

Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук



Русские поэты XX века:
материалы и исследования

Владимир Гиппиус
(1876–1941)

Василий Гиппиус
(1890–1942)

Москва
Издательский центр «Азбуковник»
2024

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)
Р89

Рецензенты

А. В. Лавров, доктор филологических наук
С. Д. Титаренко, доктор филологических наук

Редакционная коллегия:

В. Е. Багно, А. М. Грачева, Н. Ю. Грякалова, Т. В. Игошева,
К. Ю. Лаппо-Данилевский, Г. В. Петрова (отв. ред.), Ю. В. Шевчук

Р89 Русские поэты XX века: материалы и исследования. Владимир Гиппиус (1876–1941); Василий Гиппиус (1890–1942) / Отв. ред. Г. В. Петрова. – М.: Азбуковник, 2024. – 512 с., илл.: 28.

ISBN 978-5-91172-235-7

DOI 10.31860/978-5-91172-235-7

В настоящий сборник научной серии «Русские поэты XX века: материалы и исследования» вошли статьи и публикации, посвященные творчеству братьев Владимира и Василия Гиппиусов, чей вклад в развитие русской литературы первой половины XX века до конца не определен.

Представленный в издании большой корпус архивных материалов отчасти восполняет представления о разных гранях творчества братьев Гиппиусов и роли каждого из них в литературной жизни эпохи.

Книга предназначена как для исследователей русской литературы, так и для широкого круга читателей, интересующихся литературными судьбами XX века.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-91172-235-7

© Коллектив авторов, 2024
© Издательский центр «Азбуковник»,
оформление, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	7
<i>Е. Иванова.</i> Вл. Гиппиус: превратности литературной судьбы.....	11
Переписка Владимира Гиппиуса и Валерия Брюсова.	
<i>Публикация и подготовка приложений Е. Ивановой</i>	26
Приложение I. Из стихотворений Вл. Гиппиуса.	
Порывы и веяния. Из <i>Simphonia vitae</i> и из Осенних песен.....	64
Приложение II. <i>Владимир Гиппиус.</i> Поэт или не поэт.	
Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений.	
Изд. Сирин. Т. I. Юношеские стихотворения и пр.	
Тт. XIII, XIV. Алтарь победы.....	67
<i>Ю. Орлицкий.</i> Стих и проза Владимира Гиппиуса.....	74
Из ранних «стихотворений в прозе» Владимира Гиппиуса.	
<i>Публикация Т. Игошевой, Ю. Орлицкого</i>	95
<i>Владимир Гиппиус.</i> Грех. Повесть.	
<i>Публикация Вяч. Быстрова</i>	145
<i>Т. Игошева.</i> Вл. Гиппиус-критик в свете «органической критики» Аполлона Григорьева.....	179
Вл. Гиппиус о русской литературе. <i>Подготовка текста, вступительная статья, комментарии Т. Игошевой</i>	198
<i>Вл. Гиппиус.</i> Смысл кольцовской песни.....	208
Личность Толстого	232
Лесков.....	247
Женский вызов (Памяти Хвоцинской †8 июля 1888 г.).....	258
<i>Вяч. Быстров.</i> Вл. Гиппиус и Зинаида Гиппиус: история одного поэтического диалога.....	270
<i>Владимир Гиппиус.</i> Суровый мечтатель.	
<i>Публикация Т. Мисникевич</i>	281
<i>Е. Тахо-Годи.</i> Вл. В. Гиппиус и Ю. И. Айхенвальд.....	295
Владимир Гиппиус в кругу современников: 1920-е годы.	
<i>Публикация материалов Е. Куранды, комментарии Е. Куранды и Г. Петровой</i>	302
<i>Г. Петрова.</i> «Романя» Вл. Гиппиуса «Созвездье рыб»	327

II

<i>В. Аствацатурова. Научное и литературное окружение</i>	
Вас. В. Гиппиуса (по материалам переписки с В. М. Жирмунским).....	347
Вас. В. Гиппиус о философской лирике Е. А. Боратынского.	
<i>Публикация Ю. Анохиной</i>	360
<i>Вас. Гиппиус. Е. А. Баратынский</i>	366
<i>Вас. Гиппиус. Лирика Боратынского</i>	397
Вас. В. Гиппиус. Отзыв о книге «Стихотворения	
Ин. Анненского» под редакцией А. В. Федорова	
в Большой серии «Библиотеки поэта». <i>Подготовка текста</i>	
<i>Е. Куранды, вступительная заметка Г. Петровой,</i>	
<i>комментарий Е. Куранды и Г. Петровой</i>	467
Автобиография профессора Василия Васильевича Гиппиуса.	
<i>Публикация И. Коциенко, Г. Петровой</i>	482
Указатель имен	499

От редакции

Настоящий выпуск научной серии «Русские поэты XX века: материалы и исследования» посвящен творческим судьбам двух братьев известного в России рода Гиппиусов: старшего – Владимира Васильевича Гиппиуса, чье имя в первую очередь соотносится с эпохой становления русского символизма, и младшего – Василия Васильевича Гиппиуса, представителя уже другого, постсимволистского поколения, который свой талант и творческие устремления связал по преимуществу с филологической работой.

Следует отметить, что статьи и публикации, составившие сборник, стали во многом результатом профессионального диалога исследователей, состоявшегося в рамках международной научной конференции «Созвездие Гиппиусов: поэтов, прозаиков, критиков, ученых, педагогов...», которая прошла 12 октября 2020 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и была приурочена к 115-летию Пушкинского Дома.¹

Конференция была посвящена творческому, научному и педагогическому наследию представителей сразу нескольких поколений рода Гиппиусов, сыгравших важную роль в развитии отечественной культуры и оставивших яркий след в истории России и Пушкинского Дома. Однако по преимуществу исследователи сосредоточили свое внимание на анализе наследия и биографии Владимира и Василия Гиппиусов, в личных фондах которых в рукописном отделе ИРЛИ РАН хранится огромное количество творческих материалов, до сих пор не введенных в научный оборот и недоступных читателю. Между тем художественные произведения: стихотворные, прозаические, драматические, а также критические и историко-литературные статьи и заметки, воспоминания, письма, сосредоточенные в архивах братьев Гиппиусов, способны не только обогатить и расширить

¹ Петрова Г. В. Международная научная конференция «Созвездие Гиппиусов: поэтов, прозаиков, критиков, ученых, педагогов...» // Русская литература. 2021. № 4. С. 266–267.

наше представление о литературной жизни первой половины XX века, но и внести значительные коррективы в устоявшиеся концепции развития литературного процесса этого периода.

При поддержке сотрудников рукописного отдела ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН авторскому коллективу удалось подготовить ряд публикаций, представляющих разные грани творчества Вл. В. Гиппиуса, а также научной деятельности Вас. В. Гиппиуса, которые и составили основу настоящего издания.

Сборник состоит из двух частей, каждая из которых посвящена одному из братьев Гиппиусов, при этом жанровое и хронологическое расположение материала, охватывающего период с 1890-х годов до 1940-х, думается, позволяет более точно и рельефно обозначить и единую историческую траекторию развития русской литературы первой половины XX века.

I

Е. Иванова
Москва, ИМЛИ РАН

Вл. Гиппиус: превратности литературной судьбы

Публикация наследия писателя предполагает установление его историко-литературных координат, места и роли в литературном процессе своей эпохи. Применительно к наследию Владимира Васильевича Гиппиуса установить эти координаты можно весьма приблизительно, как это сделано в названии сборника, где были опубликованы его ранние прозаические опыты и впервые расшифрованные воспоминания о Блоке – «писатель символистского круга».¹

Более или менее ясно, когда и как он вошел в этот круг: в 1890-е годы, когда символизм только зарождался, что в свое время отметил С. А. Венгеров в редакционной заметке к написанной Вл. Гиппиусом статье «А. М. Добролюбов» в книге «Русская литература XX века»: «Собственно говоря, Владимиру Гиппиусу принадлежит такая же роль первого русского декадента, как и Добролюбову».² Он действительно сыграл некоторую роль в возникновении нового течения, о чем пойдет речь в предисловии к публикуемой далее его переписке с Брюсовым. Но если имя Александра Добролюбова вписано в историю символизма, что называется, всеми буквами, то Владимир Гиппиус полноправным участником символизма как литературного течения так и не стал, как впрочем, и участником какого-либо другого литературного течения или кружка, которыми была богата литература конца XIX–начала XX века.

В 1890-е годы вместе с Добролюбовым Вл. Гиппиус получил некоторую известность как один из первых русских декадентов, но в начале 1900-х годов перешел на педагогическое поприще, которое вплоть до революции оставалось основным для него, и завязавшиеся к тому моменту литературные связи стал обрывать, хотя и в дальнейшем, как он выразился в воспоминаниях о Блоке, периодически «выныривал из педагогических забот на литературный берег».³ Эти последовавшие «выныривания» обладали особенностью, которую

Зинаида Гиппиус, одно время возлагавшая на Вл. Гиппиуса, приходившегося ей троюродным братом, большие надежды, назвала способностью «удаляться под сень струй», то есть исчезать с горизонта всякий раз именно в тот момент, когда эти надежды, казалось, вот-вот близки к осуществлению. По существу, литературная судьба Вл. Гиппиуса и протекала в чередовании этих двух позиций.

В неоднократном «выныривании на литературный берег» была еще одна особенность: всякий раз он выныривал под новым именем, так что в словаре И. Ф. Масанова зарегистрировано семь его псевдонимов: Вл. Басманов, Вл. Бестужев, Владимир Г., Г., Вл. Г-ъ, Владимир Г.....ъ, Вл. Нелединский, А. Сумароков. Их обилие отчасти объясняет тот факт, что даже в кругу символистов весьма немногие знали, что за этими псевдонимами скрывается один автор.

В 1890-е годы с идеей создания нового искусства выступили поэты с самыми разными литературными и эстетическими устремлениями. Единственное, что поначалу объединяло их всех, была идея поиска новых путей в искусстве, создания нового искусства, но в том, что именно подразумевалось под ним, они, как правило, расходились, порой весьма существенно. Однако общая установка на новаторство, противопоставление себя господствующим литературным течениям, сыграли свою роль, быстро восстановив против них все наличные литературные силы. В результате сторонники нового искусства оказались на положении отверженных в литературном процессе, все журналы и издательства оказались для них закрытыми, и им невольно приходилось объединяться и эволюционировать навстречу друг другу, организовывая свои альманахи и журналы, тем самым формировать самостоятельное литературное течение.

Объединяло их и то, что все они на этом этапе были ориентированы на широкий спектр современного западноевропейского искусства, на европейскую философию пессимизма Шопенгауэра и Ницше, а также на новые поэтические течения, среди которых особенную роль играл французский символизм, на который ориентировался Брюсов, готовя выпуски своего альманаха «Русские символисты», в этом заглавии ударным моментом для него было сопоставление себя с французским символизмом, не случайно в черновых вариантах заглавие альманаха было «Символизм. Подражание и переводы», так

что слово «символизм» имело на этом этапе особый смысл, далекий от того, которое оно приобретет в 1900-е годы. Тем не менее, критики нового течения уже в 1890-е годы его широко употребляли, отчего в дальнейшем это поколение стали называть еще «старшими символистами».

Однако в 1890-е годы сторонников нового искусства гораздо чаще называли декадентами под влиянием книги психиатра Макса Нордау «Выврождение», русский перевод которой вышел в 1892 году. Название книги звучало как диагноз, который Нордау вынес французским символистам, называя их еще и «декадентами». Под его влиянием декадентство и вырождение стали для критиков тех лет почти синонимами. Однако в 1890-е годы декадентами называли себя и представители нового искусства, подразумевая под этим нечто иное – пессимизм, отрицание религиозных ценностей, индивидуализм, граничащий с самообожествлением.

В момент зарождения новое искусство в России было представлено тремя самостоятельными кружками или литературными группировками, слабо взаимодействовавшими между собой. Вокруг журнала «Северный вестник» в Петербурге объединились тогда поэты Н. М. Минский, Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус, Ф. Сологуб и отчасти К. Д. Бальмонт. Еще одна группировка возникла вокруг основанного Брюсовым альманаха «Русские символисты», к ней можно отнести всех тех реальных авторов, кто осмелился опубликовать свои стихи в одном из трех выпусков брюсовского альманаха, но ни один из них не оставил сколько-нибудь заметного следа в литературе.⁴

Третье, наименее известное объединение существовало вокруг Вл. Гиппиуса и его постоянного спутника тех лет поэта Добролюбова, но имена тех, кто в 1890-е годы примыкал к ним, известны, главным образом, по упоминаниям в письмах; образцов творчества не сохранилось.

О начале их общего пути с Добролюбовым Вл. Гиппиус вспоминал: «В 1893–1894 г. два петербургских мальчика-гимназиста стали проповедовать повсюду, где изъясно могли, новую литературную веру, известную уже по имени Метерлинка и носившую пренебрежительную кличку *декадентства*. Один из них был Александр Добролюбов, другой – Владимир Гиппиус. И оба они в одинаковой степени возбуждали живое внимание петербургских литературных кружков

в качестве первого доморощенного проявления диковинного заморского течения».⁵

Под петербургским литературным кружком подразумевался круг поэтов «Северного вестника», фактическим руководителем которого был критик Аким Вольтерский. Об отношениях с ними Вл. Гиппиус вспоминал: «Первые связи завязались с “Северным вестником” <...>, куда Вольтерский не принял ни моих стихов, ни Добролюбовских, ограничив свои отношения к нам дружелюбным приемом в своей комнате, где по воскресеньям – утром собирались сотрудники и не сотрудники. Потом – З. А. Венгерова, которая нас благословила и представила своему брату С<емену> А<фанасьевичу>, тоже благословившему; Н<иколай> М<аксимович> Минский, который нас представил Мережковским <...>. Мое декаденство было принято без всяких оговорок только Сологубом, с которым я сблизился с первой же встречи в “Северном вестнике”».⁶

Сближение Вл. Гиппиуса и Добролюбова с Венгеровой и Минским было не случайным. Статья Венгеровой «Поэты-символисты во Франции», опубликованная в журнале «Вестник Европы» в 1892 году (№ 9), стала для многих молодых поэтов, в том числе для Брюсова, источником первого знакомства с французским символизмом, об этом он упоминал в автобиографическом повествовании «Из моей жизни».⁷ Ориентирами для Добролюбова тех лет были Бодлер, Верлен, Маллармэ, Эдгар По; Вл. Гиппиус, по собственному признанию, «был эстет и исповедовал, кажется, исключительно Фета и отчасти Тургенева с эстетической стороны».⁸

О своем декадентстве 1890-х годов Вл. Гиппиус писал как об особой «психологической доктрине», которая «есть идеализация непосредственного личного восприятия мира, как доктрина художественная – культ самого интуитивного, самого внезапного из искусств – музыки. Знаменитую формулу Верлена о музыке превыше всего, мы, конечно, поняли слишком хорошо, когда узнали о ней. <...> Вера не было, была личность, воспринимающая мир для себя, для своих ощущений, слушающая музыку вещей, чтобы услышать и чтобы извлечь из самой себя отвечающую ей музыку. Весь мир только для этой остроты личных переживаний; безразличие ко всему естественному окружающему – до отвращения, если это “все” не поет, безразличие ко всему общественному, потому что оно по

существу не певуче, и, наконец, – привычка к такому безразличию, культ его – мистический нигилизм не в том смысле, как это думали видеть у Льва Толстого, но истинный атеизм в тоске по верованиям и в невозможности преодолеть “границы”. И ко всему этому “томление духа” еще та смута влюбленных отношений, которая тяготеет над всяким юношеским сознанием, и чем оно глубже, тем безвыходнее, а для нашей точки тем противоречивее». ⁹

По существу это исчерпывающее описание той эстетики, которая во многих отношениях была общей для него и Добролюбова в начальный, декадентский период их творчества, она отразилась в стихах сборника Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895) и в сборнике Вл. Гиппиус «Песни» (1897), несмотря на кажущиеся отличия их поэтического стиля. Еще более ярко эти эстетические начала отразились в трех тетрадках стихов, объединенных заглавием «*Simphonia Vitae*», две из этих тетрадок Вл. Гиппиус оставил при первой встрече Брюсову и тот их частично скопировал (далее мы печатаем их в Приложении I к их переписке). ¹⁰ На основании этих тетрадок Вл. Гиппиус составил сборник «Песни», но в опубликованных текстах эта музыкальная основа построения стихов по существу снята, потому они кажутся куда менее экспериментальными, чем стихи добролюбовского сборника «*Natura naturans. Natura naturata*».

