те мерила, которыми Вл. Гиппиус стремился определить подлинность художественного слова и образа. Истинность столь разных писателей, по Вл. Гиппиусу, утверждалась органичностью их внутренней силы, несомненностью духовного напряжения, душевного горения. Подобный критерий, положенный в основу критической оценки литературного произведения, впервые был предложен именно Ап. Григорьевым, писавшим о «первостепенных созданиях искусства» как «рожденных, а не деланных», «и притом рожденных лучшими соками, могущественнейшими силами жизни».⁴⁷ Или: «Бесконечные и неисследимые проявления силы творческой, они не имеют дна, они глубоки и вместе прозрачны: за ними есть еще что-то беспредельное, в них сквозит их идеальное содержание, вечное, как душа человеческая...»⁴⁸ «Художник прежде всего человек», но при этом «он есть великая зиждательная сила, действующая по высшему закону».⁴⁹

Известно, что такие литературные явления, как футуризм и акмеизм, с точки зрения Вл. Гиппиуса, были эстетически неприемлемыми. Как в одном, так и другом он не обнаруживал главного для себя – искренности, стремления передавать «жизнь души человеческой». Поэтому футуризм для него – «царство мертвых душ», «корабль мертвецов».⁵⁰ У акмеистов (прежде всего – Гумилева и Городецкого) он отмечал дефицит «внутренне воспламененного» «страстного содержания»,⁵¹ отсутствие «горящего взора, устремленного к истине».⁵² «Юноши, примкнувшие к Городецкому и Гу-

милеву, – владея хорошо стихом, сами того, вероятно, не зная (иначе бы они отказались от своих заявлений), – выражают не доброе и радостное “приятие мира”, – но внутреннюю умственность жизни и скуку бытия, и все по-прежнему – в той же форме рассуждений, а не новых песен, как пели <...> старые поэты: и Некрасов, и Фет. <...> в этом они беспомощны, но в этом они и правы, потому что это скучает современная душа. Живой поэзии они не родили, – но они живы, поскольку они тоскуют...».⁵³ То есть, по мнению Вл. Гиппиуса, поэзия акмеистов плоха, поскольку она грешит «сделанностью», искусственностью, неорганичностью, что оценивалось им, как в свое время и Ап. Григорьевым, негативно, но сами поэты-акмеисты для него не безнадежны, пока еще не мертвы, поскольку они еще не разучились тосковать.

Подобно Ап. Григорьеву, который полагал, что, если мера таланта писателя не соответствует его душевной силе, душевному напряжению, то его новаторство «весьма скоро истощается», Вл. Гиппиус также считал, что эстетические принципы того или иного писателя вытекают из его природы и состояния души: «мятежности» или «успокоенности», «пламенности» или «сухости», «правды любви» или «ущербности». Вл. Гиппиусу-критику, без сомнения, было важно заглядывание вглубь сознания автора; он стремился достичь «внутренней подпочвы» мировоззрения литератора, – прикинуть к тому его слою, который порождал смысловую сложность художественного произведения. И лишь, затем, во вторую очередь, Вл. Гиппиус обращал внимание на мастерство, литературную технику того или иного писателя.

Применяя и развивая принципы «органической критики», в определенной мере совпадавшие с его собственным мировоззрением, Вл. Гиппиус приходил к выводу: «истинный талант» всегда – «одно из волнений», одно из проявлений «святого беспокойства».⁵⁴ Для критика-модерниста великая литература значительна не столько формой, сколько своей «внутренней силой» (понятие «силы» здесь – опять-таки григорьевское по своему характеру). Назначение искусства, с точки зрения Вл. Гиппиуса, – «художественное преобразование», для чего прежде всего и требуется «душевная пламенность»⁵⁵ писателя. Эстетическая неполноценность футуризма, по его мнению, заключалась в противоположном: в том, что творчество поэтов-футуристов не преобразует, а «разлагает» «явления на со-

ставные части», в чем и выражается у них «бессилие умирающей впечатлительности». ⁵⁶

Важным критерием в определении мнимой художественности для Ап. Григорьева был принцип сделанности литературного произведения, не предполагавший, по его мнению, душевной силы, сердечной искренности писателя: «Велико значение искусства. Оно одно, не устану повторять я, вносит в мир новое, органическое, нужное жизни. Для того чтобы в мысль поверили, нужно, чтобы мысль приняла тело; и, с другой стороны, мысль не может принять тела, если она не рождена, а сделана искусственно. Мысль, сделанная по частям, подобна Гомункулусу Вагнера...». ⁵⁷

В свою очередь, характеризуя, например, акмеизм, Вл. Гиппиус приходил к выводу о его неподлинности потому, что считал: его формирование было связано прежде всего с отталкиванием от символизма, так как в литературе он появился именно как отпор символизму. В связи с этой мыслью он писал: «Символизм отменен, – что ведут они ему на смену? Это выясняется из того, почему он отменен: они <акмеисты – Т. И.> борются с ним как с выражением трансцендентного мирозерцания». ⁵⁸ Смысл недовольства литературным противостоянием акмеизма и символизма раскрывается с несколько иной стороны, когда мы понимаем, что оценочно автор «Учителей и учеников» движется вслед за Ап. Григорьевым, подчеркивавшим неестественность, неорганичность подобного отталкивания в искусстве: «Отпор всегда бывает резок, как чистая противоположность, груб и сух, как голая мысль; в отпоре все бывает пересолено, все *сделано*, а не рождено...». ⁵⁹ В отрицании оба критика видели не столько этап литературной борьбы, собственно говоря, вполне естественный для литературного процесса, сколько – свидетельство реакции, которая «права только в своем отрицании», ⁶⁰ а литература, по убеждению обоих, должна расти не из отрицания, а «положительных, живых начал». ⁶¹ В этом контексте становится понятным и то, почему для определения творчества акмеистов Вл. Гиппиус прибегал к таким понятиям, как «выдуманный» и «сделанный», наполненных, как и для Ап. Григорьева, негативным эстетическим значением. Потому он и отмечал: стихи Городецкого из сборника «Ива» – «холодные и выдуманные». ⁶² Или о Гумилеве: «Сделанные стихи “Чужого неба”». ⁶³ Подобным образом он стремится аргументировать меха-

нистичность, не-органичность произведений поэтов-акмеистов. Вл. Гиппиус не отказывал вовсе в таланте ни Городецкому, у которого высоко ценил его сборник «Ярь», ни Гумилеву, но вместе с тем «новое» у акмеистов оценивалось им как искусственное, порожденное отсутствием «пламенности» и «мятежности» в их душах. Лишь присутствие у писателя таких свойств, как «святое беспокойство», «правда любви», искренность, определявших, по Вл. Гиппиусу, его подлинность, способно оправдать, освятить его эстетизм, о котором он размышлял довольно много.

В истории литературы Вл. Гиппиус выделял три этапа развития эстетизма: 1) творчество поэтов «чистого искусства» (Майков, Фет), 2) декадентство 1890-х годов и, наконец, 3) эстетизм современный, 1910-х годов (младшие символисты, акмеисты, футуристы).

Вл. Гиппиус считал, что и у старых поэтов (Майков, Фет), и у современных (1910-х) эстетизм – мертвенный, явившийся следствием «биения холодных и бесчувственных сердец». По всей видимости, «старые эстеты» были подвергнуты столь суровой критике в связи с их вызывающей, демонстративной отстраненностью от общественных вопросов эпохи, с их самоизоляцией в мире прекрасного, слишком оторванном от реальности. Так, в оставшейся неопубликованной при жизни статье 1898 года «Золотой век. Из писем к иностранцу», Вл. Гиппиус, подчеркивая эстетизм как существеннейшую черту фетовской лирики, писал: «Весь конкретный мир представлялся ему символом единой, вечно и единственно-существующей красоты, сама душа – мгновенным отблеском той же единой красоты, незапятнанное стремление к которой всю жизнь было для Фета противодействием всякому дыханию, всякому прикосновению, отрицавшему красоту. Он сделался жрецом своей святости, его песни – песни славословия».⁶⁴ В связи с этим Вл. Гиппиус и противопоставлял эстетизм Майкова и Фета эстетизму декадентов 1890-х годов: «...вовсе не склонный защищать гражданского утилитаризма в поэзии, и в этом споре не стал бы с чистым сердцем на сторону старых эстетов, потому что – пусть мера, которой мерили поэзию нигилисты, никуда не годилась, как не годится аршин для взвешивания, а литры для отмеривания материй, – но каким ограниченным, бледным, скованным был эстетизм Майкова и Фета тех лет! Нигилисты чувствовали в нем душу реакции и были правы».⁶⁵ Необходимо уточнить,