В составленном позднее плане издания своих стихов, озаглавленном «Завет», этот ранний период своего творчества Вл. Гиппиус определил как «Отречение», подразумевая декадентское отречение от религиозных ценностей, гипертрофию личностного восприятия мира. Это отречение носило метафизический характер, но было и другое отречение, отречение от Добролюбова и их изначально общих эстетических исканий.

Началом этого отречения стало знакомство Вл. Гиппиуса с З. Н. Гиппиус и ее мужем Д. С. Мережковским. Поначалу Вл. Гиппиус отправился к ним по делам их общего с Добролюбовым замысла – издания журнала «Горные вершины», о котором речь пойдет в предисловии к публикуемой далее переписке Вл. Гиппиуса и Брюсова. ¹¹ Приглашение принять участие в журнале Брюсов получил от Добролюбова в январе 1896 года, о программе журнала в письме было сказано: «журнал “Горные вершины” затеян с той целью, чтобы

объединить все “новейшее” в музыке, литературе и изобразительных искусствах».¹² В письме Добролюбова сообщалось также, что редакция предполагает получить стихи от З. Н. Гиппиус и Мережковского.

С предложением о сотрудничестве обратился к ним Вл. Гиппиус. Состоявшееся тогда знакомство с З. Н. Гиппиус дало неожиданный результат: она сразу принялась за его перевоспитание, поскольку сама она в этот период деятельно боролась с декадентством. На предложение принять участие в журнале она ответила гневной отповедью в письме от февраля 1896 года, направленном из Сорренто: «Любезный племянник, не могу вас порадовать. “Горные вершины” обойдутся без моего блистательного имени. Тем менее это печально, что там будете вы, и для случая можете сойти за меня. В данное время у меня нет буквы ненапечатанной – да, признаться, если бы и было – я бы не дала. Сборник – это кружок людей солидарных. А я решительно не чувствую себя солидарной с Добролюбовым, со всеми туманами декадентства, которые благодаря его стараниям, заволокут ваши бедные горные вершины. <...> Нет, дорогой племянник, вы не сердитесь, вы очень милый мальчик, не чета Добролюбову, поболтать я с вами всегда рада – а уж насчет сборника простите: пуще огня боюсь всякого декадентства, и даже всякого к нему прикосновенья. Бог с ним! Пусть сей цветок отцветает в мире... смотрите только, не отцвел ли он? Будьте осторожны – чтобы не быть, хотя самое короткое время, смешным».¹³ К этому ответу Мережковский сделал приписку: «Я тоже не знаю, могу ли участвовать в сборнике, где Добролюбов. Лучше подальше».¹⁴

В ответном письме Вл. Гиппиус не только не встал на защиту своего издания, нет, он радостно согласился с мнением тетушки: «К вашему удивлению или неудивлению я чрезвычайно рад, любезная тетушка, что вы поступили нелюбезно по отношению к сборнику. Ваш ответ пришел тогда, когда я и сам отказался от участия в нем моими вещами. Покуда лежит в “портфеле редакции” моя статья, которой я не приписываю значения как литературному произведению и поэтому может быть оставлю в сборнике, хотя едва ли. Сборник этот, по моему убеждению – черт знает что. После длинных и то скливых загвоздок – дело кончилось тем, что сей сборник (литературный сын “русских символистов”), переименованный прежнее название – на название “На рубеже”, будет состоять из 200 страниц, на ко-

торых 50 будут принадлежать Добролюбову, 40 (вторая $\frac{1}{4}$ – в общем половина) Квашнину. Остальное разное: Льдов, Фофанов, Бальмонт, Сигма, жена Минского и еще, еще что-то понемногу. Участвовать в таком сборнике – мне стало холодно в груди. Раньше дело обстояло куда иначе!.. Спасибо и Дмитрию Сергеевичу: я уже *отошел от них ото всех* в литературе: что бы я ни выражал, талантливое или неталантливое, умное или глупое, оригинальное или банальное, высокое или низкое, как бы я ни писал, вычурно или просто, декадентски или недекадентски, я хочу выражать только себя, только свою душу – в *наименее* приблизительных словах (я говорю *наименее*, потому что степень приближения в зависимости от таланта). Насколько я сумел; я люблю форму; как и Душу, которая в форме... Надо быть одиноким и *разгадывать* какую-то большую Тайну. Сборник – лавочка... Бог с ней! Подальше, никаких коалиций, никаких всеобщих литературных скопищ!». ¹⁵ По свидетельству П. П. Перцова, отказ от участия в журнале Вл. Гиппиуса произошел в тот момент, когда «первый номер уже составилась и ждал только цензурного разрешения», в результате чего он так и не вышел. ¹⁶

Позднее Вл. Гиппиус настаивал, что его отход от Добролюбова и декадентства произошел по собственной воле, но З. Н. Гиппиус считала это своей заслугой и с гордостью сообщала Минскому 27 января 1896 года: «Слыхали вы, что я приручила Гиппиуса, отринув Добролюбова. Нахожу, что поступила остроумно, ибо Гиппиус талантливее и скромнее». ¹⁷ Понимал это и Сологуб, который писал ему 25 июля 1897 года: «...Вы, к моему искреннему прискорбию, в последнее время начали отмечать декадентство. Это – влияние Мережковских? И особенно Зинаиды Николаевны? <...> Только вот зачем Вы от декадентства отрекаетесь? ... В Вас, кажется, засела несчастная мысль, что время изменилось, что-то там такое вышло из моды, нужно что-то иное, новое и т. д. А мне всегда смешно, когда говорят, что декадентство вышло из моды. Дамские слова. Впрочем, З. Н. серьезно думает, что декадентство только в том и состоит, что какие-то шалопуты видят звуки и любят зло. Надо же идти по направлению к концу и сооружать храм». ¹⁸

Отход от декадентства был уже не метафизическим, а реальным отречением от всего, чему он прежде поклонялся, и подобные отречения в его судьбе повторялись позднее неоднократно.

Решительность его отхода бывшие соратники по новому искусству оценили не сразу, продолжая возлагать на Вл. Гиппиуса надежды. Задумав в 1899 году сборник «Книга раздумий»,¹⁹ где была предпринята еще одна после «Горных вершин» попытка их совместного выступления, Бальмонт рассчитывал и на участие в сборнике Вл. Гиппиуса. Как следует из публикуемой далее переписки с Брюсовым, не сомневался в нем как в единомышленнике еще один участник сборника «Книга раздумий» – молодой начинающий поэт Иван Коневской, с которым Вл. Гиппиус вступил в переписку.²⁰

Но Вл. Гиппиус не просто уклонился от участия в «Книге раздумий», он написал на сборник небольшой, но разгромный отзыв в журнале «Мир искусства», куда он попал уже по протекции Мережковских, где из всех участников пощадил одного Бальмонта: «Г. Бальмонт владеет плавным, но не всегда выразительным стихом, несколько чуждым поэтического движения; стих Ив. Коневского, не чуждый поэтического движения, выразителен, но уродлив; г. Брюсов писал бы, вероятно, недурно, если бы свои непритязательные настроения выражал не таким притязательным стихом; г. Дурнов, судя по напечатанным в сборнике стихотворениям, вовсе не имеет литературной способности... Какой общий смысл *Раздумий*, какое направление соединило четырех авторов, и отсюда – в чем значение такой брошюрки? – остается неясным».²¹

Отзыв Вл. Гиппиуса о Брюсове можно было бы назвать снисходительным, если не учитывать, что все то, что было названо «непритязательными настроениями», выраженными «притязательным стихом» составляло для Брюсова главное в его стихах тех лет.

Но еще более разгромной была его рецензия на первый сборник стихов Ив. Коневского «Мечты и думы. 1896–1899» (СПб., 1900), который он в буквальном смысле слова изничтожил: «Стихотворения Ив. Коневского (со включением помещенных в Книге Раздумий) собраны в одну книжку вместе с критическими и путевыми очерками в прозе. И то, и другое, и третье – искренно, и даже талантливо, но язык в них до того безграмотен, стиль неряшлив и последовательность самых мыслей до того уродлива, что чтение книжки и чрезвычайно трудно, и неприятно. Каковы бы ни были вкусы и убеждения писателя, каковы бы ни были его способности, – одно стоит вне всякого сомнения, одно совершенно необходимо: он должен писать грамотно, раз-

вивать мысли последовательно, выражаться с возможной точностью, ясностью и даже изяществом. До этих черт и стихи, и проза не имеют места не только в поэзии, но и вообще в литературе. Строгость же к самому себе есть первый показатель значительности всякого дела.

Ив. Коневской позволяет себе писать так: “Взором, подобным врагам, правишь над дерзким ты суд” ... “Глядел в те дни я исподлобья, но не терял из виду свет, не уходил все глубже в гроб я, я помнил радости завет” ... “А бедные горы все до единой словно испытали обморок” ... “Наглядимся на тамариссы, разбежимся по странным взморьям, а потом проникнем в край лысый к незапамятным плоскогориям” ... “Ужель отдаться играм проблесков минутных, ужель махнуть рукой и вне себя порхать?” ... “А я лежу, хриплю, поверженный, нагой, в недуге мерзостно-волшебном” ... “Под темно-золотою сенью волос и сильных, и благих” ... “И тают вздохи облегченья, развеяв вновь эпитрахиль” ... “На бледных и густых устах” ... “Я в дни часов медлительных, душа с большой точкой”...

До тех пор, пока Ив. Коневской не научится писать грамотнее, все, чтобы он не написал, останется вне литературы.

“Мечты и думы” невозможно *оценивать*, потому что такие стихи и такую прозу невозможно читать; по крайней мере для этого требуется большое усилие, а усваивать <так в тексте – *Е. И.*> их содержание – даже труд. В чем же ручательство, что труд окупится глубоким смыслом их? Доброжелательная критика в лучшем случае сможет признать за “Мечтами и думами” и всеми подобными сборниками значение ученических работ, выполненных неудовлетворительно». ²²

Этот свой отзыв об Ив. Коневском, которому суждено было вскоре погибнуть, Вл. Гиппиус позднее вспоминал с большим сожалением: «грубо разошелся с Ореусом (Коневским), который меня так нежно любил. (Один из моих смертных грехов тоже из-за того же “отреченья”»). ²³

Эти два отзыва можно назвать своего рода финалом отречения от декадентства, хотя Брюсов после организации первого издательства символистов «Скорпион», на страницах альманаха «Северные цветы», предпринял еще одну, третью по счету попытку собрать под одной обложкой всех, кого он считал представителями нового искусства, и по инерции пригласил туда и Вл. Гиппиуса. Участвовать в альманахе тот согласился и даже опубликовал здесь пять своих стихотворений, но уже

за подписью Владимир Г...ъ.²⁴ Причем одно из этих стихотворений «Нет отречения в отреченье...» было полемически направлено против Добролюбова, который к этому моменту не только отрекся от литературы, но и «ушел в народ», став странствующим проповедником.

Дальнейшую эволюцию Вл. Гиппиуса проследить можно только пунктирно и единственным ориентиром здесь является уже упоминавшийся план организации собственных сочинений в трех частях под заглавием «Завет», который мы приводим полностью:

Завет

1. Скиталец по земле

Ч. 1. Отречение. 1893–1896.

Ч.2. Возвращение. 1896–1906.

2. На семи путях

Ч. 1. Ночь в звездах. 1907–1912.

Ч. 2. Затмение звезд. 1912–1913.

Ч. 4. Звезды днем. 1913–1914.

Ч.4. Радуга в ночи. 1912–1918.

3. Инок (Вольные сонеты)

Ч. 1. Томление духа. 1912–1916.

Ч.2. Всенощное бдение. 1917–1920.²⁵

Из этого плана следует, что стихи Вл. Гиппиус писал на протяжении многих лет, с 1893 и по крайней мере до 1920 года. Трехчастное их объединение заставляет вспомнить о трехтомном «романе в стихах» Блока, который был для него предметом поклонения, как это следует из упоминавшихся выше воспоминаний «О Блоке, что помню». Но в отличие от Блока, неоднократно и подробно объяснявшего смысл, который он вкладывал в композицию своего «романа в стихах», план Вл. Гиппиуса такими пояснениями не сопровождался, и потому он не поддается однозначной интерпретации.

В плане «Завета» обращает на себя внимание то, что хронологические рамки некоторых частей накладывались друг на друга. Если учесть при этом, что на этот период приходятся такие события как Первая мировая война и две революции, то принцип их формирования вызывает вопрос – эти стихи как-то не связаны с исторической реальностью? Другой вопрос вызывают заглавия циклов – «Звезды

днем» и «Радуга в ночи», их явный алогизм также не сопровождается авторскими пояснениями.

Можно предположить, что заглавие «Завет» содержит отсылку к религии Третьего завета, которую исповедовали Мережковские, и отдельные части «Завета» отражают этапы этой эволюции. Заглавия некоторых частей («Инок», «Всенощное бдение») предполагают, что эти этапы обладали религиозным содержанием в духе неохристианских идей Мережковских.

План остался достоянием архива, реализован он был частично при публикации подборок стихов и отдельных сборников, при этом никаких отсылок к целостной их связи отдельные публикации не содержали. При издании стихов в виде сборников проявилась еще одна важная особенность творческого пути Вл. Гиппиуса: за редким исключением каждый сборник он печатал под новым псевдонимом, который использовался и при публикации подборок стихотворений. В итоге даже в узком символистском кругу далеко не все были посвящены в тайну его авторства. Например, весьма заинтересованно относившийся к Вл. Гиппиусу Сологуб, получив от него в подарок сборник «Ночь в звездах», изданный за подписью Вл. Бестужев, признавался, что не подозревал, что это его стихи.²⁶

Под собственным именем был опубликован лишь первый сборник, хронологически совпадающий с разделом «Отречение. 1893–1896», – «Песни» (СПб., 1897), да и то, в публикуемом далее письме к Брюсову, Гиппиус подчеркивал, что сборник не предназначен для продажи и рецензий, и прислать его Брюсову он отказался.