что самодостаточный эстетизм, эстетизм как таковой, с точки зрения Вл. Гиппиуса, всегда – порождение неполноты, «ущерба» и «опустошенного сердца», которым он противопоставлял «пламенность души». Так, уже в «Золотом веке» он высказался на сей счет вполне определенно: «...мы ненавидим то искусство, которое не выражает Душу»; мы относимся к «искусству внешнему, как ко всякого рода изящным безделушкам». ⁶⁶ А позже в статье «Святое беспокойство» ⁶⁷ по этому поводу повторил: «Эстетизм в русском обществе уже случался и бывал всегда пристанью неглубоких и вялых умов, а “святое беспокойство” рождало героев». ⁶⁸

Состояние литературы 1910-х годов в отношении эстетизма также не удовлетворяло критика-модерниста, и, в отличие от декадентства 1890-х годов, творчество младших символистов (как и «старых эстетов») он вновь охарактеризовал отрицательным образом: «Современный эстетизм отказался от беспокойства...». ⁶⁹ При этом критик выстраивал важную для него логическую оппозицию: в то время, когда символисты откликнулись на первую русскую революцию, они еще не были эстетамы, «значит, – делает он вывод, – они не были по природе эстетамы, значит, в них тоже жило “беспокойство”, но революция отхлынула, и они припали к эстетизму». ⁷⁰

Исходя из собственных и, конечно, довольно субъективных идей и представлений, Вл. Гиппиус готов был оправдать только эстетизм декадентства, который, как он считал, по своей природе был принципиально иным, чем у старых поэтов (Майков, Фет) и младших символистов. В творчестве декадентов он обнаруживал живой, плодотворный эстетизм, потому что, на его взгляд, именно у них он «разлился пламенной и ничем не скованной рекой, очень напряженного и культурного смысла» ⁷¹. Говоря о самом себе и своем друге А. М. Добролюбове периода 1890-х годов, Вл. Гиппиус подчеркивал: «...в нашем эстетизме было нечто иное, именно декадентское, – шедшее от Достоевского (“красота спасет мир”), “исступление” – как у Нитцше <sic!>...». ⁷²

Символизм 1910-х годов на фоне «исступления» декадентов 1890-х годов ощущался Вл. Гиппиусом «подделкой», ⁷³ а само декадентство – подлинным, органичным явлением, потому что именно оно сумело совершить «переоценку всех ценностей». ⁷⁴ Эстетизм же символистов, по Вл. Гиппиусу, прикрывал неподлинность, неорганичность духовных поисков Вяч. Иванова с его «мистическими

феериями», Бальмонта с «солнечно-поклоннической диалектикой», Брюсова с его стилизацией, Сологуба, звавшего «на Ойле, на Ойле!» «Куда позвали, куда двинули женственные вдохновения Блока?»⁷⁵ Этой искусственности придуманных миров символистов критик противопоставлял духовный подвиг Добролюбова, «который ушел в секту и никого не позвал в нее».⁷⁶ Мязежность, «исступленность» выражались и в том, что «декадентство могло принять жизнь только как преображение. Завет его был воскресение во плоти. Поэтому для него не могло быть другой веры, как вера в правду Божью – в Духа, в котором, не сгорая, перегорит мир».⁷⁷

Модальность существования двух символистских поколений, в понимании Вл. Гиппиуса, была противоположной: декадентство ощущалось им как «требование», символизм – как «удовлетворение».⁷⁸ Рассмотрению остывания «пламенной души», превращения «мязежности» в «удовлетворение» посвящена статья «Разлив благодушия» (1913), в которой современность оценивалась Вл. Гиппиусом как «эпоха благодушия»⁷⁹: «эстетизм наших дней – благодушие, снаружи самоуверенное, а внутренно – вялое»;⁸⁰ «эпоха благодушия», сменившая «душевную тревогу», которая сопровождала период революции. Благодушие – в оценочной системе Вл. Гиппиуса – свидетельство усталости, утомления, истощенности, неподлинности и, в конечном итоге, – неорганичности погрузившегося в сугубый эстетизм писателя, переставшего чувствовать подлинное движение жизни. Причем важно понимать, что наряду с социально-политическими сторонами жизни Вл. Гиппиус понимал общественность и как религиозно-мистические поиски и пути. Подводя итог своим размышлениям о состоянии современной культуры в статье «Разлив благодушия», критик определял ее как «дни великого ущерба личности, увяданья душевной красоты»,⁸¹ вновь прибегая при этом к григорьевскому языку: в современной литературе, писал Вл. Гиппиус, происходит «ослабление внутренней силы». В статье «Душа реакции» негативная характеристика современной культуры более развернута: «Лозунг последних дней – эстетизм, не того религиозного пафоса, как у символистов, но опять тот внутренно-бесстрастный эстетизм, который не различает между чувственностью и страстностью и потому неизбежно впадает в голую чувственность, фатально служа ей, при этом все мельче и холоднее. <...> здесь нет сжигаю-

щего пафоса, нет ни страсти, ни страдания, неразлучного с истинной страстностью, а есть только жадная погоня за зрелищем и наслаждениями...».⁸²

Вместе с тем Вл. Гиппиусу было важно выявить разницу не только между «старым» (фетовским) эстетизмом и эстетизмом декадентов 1890-х годов, но и между «старым» (фетовским) и «новым», современным эстетизмом 1910-х годов. «Старый» – созерцателен (т. е., отстранен от общественности), у «нового» – «сухая жадность к жизни».⁸³ Слово «сухость» в оценочном лексиконе Вл. Гиппиуса наделено резко отрицательным значением: «Представление о “сухости” всегда сливалось с представлением о равнодушии к окружающему миру и прежде всего к людям»; «сухость – следствие вырождения любви»⁸⁴ и др. Современный эстетизм, характеризующийся, по мнению Вл. Гиппиуса, «сухостью», негативно отмечен еще и тем, что он находится в непрерывном движении: «Пляска едва ли не символ его веры. За границей русская культура блеснула в первый раз балетом, символисты помешались на Дункан, с этого года и дети, и не-дети, – все танцуют по Далькрозу. Кажется, скоро вся Россия будет заниматься ритмической гимнастикой. Это вовсе не шутка, потому что в этом выразилась та победа эстетической культуры, которую звали в русское общество декаденты и символисты. Вот и дозволись. Душа движения. Волнующаяся и смятенная, кажется, улетела из их томлений духа»⁸⁵ вместе с улетевшей до времени революцией – и осталась одна ритмическая гимнастика».⁸⁶ Мишенью критического пафоса Вл. Гиппиуса здесь является обездушенное движение: не только механистические, автоматизированные движения ритмической гимнастики, изобретенной профессором Женевской консерватории Э.-Ж. Далькрозом, но и танец Айседоры Дункан, так восторгавший младшее поколение символистов, осуждается Вл. Гиппиусом как подмена подлинности чем-то фальшивым и лицемерным. К этой мысли критик обращался также и в своем автобиографическом очерке «О самом себе»: «А тут еще противная всеобщая фальсификация церковности: в вагнерианстве, мистическом культе театра, в дунканизме, – наконец, уж вне всякой церковности, во всей этой плясовой неуправляемости, как мертвая скачка <...> И вот почему я подаю руку тем, чьи декадентские томления соблазняются символизмом и не соблазнились, – и обнаженно, и революционно требуют только церкви...».⁸⁷

Эстетизм сам по себе, безотносительно принципов идеала и «душевного горения», по Вл. Гиппиусу, является свидетельством вырождения подлинного творческого начала: «Исповедание красоты, как принципа жизни, указывает на утрату или ущерб “святого беспокойства” <...> истинный талант есть одно из проявлений беспокойства, одно из волнений, а эстетизм – есть точка стояния, неподвижность, так как он исповедует созерцание, а не действие, примирение, а не недовольство».⁸⁸ Отсюда, собственно говоря, вытекает и гиппиусовское представление о назначении критики.

История и теория критики отмечает, что у литературной критики две важнейшие функции: во-первых, быть посредником между писателем и читателем (или как определял Л. Н. Толстой, критик нужен для «уяснения писателя»⁸⁹); во-вторых, критик нужен для указания на недостатки и изъяны художественной формы, адресованные уже не читателям, а самим писателям.