Второй раздел плана «Возвращение. 1895–1906» был опубликован под псевдонимом «Вл. Бестужев» (СПб, 1912), за этой же подписью была опубликована и подборка стихотворений «Из книги “На семи путях”» в журнале «Русская мысль» (1909, № 4) благодаря содействию З. Н. Гиппиус; однако какие именно семь путей имел в виду автор, можно только догадываться. Раздел «Томление духа. 1912–1916», хронологически также относящийся к этому второму этапу, опубликован под новым псевдонимом Вл. Нелединский; обмен стихотворными посланиями с Блоком на страницах журнала «Гиперборей» он вел от имени Вл. Бестужева.²⁷

В итоге к читателю в разное время пришли четыре сборника стихов одного автора, но за разными подписями: Вл. Гиппиуса – «Пес-

ни» (1897), Вл. Бестужева – «Возвращение» (1912), Вл. Нелединского – «Ночь в звездах» (два издания – 1915 и 1917) и «Томление духа» (1916). Появляясь в литературном процессе под разными псевдонимами и именами и периодически из него исчезая, Вл. Гиппиус так и оставался, как выразился его ученик по Тенишевскому училищу Вл. Набоков, «тайным автором прекрасных стихов», и в тайну этого авторства были посвящены весьма немногие даже из близкого окружения.

Помимо периода, обозначенного как «Отречение», можно предположить, что подразумевал Вл. Гиппиус, называя сборник своих стихов 1896–1906 годов «Возвращение»: сближение с Мережковскими, которые ввели его в круг «Мира искусств», где были опубликованы его боевые рецензии, направленные против бывших соратников-декадентов. Но, по мнению З. Н. Гиппиус, он оставался индивидуалистом, по крайней мере именно так она описала его творческий путь, как он отразился в книге стихов «Возвращение»: «Мы ясно увидели знакомый лик настоящего поэта-индивидуалиста, одинокого до отвлеченности, до отчаянья, но, несомненно, существующим “Я”. Бестужев остался на той ступени, на которой говорят: “есть Я” или “есть только Я”... <...> Бестужев, благодаря именно крайности и определенности своей индивидуалистической позиции, близок к “возвращению”. Он пишет: “...Господь навек мой посох поднял, / Господь погнал меня, иди...”».²⁸

Отношения с Мережковскими также не были ровными, здесь были свои периоды «отречения» и «возвращения». В начале 1900-х годов Вл. Гиппиус находился полностью в руках Мережковских, он входил в их интимный кружок, совершавший богослужения на дому, о котором вспоминал в апологетической статье о Мережковском: «Он основал религиозно-философское общество, развившееся из того кружка (сначала очень обширного, потом очень тесного), который собирался в течение нескольких лет у него в квартире».²⁹ Это тот интимный кружок, первоначально состоявший из семи членов: помимо Мережковских в него входили Философов, Розанов, Перцов, Бенуа и Вл. Гиппиус.³⁰ Однако близость к ним Вл. Гиппиуса тщательно скрывалась, так что З. Н. Гиппиус в одном из писем сравнила Вл. Гиппиуса с тайным учеником Христа Никодимом.³¹ По моим предположениям, это было связано с педагогической карьерой, исключавшей членство в подобных объединениях.

О трудностях общения с Вл. Гиппиусом его тетушка писала: «Вы – моя душевная забота вечная, большая, чем кто бы то ни было из оставшихся в СПб. Они там все с кем-нибудь, а вы, в некотором смысле, один. При вашей тенденции удаляться под сень струй каждую минуту – невольно думы о вас, всякие, и корыстные и бескорыстные». ³² Об эту способность Вл. Гиппиуса исчезать в нужный момент, разбивались все периодически возникающие корыстные планы Мережковских. Живя подолгу за границей, они нуждались в помощниках в России, но все, в том числе и Вл. Гиппиус от этой роли последовательно уклонялись.

Войдя к 1900 году в их интимный круг, уже применительно к 1902 году он вспоминал: «Скоро я отошел и от Мережковских. Не принимал участия даже в “Новом пути” и в “религиозных собраниях”». ³³ Но если Религиозно-философские собрания он не посещал, то в деятельности Религиозно-философского общества, где Мережковские занимали руководящие позиции, Вл. Гиппиус участвовал. Именно там состоялся его доклад «Пушкин и христианство», изданный отдельной книгой в 1915 году. Изложенные в ней суждения Вл. Гиппиуса о религии и религиозности основывались на том понимании христианства, которое установилось в кругу Мережковских. Описывая отношение Пушкина к христианству, он пользовался их эзотерическим языком, отчего его суждения вызывали очень часто недоумение.

Этот эзотерический язык, особый понятийный аппарат, который он выработал в своем достаточно уединенном развитии, особенно ярко проявился в книге «Пушкин и христианство». Еще на стадии доклада им заинтересовался Блок, но получив его издание в подарок от автора, признавался, что не принимает его терминологию. Б. А. Грифцов в рецензии отмечал, что брошюра Вл. Гиппиуса «строит своей фразы и ходом своей мысли принуждает к перечитыванию, после которого все же нет уверенности в том, что мысли автора поняты верно». ³⁴ Позднее Б. В. Томашевский писал, что брошюра представляет собой образец «типичного самопризнания в цитатах из Пушкина», в котором «о христианстве ничего не говорится». ³⁵

В самом деле, Вл. Гиппиус умудрился написать о христианстве Пушкина, даже не упомянув его переложение молитвы Ефрема Сирина («Отцы пустынники и жены непорочны...»), не упомянув ни одного его высказывания, в которых отразились христианские воззрения.

При этом он утверждал: «Пушкин – наша органическая христианская жизнь, в ее томлениях греха и святости, в ее колебаниях всех роковых антиномий, в ее борении плоти и смерти. Пушкин – наше все, до черты религиозного сознания, которое приемлет действительную общественность в порывах к воскресению всей плоти. Пушкин – высший знак нашего культурного обета, потому что ни у кого чувственность так инстинктивно и властительно не претворялась в страстность. Это – наша томящаяся плоть, преодолеваемая, преображаемая... Но – еще бездейственная, еще не прожженная для Царства Духа, – где она, сгорев *здесь* в страстях, вспыхнет в Его несгорающем Огне; где смерти не будет, потому что все будет жизнь – все плоть всех людей и тварей: та, в которую был всегда влюблен Пушкин, в которой он, томясь, перегорал для грядущего – в мире Отца и Сына – царства пламенеющего Духа и воскресенной плоти».³⁶ Приходится признать правоту Б. А. Грифцова, что даже после перечитывания «нет уверенности в том, что мысли автора поняты верно».³⁷ Возможно, ключ к ней лежит в идеях Третьего Завета Мережковского.

В итоге Вл. Гиппиус, как он сам выразился, «периодически причаливая к литературного берегу», так и не стал полноправным участником литературного процесса, а его творчество осталось известно лишь очень узкому кругу читателей.

¹ Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. / Предисл. и публ. В. Н. Быстрова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 27–43; *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню / Предисл., публ. и коммент. А. М. Грачевой и О. А. Линдеберг // Там же. С. 27–44.

² Цит. по: Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. В 2-х кн. Кн. 1. М., 2000. С. 257.

³ *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню. С. 60.

⁴ О реальных и вымышленных участниках альманаха см.: *Гудзий Н. К.* Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты» // Искусство. 1927. Кн. IV. С. 180–218; *Иванова Е. В., Щербаков Р. Л.* Альманах В. Я. Брюсова «Русские символисты»: судьба участников // Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Блоковский сборник XV. Тарту, 2000. С. 33–75.

⁵ Неопубликованная статья Вл. Гиппиуса о Добролюбове цит. по редакционной заметке С. А. Венгерова в кн.: Русская литература XX века. 1890–1910. Кн. 1. С. 257.

⁶ *Гиппиус Вл.* О себе самом // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 121.

⁷ *Брюсов В.* Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М.: Издательство М. и С. Сабашниковых. 1927. С. 76.

⁸ *Гиппиус Вл.* Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890–1910. Кн. 1. С. 261

⁹ Там же. С. 262–263.

¹⁰ См. с. 64–66 наст. изд.

¹¹ См. с. 33, наст. изд.

¹² РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 16, л. 1.

¹³ Письма З. Н. Гиппиус к Вл. В. Гиппиусу: 1898–1914 / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. А. Рыкуниной // Литературное наследство. Т. 106. В 2 кн. Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус / Сост. Н. А. Богомолов и М. М. Павлова. Кн. 1. М., 2018. С. 455.

¹⁴ *Иванова Евг.* Александр Добролюбов – загадка своего времени. Статья первая. Приложение: Ранние редакции стихотворений А. Добролюбова // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 218.

¹⁵ Там же. С. 219.

¹⁶ *Перцов П. П.* Литературные воспоминания: 1890–1902 / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 187.

¹⁷ Переписка З. Н. Гиппиус с Н. М. Минским: 1891–1912 / Вступ. статья, примеч. С. В. Сапожкова; составл. и подгот. текстов А. В. Сысоевой, С. В. Сапожкова // Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус. Кн. 1. С. 334.

¹⁸ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 21, л. 2.

¹⁹ Книга раздумий. К. Д. Бальмонт. Валерий Брюсов. Модест Дурнов. Иван Коневской. СПб.: Тип. «В. Балашов и К^о», 1899.

²⁰ *Коневский Иван.* Письма к Вл. В. Гиппиусу / Публ. И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1977 год. СПб., 1979. С. 79–98.

²¹ *В. <Гиппиус Вл. В.>* Книга раздумий: К. Бальмонт, В. Брюсов, М. Дурнов, Ив. Коневской. Москва, 1899 // Мир искусства. 1900. Т. 3. № 5–6. С. 107.

²² *В. <Гиппиус Вл. В.>* Мечты и Думы – Ивана Коневского. С.П.Б. 1900 г. // Там же.

²³ *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 121.

²⁴ Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1901. С. 96–101.

²⁵ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 199, 1 л.

²⁶ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 224, л. 13.

²⁷ Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. П. Ноябрь. СПб., 1912. С. 3, 8.

²⁸ *Крайний Антон <Гиппиус З. Н.>* «Я» и «Что-то» // Новая жизнь. 1913. № 2. Стб. 172–173.

²⁹ *Бестужев В. <Гиппиус Вл. В.>* Литературно-общественная смена // Голос жизни. 1915. № 9. С. 16.

³⁰ *Гиппиус З.* О Бывшем (1899–1914) // Гиппиус З. Дневники. М., 1999. С. 91.

³¹ Письма З. Н. Гиппиус к Вл. В. Гиппиусу. 1898–1914. С. 468.

³² Там же. С. 474.

³³ *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 121.

³⁴ *Грифцов Б.* Гиппиус В. Пушкин и христианство. Петроград, 1915 г. Стр. 43. Ц. 80 к. // Русская мысль. 1916. № 1. 3-я паг. С. 1.

³⁵ *Томашевский Б.* Пушкин. Современные проблемы изучения. Л.: Образование, 1925. С. 93.

³⁶ *Гиппиус В.* Пушкин и христианство. Пг., 1915. С. 43.

³⁷ *Грифцов Б.* Указ. соч. С. 2.

Переписка Владимира Гиппиуса и Валерия Брюсова *Публикация и подготовка приложений Е. Ивановой (ИМЛИ РАН)*

Первое знакомство москвича Валерия Брюсова и петербургских пропагандистов нового искусства Вл. Гиппиуса и Александра Добролюбова произошло в июле 1894 года и было связано с выходом первого выпуска брюсовского альманаха «Русские символисты», что достаточно ярко отражают два первых письма в публикуемой далее переписке.

Название альманаха «Русские символисты» отсылало к опыту французских символистов, с которыми Брюсов познакомился незадолго до этого: «Между тем, в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлене у Мережковского (“О причинах упадка”), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось “Entartung” Нордау, а у нас статья З. Венгеровой в “Вестнике Европы”. Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Малларме, А. Рембо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня”».¹ В упомянутой Брюсовым статье Зинаиды Венгеровой «Поэты-символисты во Франции», опубликованной в сентябрьском номере журнала «Вестник Европы» за 1892 год, творчество новых французских символистов оценивалось достаточно критически, но благодаря ей Брюсов сумел разглядеть во французском символизме нечто иное, и 4 марта 1893 года в его дневнике появляется запись: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное. Без догматов можно плыть всюду <?>. Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу их: это декадентство и спиритизм. Да! Что ни говорить, ложны ли они, смешны ли, но они идут вперед, развиваются, и будущее будет принадлежать им, особенно если они найдут достойного вождя. А этим вождем буду я! Да, Я!»²

¹ Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти / Предисл. и примеч. Н. С. Ашукина. М.: М. и. С. Сабашниковы. 1927. С. 76.

² Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма / Сост., вступ. статья Е. В. Ивановой. М., 2002. С. 28. Цитата из дневника Брюсова уточнена по статье: Богомолов Н. А. Спиритизм Валерия Брюсова // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 281.

Французский символизм заинтересовал Брюсова как новый поэтический стиль, он пробовал переводить французских поэтов, подражал им в собственных стихах и задумал выпустить сборник, который первоначально носил заглавие «Символизм. Подражания и переводы». Эти «подражания и переводы» он соединил со стихами своего друга А. А. Ланга, и в результате был издан первый выпуск альманаха «Русские символисты», на страницах которого были опубликованы произведения двух авторов – самого Брюсова и Ланга, печатавшегося под псевдонимом А. Л. Миропольский. Претензии были достаточно скромными, в заглавии «Русские символисты» для Брюсова акцент был на первом слове, что отмечало преемственную связь с французским символизмом.

Памятуя о скандалах, связанных с первыми выступлениями французских поэтов и пытаясь минимизировать размеры возможного скандала вокруг своего издания, Брюсов прибегнул к нехитрой мистификации: первый выпуск открывало предисловие от лица вымышленного издателя В. А. Маслова, где было сказано: «Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, “поэзией будущего”, я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d’etre*¹». Заканчивалось это предисловие приглашением также от лица Маслова: «Следующие выпуски этого издания будут выходить по мере накопления материала. Г.г. авторов, желающих поместить свои произведения, просят обращаться с обозначением условий на имя Владимира Александровича Маслова. Москва. Почтамт, *poste restante*²».³

На приглашение и откликнулись тогда Вл. Гиппиус и Добролюбов, о чем говорит их первое коллективное письмо, адресованное вымышленному издателю «Русских символистов» и оказавшееся в руках Брюсова, который этот и два последующих выпуска издавал исключительно за свой счет и был заинтересован в союзниках.

Вл. Гиппиус и Добролюбов поначалу воспринимали Брюсова как одного из авторов и рассчитывали через него установить контакт с издателем В. А. Масловым. Первым визит Брюсову нанес Добро-

¹ Право на существование (*франц.*)

² До востребования (*англ.*)

³ Русские символисты. Выпуск 1. Валерий Брюсов и А. Л. Миропольский. М., 1894. С. 3.