Вл. Гиппиус определял их иначе: главным предназначением критики, как уже было сказано выше, он считал необходимость раскрыть пламенную основу души современного писателя, а не направлять усилия на растолковывание того или иного произведения. И такое понимание было созвучно с главной задачей критики, сформулированной Ап. Григорьевым, который считал, что «техническая критика» («критика отрешенно-художественная, чисто техническая»⁹⁰) не способна вскрыть подлинную природу искусства: «сущность искусства раскрылась нам так, что не подлежит уже суду чистой техники».⁹¹ Вл. Гиппиус мог бы сформулировать свой взгляд на соотношение искусства и критики похожим образом. Не случайно в статье «Святое беспокойство» он высказывал недовольство распылением критической энергии, совершаемом Брюсовым в его многочисленных рецензиях 1910-х годов, в которых он «с таким тщательным вниманием следит за каждой мелочью в поэзии»⁹² и критикует прежде всего поэтическую технику авторов второго и третьего ряда. Вл. Гиппиус высоко ценил Брюсова, но вместе с тем он задавался вопросом: «Нужна ли критика в отношении того, что ничтожно?» Для него самого было очевидно – что нет, поскольку за творческой ничтожностью скрыта душевная пустота: «Вызывает ли такая критика истинную поэзию?», ведь именно «в этом – высшее назначение критики. Открывает ли она ту “душу”, которой жив каждый истин-

ный поэт, и которую открыть всякий читатель сам не всегда умеет и жадно ждет этого откровения от критики? Или такая критика учит самих поэтов? Да, возможно, что учит быть строже к своей форме, но учит ли тому, что назначение поэта – явить в этих точных словах свою душу, что “форма обязывает?”»⁹³

Из этого весьма яркого суждения вытекает, что выявление критиком «пламенности» души писателя адресовано не только читателю, но и самому писателю: критик должен суметь вызвать в писателе «истинную поэзию». Критическая мысль, по Вл. Гиппиусу, вовсе не должна направлять свои усилия только на выявление удач или недостатков формы: «где критика провозглашает первенство формы, – уверен он, – там она безнадежна и раболепно служит не искусству, а эстетизму, там она не волнует ничьих сердец, т. к. сердца хотят “святого беспокойства!”». Так торжествует эстетизм, а не искусство».⁹⁴ О назначении критики Вл. Гиппиус вновь говорит совершенно в духе Ап. Григорьева, который в середине XIX века утверждал: «В отношении к литературе у критики вообще две обязанности: изучать и истолковывать рожденные, органические создания и отрицать фальшь и неправду всего деланного».⁹⁵

Вл. Гиппиус был убежден: эстетически безразличной новая критика быть не может и не должна. Вместе с тем и быть исключительно эстетической по своему характеру для нее – преступно. Вот почему Вл. Гиппиус призывал развенчивать эстетизм современной культуры, забывшей, как ему казалось, «святое беспокойство», и пояснял свою позицию словами, в которые вложил всю пламенность собственной беспокойной души: «...разрушать эстетику, т. е. искусство, есть или варварство, или младенчество, или просто полемика, <...> но разрушение эстетизма есть общественная обязанность тех, для кого дороже всего “святое беспокойство”,двигающее всю жизнь людскую, порождающее и искусство, над миром обычных явлений мир явлений новых, мир искусства, преображающей мир или предчувствующий его преобразование».⁹⁶

¹ Брюсов Валерий. Дневники. 1891–1910 / Подгот. текста И. М. Брюсовой; коммент. Н. С. Ашукина. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1927. С. 113.

² Псевдоним Вл. Гиппиуса.

³ Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 9. С. 54.

⁴ О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О. Э. Мандельштаме. СПб., 1997. С. 169.

⁵ В 1913 Вл. Гиппиус в двух своих статьях («Душа реакции» – Речь. 1913. 3 (16) марта. № 60 (2372). С. 3. и «Святое беспокойство» – Речь. 1913. 15 (28) мая. № 130 (2442). С. 2) предпринял полемический выпад против эстетической позиции журнала «Аполлон». В качестве ответа на сказанное им была опубликована статья С. К. Маковского («“Душа реакции” и “Святое беспокойство” (ответ критику)» (Аполлон. 1913. № 6. С. 44–47). Однако в своей статье Маковский так и не затронул наиболее существенных тезисов Вл. Гиппиуса, обойдясь лишь ироническими насмешками над автором. Например: «Не понять прекрасному интеллигенту-радикалу спокойного служения искусству и культуре, он слишком много и бесплодно “беспокоился, воюя с реакцией”» (Маковский С. К. Указ. соч. С. 47).