любов, в дневнике Брюсова 19 июня 1894 года записано: «В субботу явился ко мне маленький гимназист, оказавшийся петербургским символистом Александром Добролюбовым. Он поразил меня гениальной теорией литературных школ, переменяющей все взгляды на эволюцию всемирной литературы, и выгрузил целую тетрадь странных стихов. С ним была и тетрадь прекрасных стихов его товарища – Вл. Гиппиуса. Просидел у меня Добролюбов в субботу до позднего вечера, обедал etc. Я был пленен».¹

«Гениальная теория литературных школ» Добролюбова не случайно поразила Брюсова при первой встрече, как и «тетрадь прекрасных стихов» Вл. Гиппиуса. Издавая первый выпуск «Русских символистов» Брюсов еще не сформулировал для себя сколько-нибудь ясно, в чем он видит эстетическое своеобразие французского символизма, единственное, что было сказано в предисловии, да и то от лица Маслова: «цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение».²

Следующий визит Добролюбов и Вл. Гиппиус нанесли вместе через два дня: «...в понедельник опять был Добролюбов, на этот раз с Гиппиусом, и я опять был прельщен. Добролюбов был у меня еще раз, выделял всякие странности, пил опиум, вообще был архисимволистом.

Мои стихи он подверг талантливой критике и открыл мне много нового в поэзии. Казалось, все шло на лад: Добролюбов писал статью, их стихи должны были войти во 2-й выпуск, но вот два новых символиста взялись просмотреть другие стихи, подготовленные для 2-го выпуска. В результате они выкинули больше половины, а остальные переделали до неузнаваемости. В субботу они явились с этим ко мне. Мы не сошлись и поссорились. Союз распался. Жаль! Они люди талантливые».³

О причинах расхождения мы узнаем из письма Брюсова к Лангу: петербуржцы, т. е. Добролюбов и Вл. Гиппиус, взялись просматривать стихи остальных участников «Русских символистов» и отвергли многие из них, поскольку они не были символистскими в полном

¹ Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 33.

² Русские символисты. Выпуск 1. Валерий Брюсов и А. Л. Мировольский. С. 3.

³ Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 33–34.

смысле слова. В результате, как пишет Брюсов, «от тебя <А. А. Ланга. – Е. И.> осталось 1½, от меня 1¾, от Мартова 1, от Бронина 2, от Новича 1. Зато вошло 7 стих. Добролюбова, 5 Гиппиуса и 4 Квашнина-Самарина».¹ Претензии новых авторов на гегемонию заделали Брюсова, тем более, что они имели под собой основания: стихи петербуржцев в большей степени соответствовали названию сборника. Это сознавал и сам Брюсов, замечая в том же письме: «Самый гибельный их довод... был следующий: вы нарочно печатаете свои (т. е. мои и твои) декадентские стихи, а у других декадентские. Т. е. критика, к декадентам вообще не расположенная, начнет вас хвалить... Мерзавец был прав, хотя, конечно, я преотчаянно защищал нас, доказывая, что символизм вовсе не новая школа, что в символистском сборнике нужны и несимволические произведения, что, наконец, наши тоже – черт возьми – символические произведения».²

В результате этих расхождений Добролюбов и Вл. Гиппиус отказались от участия в сборнике. Но их аргументы сильно подействовали на Брюсова. Он и в самом деле почувствовал себя слишком умеренным символистом. И поскольку он собирался стать не менее как вождем, он решил собственную «умеренность» преодолевать, как писал он в том же письме: «Мой друг, не роптать, а повиниться! Мы должны смирить их! Наш сборник должен быть и прекрасен, и символичен! Все, что у нас есть, надо превратить в шедевры. Друг! Не изумляйся! Если надо – напишем все вновь! Ничего дорогого пусть не существует! Лучшие стихи, может быть, придется выкинуть... И дни и ночи я занят поправками... Бронина всего переделал, так что он сам себя не узнает. Мартова переделываю страшно. Собственные стихи переделываю от верха до низу! Вперед!!!»³

При редактировании Брюсов стремился прежде всего к усилению странности образов и тропов. Музыкальные названия разделов второго выпуска «Русских символистов» (ноты, гаммы, сюиты) появляются под влиянием Вл. Гиппиуса и Добролюбова, оба они часто использовали в названии своих произведений музыкальные термины. Но, в отличие от петербуржцев, во втором выпуске брюсов-

¹ РГБ, ф. 386, карт. 71, ед. хр. 44, л. 16–17.

² Там же.

³ Там же. Примеры редакторской работы Брюсова приведены в статье: *Гудзий Н. К.* Из истории раннего русского символизма (Московские сборники «Русские символисты») // *Искусство.* 1927. № 3. С. 186.

ского альманаха «Русские символисты» эти названия являлись чисто декоративными, не несли никакой смысловой нагрузки.

Отразилось на этом выпуске и знакомство с «гениальной теории литературных школ» Добролюбова, некоторые мысли из вступительной заметки представляли собой прямые заимствования из нее. Теорию эту можно реконструировать по интервью «Московские декаденты», помещенном в газете «Новости дня»: «Задача поэзии изображать видимое и чувствуемое в движении. <...> Это аксиома <...>. И вот движение, которое изображается поэтом, может быть изображено в целом ряде отдельных моментов. <...> в каждом движении есть момент начальный, момент предельный и момент центральный. Момент центральный – это цель, сущность, объяснение всего акта данного движения. Им занималась классическая эпоха. Следующая эпоха изображала только конечный момент движения. Третья эпоха – реалистическая: она стремится изобразить движение в его целом, во всех трех моментах. <...> Наконец, наш период – период символизма: мы изображаем только начальный момент движения, предоставляя остальное угадыванию».¹

В приведенном интервью эта теория излагалась от лица анонимного символиста, но сразу после ее появления Добролюбов и Вл. Гиппиус откликнулись на нее следующим образом: Вл. Гиппиус возмущенно восклицал: «Читал я эту фальсификацию критических взглядов моего собрата... Плагиат не плагиат, а вроде».² Добролюбов более мирно написал: «благодарит» за попытку восстановления истины, хотя заметку еще не прочитал.³ Поэтому в следующем интервью Брюсов спешит назвать автора этой теории: «Она распространена, главным образом, в петербургском кружке, где право собственности на нее предьявляет некто г. Д<обролюбов>...».⁴ Но далее, пытаясь сформулировать отличительные признаки символического произведения, он в измененном виде повторяет мысль Добролюбова: «Обыкновенные поэты воплощают свою мысль, когда она находится уже вполне разработанною, символисты же берут ее первый проблеск»⁵ (ср. «начальный момент движения»).

¹ Арсений Г. <Гурлянд И. Я.> Московские декаденты // Новости дня. 1894. № 4024. 27 авг. С. 2.

² РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 19, л. 3–3 об.

³ Там же.

⁴ Арсений Г. <Гурлянд И. Я.> Указ. соч. С. 3.

⁵ Там же.

Еще более явно эта теория использовалась во вступительной заметке ко второму выпуску «Русских символистов», написанной в форме ответа «очаровательной незнакомке». На ее вопрос – «зачем же говорить намеками <имеется в виду свойство поэтики символизма. – Е. И.>, если можно сказать прямо!» – Брюсов назидательно замечает: «В каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность развития литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в романтической школе, каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск».¹ По воспоминаниям Н. Я. Брюсовой, ее брата тогда поразила мысль Добролюбова, «что современная поэзия есть движение». «Это все в радости Валерий рассказывал и нам», – писала она.² Ту же мысль Брюсов повторил и в письме П. П. Перцову: «Эволюция новой поэзии есть не что иное как постепенное освобождение субъективизма».³

Пристально изучал Брюсов и творчество Добролюбова. Если при первой встрече он отнесся к его стихам скептически, оценив более высоко стихи Вл. Гиппиуса, то теперь он записал в дневнике: «Вчитываясь в моих знакомых символистов, начинаю предпочитать стихи Добролюбова: Гиппиус эффектней, но слабее».⁴

Тем не менее Брюсов и стихи Вл. Гиппиуса внимательно изучал по тетради, которую тот оставил для передачи В. А. Маслову. В черновике письма к Вл. Гиппиусу от 21 (или 22) июля 1894 года Брюсов писал: «Милостивый Государь Владимир Васильевич. Тетради как Вашу, так и г. Добролюбова я получил и могу передать Вам ее или в среду (после 3 часов дня), или в один из ближайших понедель-

¹ Русские символисты. Выпуск 2-й. Стихотворения Дарова, Бронина, Мартова, Миропольского, Новича и др. Вступительная заметка Валерия Брюсова. Издание В. А. Маслова. М.: Типография Э. Лиснера и Ю. Романа, 1894. С. 4.

² РГБ, ф. 386, карт.120, ед. хр. 47, л. 6.

³ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. (К истории раннего символизма). М., 1927. С. 59.

⁴ Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 34. Брюсов скопировал стихи, оставленные Добролюбовым. В основном это были ранние редакции, которые составили первый сборник Добролюбова «Natura naturans. Natura naturata». См. приложение к статье: Иванова Е. В. Александр Добролюбов – загадка своего времени. Статья первая. Приложение: Ранние редакции стихотворений А. Добролюбова // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 230–236.

ничных дней (в то же время)».¹ Выписки из тетради Вл. Гиппиуса сохранились в архиве Брюсова (см.: Приложении I²).

После неудачи с изданием общего выпуска «Русских символистов» отношения Брюсова с Вл. Гиппиусом на некоторое время прерываются, они возобновляются после получения сообщения от Добролюбова от 19 февраля 1895 года о том, что в Петербурге предполагается издание журнала «Горные вершины», объединяющего сторонников нового литературного направления.³ Редакторами журнала намеревались стать Вл. Гиппиус, Добролюбов и К. Льдов.⁴ Это известие очень радует Брюсова. С нескрываемым торжеством он пишет П. П. Перцову: «А символизм, видимо, “загубит” еще многих молодых поэтов. Я получил полуофициальное письмо от А. Добролюбова, где мне сообщают об основании в Птб еженедельного журнала Горные Вершины, посвященного новому направлению и высказывается надежда, что все “символисты” примкнут к нему (к журналу). Имя Добролюбова ручается лишь за одно – журнал будет изыщен; больше ни на что не надеюсь, но, конечно, радуюсь. Не знаю, “примкну ли” я (ибо в свое время мы расстались с А<лександром> Д<обролюбовым> в довольно натянутых отношениях), но мое пророчество исполняется – символизм постепенно занимает господствующее положение в русской литературе».⁵

Колебания Брюсова, «примкнуть ли» к новому журналу, связаны с его задетым самолюбием и стремлением главенствовать. Но и для него необходимость издания «журнала для своих», была в то время необычайно острой. Издания сборников, предпринимаемые исключительно за свой счет, не удовлетворяли потребности Брюсова в самовыражении. Архивные материалы позволяют с уверенностью утверждать, что Брюсов готовился быть участником журнала «Горные вершины». Из второго письма Добролюбова мы узнаем, что Брюсов прислал в редакцию свои стихи и предложил ряд статей, из которых журнал за-

¹ Цит. по: Письма <В. Я. Брюсова> из рабочих тетрадей / Вступит. статья, публик. и коммент. С. И. Гиндина // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1–2. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М., 1991. С. 608

² См. с. 64–66 наст. изд.

³ Подробнее об истории несостоявшегося журнала «Горные вершины» см.: Иванова Е. В. Александр Добролюбов – загадка своего времени. С. 214–219.

⁴ РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 16, л. 1.

⁵ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 59.

хотел получить «статью “Символизм в александрийской поэзии”, критические замечания о недавно изданном сборнике А. Добролюбова “Natura naturans. Natura Naturata”¹ и о сборнике Соловьева».²

Как уже говорилось,³ Вл. Гиппиус по поручению редакции журнала был послан к Мережковским с предложением об участии, но в результате состоявшегося тогда знакомства со своей троюродной сестрой и сразу подпав под ее влияние, Вл. Гиппиус отказался от участия в журнале.

Позднее он писал, что к этому моменту между ним и Добролюбовым уже возникли разногласия, начался его отход от декадентства и т. д. Но это было потом, тогда же, как писал П. П. Перцов, «дело было близко к осуществлению: первый номер уже составлялся и ждал только цензурного разрешения (“к марту”). Но все рухнуло из-за отказа участвовать В. В. Гиппиуса, близкого друга и, можно сказать, alter ego Добролюбова в ту пору».⁴

В апреле 1896 года Брюсов находился в Петербурге, он встретился с Добролюбовым и Вл. Гиппиусом, но уже по отдельности, и их авторитетность в глазах Брюсова на этот раз поменялась местами, о Добролюбове он писал: «...это развалины прежнего Добролюбова, это покорный, заискивающий юноша. Жизнь смяла его, и я люблю его... Но... читателей у него не будет!»⁵ Напротив, Вл. Гиппиуса он ставил теперь очень высоко: «...о, это человек победы! Он горд и смел и самоуверен. Через год он будет читаться, через пять лет он будет знаменитостью. Исполать ему».⁶ Брюсов не мог предположить, что Добролюбов в тот момент находился накануне «ухода в народ», который и стал краеугольным камнем его последующего авторитета в среде русских символистов.

В это же самое время подпавший под влияние Мережковских Вл. Гиппиус также мучительно раздумывал, издавать ли ему сборник стихов. К отказу от издания его склоняла «тетушка» Зинаида Николаевна. Тем не менее сборник под заглавием «Песни» он все-та-

¹ *Добролюбов А. Natura naturans. Natura Naturata*. СПб., 1895. Рецензия Брюсова на книгу Добролюбова «Natura naturans. Natura naturata» опубликована не была, см. ее публикацию в приложении к статье: *Иванова Е. В.* Александр Добролюбов – загадка своего времени. С. 224–230.

² РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 16, л. 7–8 об.

³ См. с. 33 наст. изд.

⁴ *Перцов П. П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. // Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 187.

⁵ *Брюсов В. Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 40.

⁶ Там же.

ки издал в 1897 году, но как следует из публикуемого далее письма Брюсову от 10 января 1897 года, по выходе сборника решил не выпускать его в свет, так как считал «крайне несовершенным».

Следующая встреча Брюсова с Вл. Гиппиусом произошла в Петербурге во время приезда туда Брюсова в конце 1897 года, 10 декабря он записал: «Вечером был у В. Гиппиуса. Там был Я. Эрлих. Беседовали довольно вяло до 12. Гиппиус переменялся, но внешне: он говорит о простоте, смеется над мудрствованиями немецких философов, но, в сущности, он все тот же автор “Ворона”. Стихи его любопытны. Эрлих – студент, хотя голова его лысеет, говорит о своей системе метафизики, где примиряются Спиноза и Лейбниц, но говорит скромно. С ним мы сошлись на любви к Добролюбову».¹

Этот загадочный молодой философ Яков Эрлих, был последней связующей нитью между Вл. Гиппиусом и Добролюбовым, поскольку одинаково почитался тем и другим. Позднее он вместе с Брюсовым участвовал в подготовке сборника А. Добролюбова «Стихотворения» (М.: Скорпион, 1900), изданного уже после его «ухода в народ». У Эрлиха хранились рукописи Добролюбова, бесследно исчезнувшие после его скоропостижной и внезапной смерти, как и его собственные сочинения, от которых до нас не дошло ни строки.

Видимо, последний визит Вл. Гиппиуса к Брюсову состоялся в 1899 году в апреле–мае, когда он готовился к экзаменам. С изрядной долей иронии Брюсов записал содержание их беседы: «читал много стихов и удивлялся, по какой причине печатают в журналах те стихи, которые там печатаются».²

Выход «Книги раздумий», от участия в которой Вл. Гиппиус уклонился, поначалу не изменил отношения к нему Брюсова, он продолжал высоко ценить его творчество. В январе 1900 года Брюсов писал Ив. Коневскому: «Стихи Гиппиуса, оставленные Вами, прекрасны, замечательно-хороши (много выше, чем те, которые Вы оставили нам осенью); “Весна” – совершенство даже после Тютчевских Весен; “Тростинка” тоже совершенство».³ Но вот рецензия

¹ Там же. С. 70.

² Там же. С. 85.

³ Переписка <В. Я. Брюсова> с Ив. Коневским (1898–1901) / Вступит. статья А. В. Лаврова. Публ. и коммент. А. В. Лаврова, В. Я. Мордерер, А. Е. Парниса // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 479.

Вл. Гиппиуса на «Книгу раздумий»¹ это хорошее отношение поколебала. Брюсова возмутили не столько сами оценки, сколько их бездоказательность. Наиболее пострадавшему от нее Ив. Коневскому Брюсов писал: «Я читал <...> рецензии Гиппиуса о нас. Конечно, нет тех глупостей, как в “Новом времени” и “России”, но и умного немного. Элементарнейшие и ненужные суждения. Я разочарован».²

На первый взгляд могло показаться, что как раз Брюсова Вл. Гиппиус пощадил, по крайней мере так считал Ив. Коневской. На самом деле Брюсов был не менее задет тем, что отметил Вл. Гиппиус в своем отзыве: «...г. Брюсов писал бы, вероятно, недурно, если бы свои неприятельные настроения выражал не таким притязательным стихом...».³ Подобная снисходительная оценка была для Брюсова горше любых ругательств: ведь именно создание совершенных стихов, поиски небанальных тем, экзотических размеров и рифм ставил он во главу угла в своем творчестве, и отзыв Вл. Гиппиуса относился к разряду тех, про которые сказано: «не поздоровится от эдаких похвал».

Тем не менее, когда создавалось первое издательство символистов «Скорпион», и Брюсов готовил альманах «Северные цветы», чтобы под одной обложкой собрать всех, кого он считал представителями нового искусства, по инерции он пригласил и Вл. Гиппиуса, предложение принявшего, но опубликовавшего несколько своих стихотворений под псевдонимом Владимир Г...ь.⁴ Одно из этих стихотворений («Нет отречения в отреченье...») полемически было направлено против Добролюбова, который к этому моменту отрекся от литературы и ушел в народ, став странствующим проповедником.

Последние дневниковые записи Брюсова о Вл. Гиппиусе относятся к 1902 году, в январе он записал: «Приезжал Вл. Гиппиус. Все более и более теряет своеобразие. Женится и скоро будет “как все”. Не лишен еще ума, но уже почти не пишет стихов. От литературы как-то отстал».⁵

¹ См. также с. 18–19 наст. изд.

² Переписка <В. Я. Брюсова> с Ив. Коневским (1898–1901). С. 489.

³ В. <Гиппиус Вл. В.> Книга раздумий: К. Бальмонт, В. Брюсов, М. Дурнов, Ив. Коневской. Москва, 1899. [Рец.] // Мир искусства. 1900. Т. 3. № 5–6. С. 107.

⁴ Северные цветы на 1901, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1901. С. 96–101.

⁵ Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 131.

Еще две записи того же времени говорят о бедственном финансовом положении Вл. Гиппиуса, трудности, видимо, кончились со вступлением на педагогическое поприще, что на языке З. Н. Гиппиус и означало удаление «под сень струй», отход от участия в литературных делах.

Переписка с Брюсовым приобретала в последующие годы исключительно деловой характер, они относились друг к другу все менее заинтересованно. Это особенно заметно по отклику Брюсова на сборник Вл. Гиппиуса «Томление духа. Вольные сонеты» (Пг., 1916), опубликованного под псевдонимом Вл. Нелединский. Объектом критики Брюсова стала претензия автора называть собранные в книге 126 «вольных сонетов» сонетами вообще. Брюсов прочитал автору краткую лекцию о том, что является неотменяемым свойством структуры сонета, указал на признак, по которому можно определить форму сонета: «только по содержанию, где есть две обособленных идеи, – теза и антитеза, и их конечное согласование в синтезе – естественно облекается в форму восьмистишия и двух трехстиший».¹

По этой рецензии Брюсова трудно понять, сумел ли он раскрыть настоящее имя автора, это неведение могло быть и мистификацией, иначе неловко было бы читать подобные уроки не только поэту, но и известному к тому времени преподавателю словесности. В любом случае в конце Брюсов все же сделал намек, что почувствовал в сборнике руку опытного литератора: «Автор излагает свои мысли о современных поэтах, об Италии и Англии, о религии и смерти, но остается непонятно, зачем каждое размышление укорочено до 14-ти строк или растянуто на это число стихов. Впрочем, в книге есть отдельные неплохие стихи, автор способен и любит мыслить, в манере его письма чувствуется некоторая “школа”, для дебютанта всего этого было бы достаточно, но кое-что в книге, хотя для нас имя Г. Нелединского ново, заставляет догадываться, что он – не новичок в литературе».²

Последним откликом Вл. Гиппиуса на стихи Брюсова стала его статья 1913 года, опубликованная в газете «Речь», как отклик

¹ Брюсов Валерий Вл. Нелединский. Томление духа. Вольные сонеты. Пгд. 1916. Ц. 2 р. стр. 134 // Русские ведомости. 1916. 9 ноября. № 259. С. 6.

² Там же.

на полемику о творчестве Брюсова между Ю. И. Айхенвальдом и Ф. Д. Батюшковым. Мы ее печатаем (см. Приложение II), потому что большая ее часть посвящена как раз раннему творчеству Брюсова. В письмах Вл. Гиппиус выражал намерение откликнуться и на сборник Брюсова «*Me eum esse*» и на сборник «*Tertia vigilia*», но обещание свое сдержал только в 1913 году, и судя по этой статье ранние брюсовские стихи он продолжал ценить.

* * *

Публикуемая переписка Вл. Гиппиуса и Брюсова впервые печатается в полном объеме как двусторонний диалог. Письма Вл. Гиппиуса к Брюсову, без учета двух первых писем, впервые были опубликованы: *Рыкунина Ю. А.* «Книга дело – личное и, конечно, в России совершенно бескорыстное». Письма Владимира Гиппиуса Брюсову (1897–1912) // Тихие песни. Историко-литературный сборник к 80-летию Л. М. Турчинского. М.: Трутень, 2014. С. 308–328 (далее: *Рыкунина Ю. А.*, с указанием страницы). Пять писем Брюсова опубликованы Э. Литвин в сборнике «В. Брюсов и литература конца XIX–начала XX века» (Ставрополь, 1979. С. 125–131; далее: *Литвин Э.*, с указанием страницы).

Все письма сверены и публикуются по автографам с уточнением датировок: 7 писем Брюсова – ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 211, 16 лл.; 11 писем Вл. Гиппиуса – РГБ, ф. 386, карт. 82, ед. хр. 322, 27 лл., 2 письма – РГБ, ф. 386, карт. 82, ед. хр. 34, 2 лл.

1894

1

Вл. Гиппиус, Добролюбов – Брюсову¹
10 июня 1894

10 июня 1894 года, станция Химки

Милостивый государь!

Получив сведения из предисловия к книжке «Русские символисты»,² мы, имея в виду издать свои стихотворения, прибыли на днях из Петербурга в Москву и обращаемся к Вам с покорнейшей просьбой назначить нам день и час для переговоров. Примите уверение в совершенном почтении и преданности.

Гиппиус и Добролюбов.

Адресовать: Николаевской железной дороги станция Химки. До востребования. Гиппиусу.

¹ Публикуется впервые. Письмо-автограф рукой Вл. Гиппиуса.

² Речь идет о предисловии «От издателя» в первом выпуске сборника «Русские символисты. Выпуск 1. Валерий Брюсов и А. Л. Миропольский» (М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1894. С. 3–4), который вышел в свет в начале 1894 года – «Дозволено цензурою. Москва. 30 декабря 1893 года». См. также с. 27 наст. изд.

2

Вл. Гиппиус, Добролюбов – Брюсову
Лето 1894 года¹

К Валерию Яковлевичу Брюсову
Воззвание.
Жалостная трагедия

Занес

Хор. Многоуважаемый Валерий Яковлевич (à parte²). Так Вы и велели Вас именовать.

Два представителя Великого Символизма: Ваша психология относительно наших действий к Вам и другим «символистам» (à parte) Собственноручный Ваш титул. (Опять к Вал<ерию> Яков<левичу>) мало похожа <sic!> на правду... впрочем как хотите!

Прошение

Добролюбов: Не согласится ли Г. Маслов³ издать том моих стихов без ярлыка «Русские символисты»? Два представ<ителя> Великого Символизма: А?

Гиппиус: Не согласится ли г. Маслов издать том моих стихов отдельно без ярлыка «Русские символисты»?

Два представителя Великого Символизма: А?⁴

Хор: Просим убедительно! Сообщите!

Эхо: Сообщите.

Хор: Символисты Символисту челом бьют.

Два представителя Великого Символизма: Нет. Мы, не шутя, говорим. Сообщитесь с Масловым, окажите услугу. Известите нас об этом поскорее. Дело не терпит! Пожалуйста, во имя наших добрых отношений!

Хор: Символистам Земли Русской слава!

Эхо: Слава!

Финал

Апофеоз Великих Символистов Гиппиуса и Добролюбова

¹ Публикуется впервые. Датируется по содержанию. Коллективное обращение, судя по содержанию, было написано после расхождения с Брюсовым по поводу состава второго выпуска «Русских символистов» (М.: Типография Э. Лиснера и Ю. Романа, 1894; «Дозволено цензурою. Москва. 23 августа 1894 года»). См. с. 28–29 наст. изд. Письмо написано каллиграфическим почерком, скорее всего, принадлежащим Вл. Гиппиусу.

² В сторону (*франц.*)

³ Второй выпуск сборника «Русские символисты» был представлен как издание «В. А. Маслова», чье имя, за которым скрылся сам Брюсов, было вынесено на титульный лист сборника.

⁴ О стихах Добролюбова и Вл. Гиппиуса, часть которых скопировал Брюсов (см. с. 31 наст. изд., примеч. 4) и Приложение I (с. 64–66 наст. изд.).

1897

3

Вл. Гиппиус – Брюсову¹
10 января 1897

10/1 1897

СПб, Звенигородская, 32 кв. 2.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Сперва по адресу на присланной Вами книжке, а потом от Ф. К. Сологуба узнал о том, что Вы не зашли ко мне, и очень сожалел об этом.² Адреса Вашего не знал, и не мог зайти сам. Спешу поблагодарить Вас письменно за любезную присылку вашей книжки;³ с радостью отблагодарил бы Вас своей книжкой,⁴ да не могу, ибо нахожусь ныне в том периоде душевного состояния, когда книжка моя мне мерзит, и давать её, конечно, кому-нибудь нет никакой психологической возможности. Показывать, да! Но не давать! Один раз прочесть не то же что всегда читать... Как жаль, что не зашли, так хотелось бы с Вами побеседовать, *Me eum esse* мне понравилась гораздо более предыдущих Ваших книжек, хотя с Вашими тоническими нововведениями я совершенно не согласен, как противоречащими в большей части – духу русского языка. Простите мимоходную критику, к которой Вы, конечно, равнодушны.

Итак, я издал книжку, которую не выпускаю «в свет» (какое ироническое выражение – для книги, для русской книги в особенности!), потому что считаю ее крайне несовершенной; зачем же выступать на трибуну и говорить несовершенное? Не ценят ни совершенного, ни несовершенного. Отсюда – говорить пред толпой несовершенное – уже вовсе не приходится. Еще одна, (предположительная) версия – чердак, подвал. Почему мой чердак хуже Суворинского, Вольфовского и прочих?⁵ *Мой* – лучше. Еще если – совершенно, то что написал, пусть в выходе твоём в толпу, есть оттенок непонимаемого пророка, что некоторых утешает... Я не насчет оскорбляемого писательского самолюбия. Оно уже оскорблено давно, тысячи лет назад, и не мне переживать

давно прошедшее; я только рассудком понимаю всю бессмысленность явлений, и не хочу прибавлять к их числу еще одного, потому что не стоит. Когда в журналах печатают, – другое! Во-первых, журнал – дело общественное, в нем и беллетристику, и стихи читают с точки зрения житейской и выуживают оттуда какие-то <общественные> намеки, какие-то авторские указания – на быт, на нравы; (словно бы стоило огород городить, чтоб намекать и указывать на нравы, но читатель этим живет, это во всем и ищет); в журнале я не единица, а часть целого. Пускай себе, что угодно, находят, и возвышают меня, и унижают. Все равно они глядят с той стороны, на которой я никогда не бывал. А книга – дело другое, да, книг и не покупают. Книга дело – личное и конечно, в России совершенно бескорыстное. С книгой выступать – выходить на трибуну.

Думал я это еще раз по поводу издания Вашей новой брошюры, и не понял Вас. Не верю, чтобы Вы считали эту брошюру вполне совершенной, а если нет, то для чего же? – Извините, ради Бога! Если касаюсь то<го>, чего не должен был бы, может быть, касаться... Я искренно Вас не понимаю, как не понимаю многих, если не всех почти. А впрочем – извините!

Хотел бы обратиться к Вам, Валерий Яковлевич, с просьбой; если это не свяжет Вас, то удовлетворите. Вы, кажется, знаете Фр. Эверса; как помнится, вы его всего читали, и вообще знаете.⁶ Ныне мне для некоторых целей необходимы об нем все сведения. Так не снизойдете ли и не сообщите ли мне перечень его книжек, и не укажите ли главнейших биографических сведений, или где их найти: Вы понимаете, для реферата.⁷ Простите, пожалуйста, если обременил Вас, но растерян, нужно и нет, и где взять?

Есть ли еще что-нибудь интересное и главное наиболее национально-самобытное в той же области у Немцев? Еще раз извиняюсь и жму Вашу руку.

К услугам всегда готовый Владимир Гиппиус.

¹ Впервые опубли.: Рыкунина Ю. А. С. 320–322.

² Брюсов был в Петербурге в январе 1897. 11 января он посетил Сологуба (*Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма.* С. 43).

³ Брюсов прислал Вл. Гиппиусу свой сборник «*Me eum esse. Новая книга стихов*» (М.: Товарищество тип. А. И. Мамонтова, 1897; фактически книга вышла в 1896). Местонахождение экземпляра, подаренного Вл. Гиппиусу, неизвестно.

⁴ Вл. Гиппиус отказался прислать в ответ свой только что вышедший сборник стихов «Песни» (СПб, 1897; дозволена цензурою 13 июля 1896), далее он объясняет причины, по которым вообще отказался от рассылки книги. На экземпляре сборника «Песни», подаренном Сологубу, Вл. Гиппиус сделал надпись: «не для продажи, без права рецензии» (экземпляр хранится в библиотеке ИРЛИ РАН). Вероятно, Брюсов видел эту надпись во время визита к Сологубу.