⁶ Гиппиус Вл. О самом себе / Подгот. текста, публ., послесл. Евг. Биневица // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 126.

⁷ Гиппиус Вл. О новой точке зрения в русской критике // Мир искусства. 1900. № 13–14. С. 22.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Измайлов А. К. Н. Льдов // Биржевые ведомости. 1908. 20 сентября. № 10717. (Вечерний вып.). С. 3.

¹¹ Там же.

¹² Гиппиус Вл. О новой точке зрения в русской критике. С. 21.

¹³ Там же. С. 22.

¹⁴ Об интересе к фигуре Ап. Григорьева свидетельствуют его публикации 1910-х: Гиппиус Вл. Аполлон Григорьев (к полувековой годовщине смерти) // День. 1914. 25 сентября. № 260 (702). С. 3; Гиппиус Вл. Собрание сочинений Аполлона Григорьева // Летопись средней школы. 1915. 23 апреля. № 14. С. 284–285.

¹⁵ Садовской Б. О старой и новой критике // Весы. 1905. № 9–10. С. 74.

¹⁶ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 125

¹⁷ Гиппиус Вл. Собрание сочинений Аполлона Григорьева. С. 284.

¹⁸ Гиппиус Вл. Аполлон Григорьев (к полувековой годовщине смерти). С. 3.

¹⁹ См. работы Ап. Григорьева: «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) (Григорьев А. А. Искусство и нравственность / Сост. Б. Ф. Егоров. М., 1986. С. 31–69); «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859) (Григорьев А. Эстетика и критика / Вст. статья, сост. и примеч. А. И. Журавлевой. М., 1980. С. 117–133), «Парадоксы органической критики» (1864) (Григорьев А. Эстетика и критика. С. 134–168), «Искусство и нравственность. Новые Grübeleien по поводу старого вопроса» (1861) (Григорьев А. А. Литературная критика / Сост. Б. Ф. Егоров. М., 1967. С. 405–421); «О правде и искренности» (1856) (Григорьев А. Эстетика и критика. С. 51–116) и др.

²⁰ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 126.

²¹ Там же. С. 127.

²² О. Мандельштам, создавая портрет Вл. Гиппиуса в «Шуме времени», зорко подметил: «Словарем его бессознательно управляли два слова: “бытие” и “пламя”» (*Мандельштам О.* Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 391).

²³ *Григорьев А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 54.

²⁴ *Раков В. П. А.* Григорьев – литературный критик. Иваново, 1990. С. 14.

²⁵ *Григорьев А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 43.

²⁶ Там же. С. 65.

²⁷ Там же. С. 41.

²⁸ Там же. С. 44.

²⁹ *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу / Вст. статья, подгот. текста и коммент. Ю. А. Рыкуниной // *Русская литература.* 2018. № 1. С. 116.

³⁰ Там же. С. 116.

³¹ *Гиппиус Вл.* Правда любви (к шестидесятилетней годовщине со дня рождения В. Г. Короленко) // *Речь.* 1913. 15 (28) июля. № 190 (2502). С. 4.

³² Там же.

³³ *Григорьев А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 46.

³⁴ *Григорьев А.* О правде и искренности в искусстве. С. 55.

³⁵ *Гиппиус Вл.* Корабль мертвецов // *Речь.* 1913. 21 апреля (4 мая). № 107 (2419). С. 3.

³⁶ *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу. С. 116.

³⁷ *Гиппиус Вл.* Голубой и красный цветок (Памяти Гаршина) // *Речь.* 1913. 24 марта (7 апреля) № 95 (2407). С. 3.

³⁸ См. с. 205 наст. изд.

³⁹ *Гиппиус Вл.* Одна из затерянных могил // *Речь.* 1913. 7 (20) февраля № 37 (2349). С. 2.

⁴⁰ *Гиппиус Вл.* Правда любви (к шестидесятилетней годовщине со дня рождения В. Г. Короленко). С. 4.