⁵ Оценка Вл. Гиппиусом собственного творчества постоянно колебалась. Одним из примеров может служить публикуемое далее стихотворение «Ильмаринен», посвященное Брюсову. (См. с. 61–62 наст. изд.).

Чердак и подвал в данном контексте служат метафорой непризнанного таланта, а имена наиболее известных издателей А. С. Суворина (1834–1912) и М. О. Вольфа (1825–1883) противопоставляются как пример книг, хоть и изданных в подобных общераспространенных издательских фирмах, но также пылящихся на их чердаках.

⁶ Увлечение Брюсова немецким поэтом Францем Эверсом (1871–1947) началось в 1894, в ноябре этого года он писал В. К. Станюковичу: «В Германии появился удивительный поэт Франц Эверс. Человек еще очень молодой – 23 лет, – появившись в печати впервые в 1891 году, он уже написал книг 10! Все эти книги (некоторые до 300 страниц in quadro <издательский формат в четверть листа – Е. И.>) полны шедеврами. Это гений, которого уже давно не видал мир! Его лирика выше, лучше и Шиллера, и Гете, и Ленау, его драма, если и ниже Шекспира, то выше Альфиери и Шиллера. А его книга псалмов («Die Psalmen»), современных псалмов! Предвещаний пророка и пророчеств поэта! Нет места говорить о нем, но особенно восхищен я его любовной лирикой (книга «Ева»). Нам удалось с ним вступить в переписку» (Письмо Брюсова приводит В. К. Станюкович в воспоминаниях: *Станюкович В. К. Воспоминания о Брюсове* / Публ. Н. С. Ашукина и Р. Л. Щербакова // *Литературное наследство*. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 732–733; в письме упоминается также А. А. Ланг-Миропольский, разделявший увлечение Брюсова спиритизмом, которым увлекался и Франц Эверс). В письме к П. П. Перцову 1 апреля 1895 Брюсов писал: «Знаете ли Вы, например, Франца Эверса? Конечно, нет! А между тем этот поэт должен иметь для литературы такое же значение, как его великие соотечественники – Гете и Шиллер. В 23 года он уже написал десяток замечательных книг, написал Королевские песни (Königslieder), которые далеко превосходят все, что создал Гейне, написал дивную трагедию Мессия, написал Псалмы, воскрешая эту древнюю форму для современного содержания, написал философские трактаты, является в одно и то же время и спиритом, и анархистом, и проповедником новой религии» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 17). Брюсов некоторое время переводил Эверса (о переводах см.: *Ильинский А. Литературное наследие Брюсова* // *Литературное наследство*. Т. 27–28. Л., 1937. С. 491 Перевод стихотворения Ф. Эверса «Я дышу твоей душой...» был опубликован в газете «Южное обозрение» в 1899 (21 мая. № 815. С. 2). Но уже в июне 1895 Брюсов писал Перцову: «Даже мои недавние кумиры, вроде Эверса, разве они не повторяют с незначительными вариациями старые, старые темы» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 27). В воспоминаниях Перцов иронизировал над этим увлечением Брюсова: «Когда посетишь, бывало, Валерия Яковлевича <...> непременно услышишь от него кучу всевозможных литературных новостей <...>. Его страстью было открывать необыкновенных литературных гениев, которые уже в ранней юности затмевали Шекспира и Гете (ср., например, <...> сообщение о каком-то Франце Эверсе <...>)...» (См.: *Перцов П. П. Литературные воспоминания, 1890–1902 гг.*

С. 193). Однако какие-то контакты с Эверсом у Брюсова сохранялись, его имя было обозначено в редакционной заметке, открывавшей первый номер журнала «Весы» за 1904, в списке иностранных участников журнала (Весы. Ежемесячник литературы и искусства. 1904–1909: В 4 т. Т. 1. Кн. 1. 1904 год / Сост. Т. В. Игошева, Г. В. Петрова. М., 2021. С. 13).

⁷Сведения о реферате Вл. Гиппиуса о Франце Эверсе не сохранились.

4

Брюсов – Вл. Гиппиусу¹
20 января 1897

М<осква>. 20 я<нваря> <18>97.

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

В своем письме Вы поставили одно из наиболее горьких «зачем» – Не сумею ответить на него, но в частном случае, по отношению к Me eum <esse>, скажу Вам «почему». Я издал свою книгу, чтобы в глазах моих читателей – и разумных и неразумных – не оставаться автором Chefs d'œuvre.² Это – все. Теперь, как поэт, смолкаю и, думаю, очень надолго.³

Что до Эверса,⁴ то боюсь, что мои сведения будут и запоздавшими для Вас, и слишком неполными. Мне известны след<ующие> его книги.

1) Fundamente. Род программы, где в зачаточном виде заключаются все будущие книги Э<верса>.

2) Eva. Поэзия греховной любви.

3) Königslieder. Поэзия чистой любви (надо читать 2-е, пополненное, изд<ание>).

4) Sprüche aus der Höhe. Философия Э<верса>.

5) Die Psalmen. 100 новых псалмов.

6) Messia. Трагедия. (Каж<ется>, не выпущ<ена> «в свет»).

7) Deutsche Lieder. Альманах из собственных стихотворений.⁵

Биографические сведения об Э<версе> у меня были, но доставить Вам могу их только к марту. О поэзии Э<верса> знаю одно сочинение «Der Kampf um die Persönlichkeit» С. Kuchemmeister. L, 94.⁶ Там же интересн<ые> заметки вообще о новой немецкой литерату-

ре. Я лично могу указать еще на поэтессу Марию Яничек,⁷ которой посвящены Königslieder: –

Maria, du Gebenedeite,
Du makellose Königin!⁸

Советовал бы, однако, читать ее новеллы, а не стихи.⁹

Уважающий Вас
Валерий Брюсов.

¹ Впервые опубли. с отдельными неточностями: *Литвин Э. С.* 126–127. Ответ на п. 3.

² Речь идет о первом авторском сборнике стихов Брюсова «Chefs d’oeuvre» («Шедевры»): 1-е издание: «Chefs d’oeuvre: Сборник стихотворений: Осень 1894–весна 1895» (М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1895), 2-е издание, с изменениями и дополнениями – М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1896. В письме к В. К. Станюковичу Брюсов описывал реакцию на его появление: «Вышли мои “шедевры”. Эффект их появления был весьма значительным. Против меня восстали все, даже и те, которые убедительно торопили меня напечатать эту мою книжку. Бесконечно возмутило всех предисловие. Сознаюсь, я там пересоллил немного, но ведь надо стать в положение человека, которого полтора года безустально ругали во всех журналах» (*Станюкович В. К.* Воспоминания о Брюсове. С. 737). Предисловие к первому изданию «Chefs d’oeuvre» открывалось словами: «Не современникам и даже не человечеству завещаю я эту книгу, а вечности и искусству». Эта же цитата была помещена на титуле и суперобложке второго издания в качестве эпиграфа. Позднее в автобиографии Брюсов вспоминал, что появление сборника с таким вызывающим заглавием только упрочило его скандальную репутацию: «Критики, однако, прочли только одно заглавие книжки, т. е. запомнили только одно это заглавие, и шум около моего имени учетверился. Я был всенародно предан “отлучению от литературы”, и все журналы оказались для меня закрытыми на много лет, приблизительно на целый “люстр” (5 лет)» (*Брюсов В.* Автобиография // *Русская литература XX века. 1890–1910.* Под ред. проф. С. А. Венгерова. В 2-х кн. Кн. 1. М., 2000. С. 117).

³ Отдавая сборник стихов «Me eum esse» в печать Брюсов всерьез подумывал о том, чтобы оставить литературное поприще, 26 ноября 1896 он записал в дневнике: «Ныне, за несколько дней перед появлением в свет последней книги моих стихов, я торжественно и серьезно даю слово на два года отказаться от литературной деятельности. Мне хотелось бы ничего не писать за это время, а из книг оставить себе только три – Библию, Гомера и Шекспира. Но пусть даже это невозможно, я постараюсь приблизиться к этому идеалу. Я буду читать лишь великое, писать лишь в те минуты, когда у меня будет, что сказать всему миру. Я говорю мое прости шумной жизни журнального бойца и громким притязаниям поэта-символиста» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 41). Но уже 11 декабря 1896 записано: «Кажется, я возвращаюсь в жизнь. Причин моего “удаления” было много; и внутреннее – измучен борьбой, реакцией после “Me eum esse”, новые идеи, – и внешние – разезд всех друзей, неожиданно много денег...» (Там же. С. 42). Вл. Гиппиус был единственный, кто сочувственно встретил сборник «Me eum esse». См. п. 3.

⁴ Об отношении Брюсова к Фр. Эверсу см. примеч. 6 к п. 3.

⁵ Брюсов перечисляет сборники стихов Эверса: «Fundamente. Gedichte» («Устои») (Leipzig, 1893, с иллюстрациями Фидуца), «Eva, eine Überwindung» («Ева, преодоление») (Leipzig, 1893), «Königslieder» («Королевские песни») (Leipzig, 1894), «Sprüche aus der Höhe» («Нагорная проповедь») (Leipzig, 1893), «Die Psalmen» («Псалмы») (Leipzig, 1894), «Deutsche Lieder» («Немецкие песни») (Berlin, 1895). О трагедии «Messia» («Мессия») информации не обнаружено.

⁶ Речь идет о книге: *Кухеммейстер, Карл фон*. Борьба за личность (Лейпциг, 1894). В доступных нам библиотеках книга отсутствует.

⁷ Яничек Мария (1860–1927) – немецкая писательница австрийского происхождения.

⁸ Мария, Ты благословенная / Безупречная королева (*нем.*)

⁹ К 1897 был издан ряд новелл, сборников и романов М. Яничек: «Atlas Novelle» (Berlin, 1893), «Pfadsucher vier Novellen» (Berlin, 1894), «Lilienzauber» (Leipzig, 1895), «Vom Weibe: Charakterzeichnungen» (Berlin, 1896), «Ninive roman» (Leipzig, 1896), «Die Amazonenschlacht» (Leipzig, 1897), «Kreuzfahrer» (Leipzig, 1897).

5

Брюсов – Вл. Гиппиусу¹

17 мая 1897

17 м<ая> <18>97

Мне очень жаль, Владимир Васильевич, что я не исполнил своего обещания, не прислал Вам биографии Эверса.² Если Вы им еще интересуетесь, это – в будущем. Пока «до свиданья» – прощание и аллегория. Уезжаю из России³(может, надолго, может, нет) и все более теряю надежду вернуться к стихам. Верю в Вас и в Добролюбова, в которого Вы не верите. Убежден, конечно, что Вы оба идете вперед, неизменно вперед, к поэзии души. Пути разные, и нет цели, но небо – единое всем. С интересом читаю стихи Сологуба.⁴

Душою Ваш
Валерий Брюсов.

Aix – la – Chapelle. P<oste> Res<tante>.
(Prusse rhénane).⁵

¹ Впервые опубли.: *Литвин Э. С.* 128. На листе с изображением Пантеона.

² См. п. 4, примеч. 6.

³ Летом 1897 Брюсов совершил путешествие по Германии, о котором вспоминал: «Я побывал в Берлине, в Кёльне, в Аахене, в Бонне и еще нескольких прирейнских

городах. В Берлине я впервые увидел подлинные полотна Боттичелли (петербургское “Поклонение Волхвов” я еще не умел оценить). Уже так много я об них слышал, что мне казалось, что и меня они встретили, как давнего знакомого. <...> Кёльн и Аахен ослепили меня яркой, золоченой пышностью своих средневековых храмов. Впервые “Сквозь магический кристалл” предстали мне образы “Огненного ангела”» (*Брюсов В.* Детские и юношеские воспоминания // Новый мир. 1926. № 12. С. 118–119).

⁴Вероятно, имеется в виду издание: *Сологуб Ф.* Стихи. Книга первая. СПб.: Тип. Морского министерства, 1896.

⁵Аахен. До востребования. (Рейнская Пруссия) (*франц.*)

1898

6

Брюсов – Вл. Гиппиусу
Конец ноября 1898¹

Москва, Цветной б<бульвар> 24.

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Посылаю Вам статейку о Тютчеве.² – Его Вы, конечно, любите, и без скуки прочтете мои мелочные замечания. – Печатаю книжку о<б> искусстве.³ – Не можете ли сообщить мне адреса Ф. Сологу-ба-Тетерникова и Я. Эрлиха⁴ (послал бы им книжку о искусстве)?

Ваш Валерий Брюсов.

P. S. А Ваш адрес узнал от А. Добролюбова.⁵

¹ Публикуется впервые. Датируется по содержанию, см. примеч. 2 и 3 к наст. п.

² Речь идет о статье Брюсова «О собрании сочинений Ф. И. Тютчева» (Русский архив. 1898. № 11. С. 249–260), о которой 6 октября он писал в дневнике «В “Русском архиве” <...> появилась статейка “Варианты. Тютчева”. Тому назад три года это было бы для меня большой радостью. В те дни я говорил о гордости своей, но вовсе не был горд и очень желал похвал современников» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 66).

³ Имеется в виду издание: *Брюсов Валерий.* О искусстве. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1899. В дневниковой записи Брюсов указывал на дату 20 ноября – как дату завершения печатанья книги «О искусстве» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 68). Книжка вышла 24–30 ноября.

⁴ Эрлих Яков (Яков-Вольф) Исаакович (1874–1902), рано умерший философ-идеалист, музыкальный критик, друг и соученик Добролюбова и Вл. Гиппиуса по 6-й

Санкт-Петербургской гимназии, сводный брат Осипа Дымова (И. И. Перельмана). 6 декабря 1898 Брюсов приехал в Петербург, а 10 декабря сделал запись в дневнике: «Вечером был у В. Гиппиуса. Там был Я. Эрлих. Эрлих студент, хотя голова его лысеет, говорит о своей системе метафизики, где примирится Спиноза и Лейбниц, но говорит скромно. С ним мы сошлись на любви к Добролюбову. О моей книге <речь идет о книге «О искусстве» – Е. И.> разговоров почти не было» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 70). Известна надпись Брюсова на книге «О искусстве», подаренной Эрлиху: «Якову Исаковичу Эрлиху. Прошу принять на память о случайной, но для меня желанной встрече. Валерий Брюсов. 1898. Петербург» (книга хранится в собрании В. Э. Молодякова). См. также: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 458–459, 539, 809.

В декабре 1898 в Петербурге Брюсов неоднократно встречался и с Сологубом (см. *Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 69–73). В библиотеке Сологуба значилась книга Брюсова «О искусстве» с дарственной надписью: «Федору Сологубу, стихи которого я так люблю перечитывать. Валерий Брюсов. 1898 г.» (*Шаталина Н. Н.* Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // *Неизданный Федор Сологуб* / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 440).

⁵ Добролюбов навестил Брюсова в июле 1898 в образе странствующего проповедника. 28 июля Брюсов записал в дневнике: «Он был в крестьянском платье, в сермяге, красной рубахе, в больших сапогах, с котомкой за плечами, с дубинкой в руках. Лицом он изменился очень. <...> Когда-то он был, как из иного мира, неумелый, безмерно самоуверенный, потому что безмерно застенчивый... Теперь он стал прост, теперь он умел говорить со всеми» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 56). Разговоры с «новым» Добролюбовым в дневнике Брюсова описаны очень подробно.

1900

7

Вл. Гиппиус – Брюсову
26 марта 1900¹

26 м<арта> 1900 г<од>.
СПб, Фонтанка 116 кв. 54.

Валерий Яковлевич!

Очень прошу Вас не отказать мне в просьбе: сообщить последние известия об Ал<ексandre> Мих<айловиче> Добролюбове,² которые Вы – я слышал от Ореуса³ – имеете. Буду Вам глубоко признателен.

С уважением
Владимир Гиппиус.

¹ Впервые опубли.: Рыкунина Ю. А. С. 322–323. Почтовый штемпель на конверте: 27 марта 1900.

² Добролюбов-странник неоднократно навещал Брюсова, см. примеч. 5 к п. 6 и копию письма Добролюбова к Брюсову (п. 8).

³ Ореус (Коневской Иван Иванович) (1877–1901) – поэт. Об отношениях Ив. Коневского и Вл. Гиппиуса см. с. 18–19 наст. изд.

8

Брюсов – Вл. Гиппиусу
1 апреля 1900¹

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Очень извиняюсь, что отвечаю так поздно. Письмо Ал<ександра> Добролюбова² я для Вас переписываю с пропуском нескольких слов, именно тех, где он указывает свое местопребывания, ибо не решаюсь нарушить его желание. Письмо это, как видите, «деловое», но все же ясно, что сам Добролюбов не желал его распространения.

Уважающий Вас
Валерий Брюсов.

P. S. Все поручения письма я исполнил,³ кроме одного: не нашел в Москве перевода «Διδαχή» – Учения двенадцати.⁴ Если знаете, где найти, пожалуйста, известите.

В<алерий> Б<рюсов>.

<Оригинал письма А. М. Добролюбова, скопированного Брюсовым для Вл. Гиппиуса⁵>

9 марта 1900 года

Брат Валерий!

Во имя блага народного вышлите в Оренбургскую губернию Верхнеуральский уезд Кизилская почтовая станция Варшавска станция поселок Кацбахский казаку Петру Орлову⁶ для меня граждан-

скую Библию,⁷ сборник писаний древних христианских апологетов,⁸ собрание сочинений «мужей апостольских»⁹ (оба издания Тузова, в каталоге его¹⁰ точные заглавья найдете), «Учение двенадцати апостолов», кажется К. Попова¹¹ или иное – только б был перевод рукописи.

Чтоб совершилось благословенье ваше шлите скорей святую милостыню, уж не мне, для засева двух десятин мер 12 Петру Орлову, очень бедному, верному мне, сильно жаждущему. Буду тут недолго, не спрашивайте, не пишите о мире вашем, все совершится благословеньем Вышнего. Не сообщайте никому, что я жил в Кацбахе, чтоб случайно через друзей не дошло до родных: я везде в опасности сумасшедшего дома.¹² Ваш будущий брат Александр Добролюбов.

Пр<иписка>. Вышлите еще непременно Орлову дешевые издания «Посредника» – «Жизнь древних христиан», Франциск Ассизский, Иван Гус (несколько книг каждой).¹³

Не пишите мое имя в адресе, просто Орлову.

¹ Впервые: в составе комментария к письму Вл. Гишпиуса (*Рыкунина Ю. А. С. 322–323*). Датируется по почтовому штемпелю: Петербург 1 апреля 1900.

² О письме Добролюбова упомянуто в дневниковой записи Брюсова от 11 марта 1900: «Получил письмо от А. Добролюбова; он в Оренбургской губ<ернии> (Верхнеуральский уезд, Кизильская почт. ст., Варшавская станица, Кацбахский поселок, у П. Орлова), просит ему книг, просит денег для Орлова» (*Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 100*).

³ Речь идет о «поручениях», которые просил выполнить Добролюбов, см. оригинал и копию его письма к Брюсову.

⁴ Дидахе – учение (от др.-греч. Διδαχή). См. примеч. 11 к наст. п.

⁵ РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 16, л. 27. Копию письма Добролюбова, отправленного Вл. Гишпиусу см.: *Рыкунина Ю. А. С. 323*. Вл. Гишпиус никак не откликнулся на эту присылку. Во второй половине апреля 1900 Брюсов спрашивал И. Коневского: «...получил ли В. Гишпиус мой ответ на вопрос о письме Добролюбова? Я ответил давно» (Переписка И. И. Ореуса и В. Я. Брюсова // *Коневской И. (Ореус). Мечты и думы. Стихотворения и проза. Томск, 2000. С. 368*).

⁶ Петр Орлов – казак, один из последователей Добролюбова, которого он вместе с казаком Неклюдовым склонил к отказу от военной повинности, за что все трое судились в июле 1901 в г. Троицке. Приводим информацию о процессе:

«25 июля в сессии казакского военного суда в г. Троицке, оренб<ургской> губ<ернии>, рассматривалось интересное дело о дворянине Добролюбове и казаках Неклюдове и Орлове, обвиняемых в нарушении правил военной дисциплины.

Добролюбов, бывший студент с.-петербургского университета по филологическому факультету, молодой человек, лет 25.

На вопрос председателя суда: «Ваше звание?»

Добролюбов ответил: «крестьянин, а ранее был дворянин».

Добролюбов, как он заявил на суде, в университете прошел уже 3 курса, когда решил, что необходимо идти в народ для проповеди о «мире».

Встретился с казаками Неклюдовым и Орловым случайно, идя из Верхотурья.

Эти люди пригласили его к себе в кваркенский поселок варшавской станции верхотурского уезда, где он и находился у них в работниках.

В разговорах с Неклюдовым и Орловым он, Добролюбов, убедил первых, что “воевать грех, а также носить оружие”.

“По писанию Божьему следует всем жить в согласии, дружбе”. И вот когда Неклюдов и Орлов были вызваны на сборный пункт, то они явились туда без оружия, заявив, что “они считают грехом носить меч”.

Из-за этого возникло дело.

В заключительном слове Добролюбов просил суд “освободить от наказания его братьев – Неклюдова и Орлова”, ибо они в данном случае нисколько не виноваты, а виновен он, Добролюбов.

Он их убедил, что “носить меч – грех”.

“Кроме того, Неклюдов и Орлов – люди семейные. Ради их семей не следует их наказывать, а только меня”.

Суд <...> вынес резолюцию:

Неклюдова и Орлова сослать в арестантские роты на 2 ½ г., а Добролюбова заключить в тюрьму на 8 месяцев» (Курьер. 1901. 16 августа. С. 3, раздел «Внутренние известия»).

⁷ Гражданской Библией называлось издание Библии на церковно-славянском языке, исполненное гражданским шрифтом, введенным Петром I в 1708 для печати светских изданий.

⁸ Имеется в виду: Сочинения древних христианских апологетов в русском переводе со введениями и примечаниями протоиерея П. Преображенского. СПб.: Издание второе, книгопродавца И. Л. Тузова, 1895.

⁹ Речь идет об издании: Писания Мужей Апостольских в русском переводе, с введениями и примечаниями к ним протоиерея П. Преображенского. СПб.: Издание второе, книгопродавца И. Л. Тузова, 1895.

¹⁰ Упоминается: Каталог духовных и других книг магазина И. Л. Тузова на 1900 (СПб., 1900).

¹¹ Речь идет об издании: Учение двенадцати апостолов. Недавно открытое сочинение времен апостолов. Перевод с греческого К. Д. Попова. М.: Типография Высочайше утвержд. Т-ва И. Д. Сытина, 1898.

¹² Добролюбов не случайно скрывал от родных свое местопребывание. Летом 1899 он был в Петербурге, и мать пыталась удержать его от возобновления странствий. Она признавалась Брюсову: «Я сделала большой промах. Вы ведь слышали, я поместила его в лечебницу умалишенных, в Преображенскую... Он был там совершенно отдельно... никого из больных не видел, только доктора... Но я сознаюсь, это был промах. Мои дети восстали на меня; дочь заявила, что тогда пойдет в монастырь... Он был там всего десять дней... Если будете ему писать, непременно скажите, что я сознаю ошибку» (Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 104).

¹³ Речь идет о книгоиздательстве «Посредник», основанном в 1884 в Петербурге по инициативе Л. Н. Толстого. Об издательстве см.: Лебедев В. К. Книгоиздательство «Посредник» и цензура // Русская литература. 1968. N 2. С. 163–170).

Упоминаются издания: Жизнь древних христиан. М.: Издательство «Посредник» (№ 78), 1891 (1-е изд., многократно переиздавалось); Франциск Ассизский. Рассказано Е. Свешниковой. М.: «Посредник», 1886 (1-е изд., многократно переиздавалось); Иван Гус. Рассказ А. Эрлейвейна. Из «Ясной Поляны» Л. Н. Толстого. М.: «Посредник», 1886 (1 изд., многократно переиздавалось).

9

Брюсов – Вл. Гиппиусу
Октябрь-ноябрь 1900¹

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Я до сих пор не доставил Вам своей книги стихов,² потому что надеялся передать вам ее лично. Но те три дня, которые я провел в Петербурге,³ чувствовал я себя стеклышком в калейдоскопе, только отражающим и отражающимся, да безвольно перекатывающимся из стороны в сторону. Не посетуйте же на меня, что я посылаю свою книгу столь поздно и все же из Москвы.

Сердечно Ваш
Валерий Брюсов.

¹ Впервые опубли. с ошибкой в датировке: *Литвин Э.* С. 129. Датируется по содержанию. См. примеч. 2 и 3 к наст. п.

² Имеется в виду сборник Брюсова: *Tertia Vigilia*. Книга новых стихов. 1897–1900. М.: Скорпион, 1900; дата выхода – 16–23 октября 1900.

³ О пребывании Брюсова в Петербурге в октябре 1900 см. дневниковую запись «Поездка в Петербург» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 112–116).

10

Брюсов – Вл. Гиппиусу
4 декабря 1900¹

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Скорпион² – вероятно, Вам не безызвестный – издает в 1901 г <оду> альманах.³ Приняли в нем участие (т. е. уже доставили рукописи) З. Н. Гиппиус,⁴ К. Д. Бальмонт,⁵ М. Лохвицкая,⁶ К. Фофанов,⁷ Ю. Балтрушайтис,⁸ Ореус,⁹ я.¹⁰ Обещали участие: М. Горький, Ив. Бунин,¹¹ Чириков,¹² Ф. Сологуб,¹³ Н. Минский.¹⁴ Будут еще помещены неизданные произведения А. Фета,¹⁵ К. Павловой,¹⁶ Вл. Соловьева...¹⁷ Не найдете ли Вы желанным для себя участвовать в этом сборнике?¹⁸ Условия – обычные, журнальные.

Ваш Валерий Брюсов.

Р. С. В свое время я послал Вам свою книгу стихов.¹⁹ Надеюсь, она достигла до Вас.

¹ Впервые. опубли.: *Литвин Э. С.* 129–130. Датируется по почтовому штемпелю отправления: Москва, 4 декабря 1900.

² Об основании книгоиздательства «Скорпион» и своем участии в нем Брюсов вспоминал: «Около 1899 года в Москве организовалось книгоиздательство “Скорпион”. Его основателем <...> был С. А. Поляков, в те дни молодой человек (немного моложе меня), едва окончивший университет (по математическому факультету), очень образованный, знающий много языков, европейских и азиатских, широко начитанный и большой поклонник “новой поэзии”. Меня с Поляковым сблизил Бальмонт. Четвертым постоянным участником “Скорпиона” был Ю. Балтрушайтис, талантливый поэт, личный друг Полякова. С самого основания книгоиздательства “Скорпион” я принял в нем самое деятельное участие, сначала чисто дружеское, позже официальное, с определенным кругом обязанностей и определенным за них вознаграждением» (*Брюсов В.* Автобиография. С. 119).

³ Речь идет об альманахе «Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством “Скорпион”» (М., 1901), Брюсов был одним из основных составителей первого выпуска альманаха.

⁴ О получении материалов для альманаха «Северные цветы» от З. Н. Гиппиус Брюсов вспоминал: «Когда остались мы одни, Сергей Александрович <Поляков – Е. И.> запросил Зинаиду Николаевну о рассказах. Она протянула: – А что альманах бла-а-творительный? – Нет. – И там го-но-ра-ры платят? – Да, и хорошие. – Слышишь, Дмитрий <Мережковский – И. Е.>, там гонорары платят. Зиночка дала две вещи: „Святую Кровь” и „Слишком ранние”» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 116). В 1-й выпуск альманаха вошел рассказ З. Н. Гиппиус «Святая кровь» (С. 1–36).

⁵ В 1-й выпуск альманаха вошли стихотворения Бальмонта «Костры», «Тайна горбуна», «Четыре стихотворения» (I. Испанский цветок, II. Necessitas, III. Веласкес, IV. Играющий в игры любовные), «Гимн огню» (С. 79–89).

⁶ На страницах 1-го выпуска «Северных цветов» Лохвицкая была представлена 2 стихотворениями: «Завет дьявола» и «Песня о замерзшем окне» (С. 94–95).

⁷ О посещении Фофанова в Гатчине и получении от него стихов для альманаха Брюсов подробно писал в своем дневнике, в том числе замечая: «Проездом я потерял стихи Фофанова. Как могло это случиться, ума не приложу. Искал, ездил на станцию, осматривал вагон, – нет. Написал ему, и он прислал новый список». (См.: *Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма С. 113–115, 116). В альманах вошли стихотворения Фофанова «Под музыку осеннего дождя» и «Грешница» (С. 76–77).

⁸ В 1-ом выпуске «Северных цветов» были опубликованы произведения Балтрушайтиса: рассказ «Капли» (С. 55–65), отрывки из поэмы «У предела» (С. 119–126).

⁹ Ореус (И. И. Коневской) на страницах альманаха был представлен циклами «Осенние голоса», «Порывы», «Старшие богатыри», отдельными стихотворениями «Затишье», «В езде» (С. 109–117) и статьей «Об отпевании новой русской поэзии (общие суждения З. Гиппиус в №№ 17–18 Мира искусства 1900 г.)» (С. 180–188).

¹⁰ Брюсов опубликовал в 1-ом выпуске «Северных цветов» цикл «Осенние стихи» и «Отрывки из поэмы» (С. 127–137), а также статью «Истины (Начала и намеки)» (С. 189–196).

¹¹ Брюсов вспоминал: «Альманах, замысленный „Скорпионом“, прельстил почему-то Бунин и у него началась погоня за литераторами, стали мы „альманашниками“. Бунин писал Максиму Горькому. Тот отвечал: „Альманах? – могу!“» (*Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 108*). В 1-ом выпуске альманаха был опубликован рассказ Бунина «Поздней ночью» (С. 42–45), М. Горький в 1-ом альманахе участия не принял.

¹² Произведения Е. Н. Чирикова на страницах 1-го выпуска альманаха «Северные цветы» представлены не были.

¹³ В 1-ом выпуске альманаха был опубликован цикл Сологуба «Семь стихотворений» (С. 90–93).