⁴¹ Псевдоним Б. В. Савинкова (1879–1925) – одного из лидеров партии эсеров, прозаика, поэта, публициста.

⁴² *Гиппиус Вл.* Гамлет революции // *Речь.* 1913. 12 (26) авг. № 218 (2530). С. 2.

⁴³ Там же. С. 2.

⁴⁴ *Гиппиус Вл.* Святое беспокойство // *Речь.* 1913. 15 (28) мая. № 130 (2442). С. 2.

⁴⁵ *Рыкунина Ю. А.* Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики» // *Литературный факт.* 2017. № 5. С. 216.

⁴⁶ Там же. С. 219.

⁴⁷ *Григорьев А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 31–32.

⁴⁸ Там же. С. 32.

⁴⁹ Там же. С. 43.

⁵⁰ *Гиппиус Вл.* Корабль мертвецов. С. 3.

⁵¹ *Рыкунина Ю. А.* Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики». С. 220.

⁵² Неточно приведенное выражение А. И. Герцена. У Герцена: «...вперить горящий взор на обнаженную истину» (*Герцен А. И.* Дилетантизм в науке. Статья первая // *Герцен А. И.* Собр. соч. В 9 т. Т. 2. М., 1956. С. 22).

⁵³ ИРЛИ. Ф.77. ед. хр. 159, л. 27–28, *Гиппиус Вл.* Тоска по жизни Статья о современной поэзии (конец XIX–начало XX веков). Черновой автограф. 1910?

⁵⁴ *Гиппиус Вл.* Святое беспокойство. С. 2.

- ⁵⁵ *Гиппиус Вл.* Корабль мертвецов С. 3.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 42.
- ⁵⁸ *Рыкунина Ю. А.* Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики». С. 216.
- ⁵⁹ *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 55.
- ⁶⁰ Там же. С. 55.
- ⁶¹ Там же. С. 55.
- ⁶² *Рыкунина Ю. А.* Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики». С. 218.
- ⁶³ Там же. С. 218.
- ⁶⁴ *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу. С. 115.
- ⁶⁵ *Гиппиус Вл.* Душа реакции. С. 3.
- ⁶⁶ *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу. С. 116.
- ⁶⁷ Словосочетание «святое беспокойство» Вл. Гиппиус заимствовал из стихотворения Н. А. Некрасова «Уныние» (1874).
- ⁶⁸ *Гиппиус Вл.* Святое беспокойство. С. 2.
- ⁶⁹ Там же.
- ⁷⁰ Там же.
- ⁷¹ *Гиппиус Вл.* Душа реакции. С. 3.
- ⁷² *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 126.
- ⁷³ Там же. С. 129.
- ⁷⁴ Там же.
- ⁷⁵ Там же.
- ⁷⁶ Там же.
- ⁷⁷ Там же. С. 130.
- ⁷⁸ Там же. С. 128.
- ⁷⁹ *Гиппиус Вл.* Разлив благодушия // Речь. 1913. 7 (20) апреля № 95 (2407). С. 3.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ *Гиппиус Вл.* Голубой и красный цветок (Памяти Гаршина). С. 3.
- ⁸² *Гиппиус Вл.* Душа реакции. С. 3.
- ⁸³ Там же.
- ⁸⁴ *Гиппиус Вл.* Корабль мертвецов. С. 3.
- ⁸⁵ «Томление духа» – название сборника «вольных сонетов» Вл. Гиппиуса, выпущенных в свет в Петербурге в 1916.
- ⁸⁶ *Гиппиус Вл.* Душа реакции. С. 3.
- ⁸⁷ *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 129.
- ⁸⁸ *Гиппиус Вл.* Святое беспокойство. С. 3.
- ⁸⁹ *Толстой Л. Н.* Полное собр. соч. В 90 т. Т. 52. Дневники и записные книжки. 1891–1894 гг. / Подгот. текста и коммент. А. С. Петровского. М., 1952. С. 8.
- ⁹⁰ *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 37.
- ⁹¹ Там же. С. 41.
- ⁹² *Гиппиус Вл.* Святое беспокойство. С. 3.
- ⁹³ Там же.
- ⁹⁴ Там же.
- ⁹⁵ *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. С. 53.
- ⁹⁶ *Гиппиус Вл.* Святое беспокойство. С. 3.