¹⁴ Минский в 1-ом альманахе «Северные цветы» участия не принял.

¹⁵ О приобретении материалов для альманаха Брюсов писал: «Покупали у Черногубова разные бумаги. Но он дорожится. За стихи Фета просит р. за 8 строк, за записку Пушкина 50 р.» (*Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 108*). В альманахе было опубликовано 2 стихотворения Фета «Твоей приветливой щедротой...» и «Рододендрон» (С. 69–70), три письма к «молодому поэту» (С. 144–145).

¹⁶ В 1-й выпуск альманаха вошло стихотворение Павловой «Думы» (С. 71–74).

¹⁷ В альманахе «Северные цветы» были опубликованы письма Соловьева к Фету (С. 146–159)

¹⁸ Вл. Гиппиус принял участие в альманахе, где был опубликован его цикл «Пять стихотворений» (I. «Проходят дни и сны земные...», II. «В степях небесных отдаленных...», III. «Все пройдет, что плотью было...», IV. «Ты слышишь, как в реке холодной...», V. «нет отреченья в отреченье...») и стихотворение «Я твоя всем нетронутым телом...» (С. 96–100). См. также п. 11.

¹⁹ См. п. 9, примеч. 2.

1901

11

Вл. Гиппиус – Брюсову
5 января 1901¹

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Очень прошу Вас простить меня за молчание столь долгое – в ответ на присылку Вашей книжки² и приглашение участвовать в сборнике:³ молчанье не было ответом, поверьте, были обстоятельства, не дававшие мне возможности – тотчас же сердечно Вас поблагодарить и за память, и за сборник, и за приглашенье. Если только время позволит мне, я откликнусь на *Tertia Vigilia* в Мире Искусства:⁴ это, конечно, Ваша лучшая книжка, хотя, кажется, излишне наполненная.

Приглашение участвовать в сборнике более меня тронуло, чем побудило к действию. Впрочем, не входя в рассуждения и оправдания, мало любопытные, скажу прямо – готов служить своими стихами (их же и прилагаю), если только сборник не будет иметь ни в каком отношении никакого направления, кроме хорошего литературного тона. Затем – продаю и даже назначаю цену: не менее полтины за стих; наконец, прошу сохранить, как порядок, и число стихотворений, их же немного, и порядок имеет кое-какой смысл. Подпись, как поставил: полное имя и начальные буквы фамилии Г и ь.⁵

Известите о недоразумениях, в случае чего спасите от положения, мне неприятного. Вас прошу, на Вас полагаюсь. Жду вашего ответа.

Преданный Вам Вл<адимир> Гиппиус.

5 января 1901 г<ода>.

¹ Впервые опубликовано: Рыкунина Ю. А. С. 323–324.

² Имеется в виду сборник Брюсова «Tertia Vigilia». См. п. 9, примеч. 2.

³ Имеется в виду приглашение участвовать в 1-ом выпуске альманаха «Северные цветы». См. п. 10, примеч. 3, 18.

⁴ Рецензия написана не была.

⁵ Стихи в альманахе «Северные цветы» были напечатаны за подписью «Владимир Г.....ь».

12

Вл. Гиппиус – Брюсову
12 февраля 1901¹

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Я уже отчаялся в ответе, когда, наконец, получил его.² Значит – я в сборнике.³ Подписи изменить ни под каким видом *не могу*,⁴ да и не все ли равно? Что касается денег, то расчета Вашего не соображу, а мой был на 50 рублей с чем-то. Если Ваш верен и с моим совпадает, столько мне и получить.

Отчего же жметя Горький?⁵ И Чехова нет.⁶ А Минский, а Мережковский?⁷

Преданный вам Влад<имир> Гиппиус.

12 февр<аля> 1901.

¹ Впервые опубли.: Рыкунина Ю. А. С. 324–325.

² Ответное письмо Брюсова, о котором упоминает Вл. Гиппиус не разыскано.

³ Речь идет об альманахе «Северные цветы». См. п. 9 примеч. 3.

⁴ См. п. 10, примеч. 5.

⁵ Предложение об участии в альманахе Горькому Брюсов передал через Бунина (см. примеч. 11 к п. 10), но Горький в последний момент от участия отказался, подробнее см.: Литвин Э. Горький и Брюсов (К истории личных и литературных отношений) // Труды Ленинградского Библиотечного института им. Н. К. Крупской. 1957. Т. II. С. 79–81.

⁶ В альманахе «Северные цветы на 1901, собранные книгоиздательством “Скорпион”» был опубликован рассказ Чехова «Ночью» (С. 37–41).

⁷ В 1-ом выпуске альманаха ни Минский, ни Мережковский участия не приняли.

13

Вл. Гиппиус – Брюсову
<конец апреля–начало мая 1901>¹

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Обращаюсь к Вам с просьбой, будьте милостивы. Дело в том, что издатели Сев<ерных> Цв<етов> должны мне за стихи, а я теперь нуждаюсь в деньгах. Не откажите им напомнить об этом от моего имени или сообщите имя и адрес, куда обратиться – именно теперь. Вы единственный человек, с которым я переписывался по поводу моих стихов в сборнике.² Сборник издан красиво, как все, что издает Скорпион, только что жиденек. Кое-кого существенно не хватает, кое-кого мало и пр. Главное, что не полно и как-то неубедительно. Напечатаньем своих стихов доволен, и Вас очень благодарю.

Вам преданный Влад<имир> Гиппиус.

1901

СПб, Фонтанка 116 кв. 54.

¹ Впервые опубли.: Рыкунина Ю. А. С. 324. Датируется по соотносению с перепиской Брюсова и Полякова о денежных расчетах с участниками альманаха «Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством “Скорпион”». В конце апреля–начала мая 1901 Брюсов послал Полякову список авторов, которым был не выплачен гонорар, в числе которых упомянут «В. В. Гиппиус (СП, Фонтанка 116) 35 руб.». В том же письме Брюсов приложил заготовки типовых писем авторам, к которым прилагались причитающиеся им гонорары, одно из таких писем было адресовано Вл. Гиппиусу: «Многоуважаемый Владимир Васильевич! Прошу извинить за некоторое промедление. Пересылаю Вам по поручению Скорпиона причитающийся Вам гонорар. Надеюсь, что самый альманах получен

Вами уже давно. Ваш Валерий Брюсов». (Цит. по: Переписка <В. Брюсова> с С. А. Поляковым: 1899–1921 / Вступит. статья и коммент. Н. В. Котрелева. Публ. Н. В. Котрелева, Л. К. Кувановой и И. П. Якир // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. С. 34–35).

²См. п. 10, примеч. 18, п. 11, 12.

1902

14

Вл. Гиппиус – Брюсову
14 февраля 1902¹

14 февр<аля> 1902
Фонтанка 116 СПб

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Пересылаю Вам четыре мои стихотворения² – все же с надеждой, что Вы их как-нибудь втиснете в Сев<верные> Цв<веты>³ и простите за просьбу: напечатать не в том порядке, как я их переписал, а так: 1ое, 4ое, 3ье, 2ое. Переписывать некогда. Простите. Жму вашу руку и желаю всего доброго.

Вам преданный Влад<имир> Гиппиус.

¹ Впервые опубли.: *Рыкунина Ю. А.* С. 325.

² Гиппиус послал Брюсову стихотворения: «Во мне все буйство сил кипит...», «Кто слышал в слабости смертельной...», «Над землею божьи взоры...» и «Только ты и откровенье...». Стихи сохранились в архиве Брюсова: РГБ, ф. 386, карт. 128, ед. хр. 12).

³ Речь идет об альманахе «Северные цветы на 1902 г., собранные книгоиздательством “Скорпион”» (М., 1902). Стихи Вл. Гиппиуса в состав второго выпуска альманаха не вошли.

15

Вл. Гиппиус – Брюсову
17 марта 1902¹

17 марта 1902 г<ода>.
3-ья рота Изм<айловского> п<олка>, д. 2

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

С тех пор, как послал Вам четыре мои стихотворения для Сев<ерных> Цв<етов>,² ничего не знаю о судьбе их, между тем Вы говорили, что они едва ли войдут в сборник. Не известите ли меня, как и что, мне нужно бы, и я буду Вам признателен.

Вам преданный
Вл<адимир> Гиппиус.

Добролюбов по освидетельствовании в губернском правлении отправлен в лечебницу для душевнобольных д<окто>ра Бари³ (Петербург, Васильевск<ий> Остров).⁴

¹ Впервые опубли.: *Рыкунина Ю. А.* С. 325.

² См. п. 14 примеч. 2.

³ Родственники заключили Добролюбова в лечебницу для душевнобольных, чтобы избежать судебного преследования за «оскорбление святыни и величества». Брюсов навестил его там в декабре 1902, о чем записал в дневнике: «Ездили к Добролюбову. Он в сумасшедшем доме. Но уже и доктора согласны, что он здоров. Добролюбов рассказывал мне свою жизнь за последние года» (*Брюсов В.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 145). Из лечебницы Добролюбов вышел в апреле 1903, о чем писал Брюсову: «Брат, я вышел на плотскую свободу и на днях выхожу из Петербурга. Как мы увидимся? Не прибудешь ли ты сюда, и тогда мы вместе доедем до Москвы? Или ты погодишь меня?». Брюсов в этот момент находился в Кёльне, письмо было скопировано Н. Я. Брюсовой и переслано ему туда, копию см.: РГБ, ф. 386, карт. 147, ед. хр. 7, л. 1.

⁴ Бари Адольф Эдуардович (1870–1937), психиатр, доктор медицины.

1911

16

Вл. Гиппиус – Брюсову
<первая половина 1911>¹

Вас<ильевский> остр<ов> 8 линия, д. 19 кв. 22.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич,

Не найдете ли Вы² возможным напечатать несколько моих стихотворений в «Русской мысли»,³ под тем же именем Вл. Бестужева,

как были напечатаны мои стихотворения в 1909 г<оду> в Русской же мысли.⁴

Очень прошу Вас, если вы не согласитесь, прислать мне обратно.

Преданный Вам
Вл<адимир> Вас<ильевич> Гиппиус.

¹ Впервые опубли.: *Рыкунина Ю. А.* С. 328. Датируется по соотнесению с п. 17 и 18.

² Обращение Вл. Гиппиуса к Брюсову связано с тем, что в этот период именно Брюсов возглавляет литературно-художественный отдел журнала. Сам Брюсов писал: «С прекращением “Весов” я стал помещать свои произведения преимущественно в „Русской мысли“ и через год, с осени 1910 г., был приглашен редакцией журнала – заведовать литературно-критическим отделом. Эта моя деятельность в редакции “Русской мысли” длилась более двух лет, до конца 1912 года...» (*Брюсов В.* Автобиография. С. 122).

³ В архиве Брюсова сохранилось 3 стихотворения Вл. Гиппиуса с пометами «1911 год» и «Принято» (РГБ, ф. 386, карт. 56, ед. хр. 14, 3 лл.): «Бежит вода. Текут дела и дни...», «Предвечный сумрак – кровь бытия...», «Ты – сумрак трепетный в мерцанье полусвета...» (опубликованы в составе сборника «Ночь в звездах» (Пг., 1915. С. 59, 80, 81).

⁴ В журнале «Русская мысль» за 1909 (№ 4. С. 137–141) были опубликованы стихотворения Вл. Гиппиуса под псевдонимом Вл. Бестужев и общим заглавием «Из книги “На семи путях”»: I. Призывы («Над бездной только тень иль луч...»), «Спроси у солнца, спроси у моря...», «Я верю только в блеск дающих...», «Если сущность мира в самом мире...»; II. Сгоранье («Свет погаснул. Ты со мною...»), «В одиноком сгоранье, в блужданье путей безнадежных...», «В забыванье небесный свод над нами...», «Огонь пылающий, неуголяющий...». См. также п. 17.

17

Вл. Гиппиус – Брюсову
17 мая 1911¹

8 линия В<асильевского> о<строва>, 19.

Дорогой Валерий Яковлевич,

Я не отвечал Вам² до сих пор, потому что был очень занят. Я согласен, конечно, на печатанье только двух стихотворений,³ которые Вы выбрали, но если Вы не решительно против, то напечатайте еще одно, которое мне самому нравится больше других:

Предвечный сумрак – кровь бытия.⁴

Довольно равнодушен я к тому, когда будут напечатаны два или три стихотворения.

В выборе своих стихов для печати я очень затрудняюсь, так как мне приходится выбирать из множества, еще не напечатанных. И вот очень прошу Вас – напишите мне, как найдется свободное время: не согласитесь ли Вы поместить в одной или двух книжках журнала сразу целый ряд моих стихотворений, как это сделала два года тому назад в Русской же мысли с моими стихами З. Н. Мережковская⁵ (апрель 1909 г<ода>)⁶?

Может мне лучше адресовать на Моховую, Тенишевское училище.⁷

Искренно любящий вас
Вл<адимир> Гиппиус.

17 мая 1911 г<ода>

¹ Впервые опубли.: *Рыкунина Ю. А.* С. 325–326.

² Ответ на недошедшее до нас письмо Брюсова, вероятно, откликнувшегося на присылку Вл. Гиппиусом своих стихотворений, см. п. 16.

³ См. примеч. 3 к п. 16. В журнале «Русская мысль» было опубликовано одно стихотворение Вл. Гиппиуса «О, Боже, ты со мною говорил в ветрах...» за подписью Вл. Бестужев (Русская мысль. 1911. № 10. С. 194).

⁴ См. примеч. 3 к п. 16. В журнале «Русская мысль» стихотворение опубликовано не было.

⁵ Д. С. Мережковский был приглашен П. Б. Струве руководить беллетристическим отделом журнала «Русская мысль», с конца 1908 он возглавил литературно-критический отдел журнала, ближайшее участие в руководстве принимала и З. Н. Гиппиус.

⁶ См. примеч. 4 к п. 16.

⁷ С 1906 Вл. Гиппиус был преподавателем словесности в Тенишевском училище, располагавшемся по адресу: СПб, Моховая, 33–35. С. А. Венгеров писал: «Он – один из самых выдающихся петербургских преподавателей русской словесности, один из тех не забываемых учениками учителей, которых можно назвать Грановскими средней школы» (Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. М., 2000. С. 258).

18

Брюсов – Вл. Гиппиусу
25 мая 1911¹

25-ое мая, 1911 г<ода>

Дорогой Владимир Васильевич!

Я нахожу Ваше предложение очень удачным.² Мне самому будет гораздо приятнее поместить целый ряд Ваших стихотворений, чем те

два, которые я мог выбрать для «Русской мысли» из числа присланных Вами. Итак, я буду просить Вас прислать мне по возможности большее количество Ваших стихотворений, чтобы я мог выбрать из них 10–12. Вы понимаете, что при выборе мне приходится руководствоваться соображениями не только художественными, но и «редакционными», ибо у «Русской мысли» есть свои традиции и определенная аудитория. Поместить Ваши стихи я буду иметь возможность в начале будущего года, но зато предоставлю им несколько страниц.³

Мой адрес на лето прежний.

Сердечно Ваш
Валерий Брюсов.

¹ Впервые опубли.: *Литвин Э. С.* 130–131.

² См. п. 17.

³ Публикация не состоялась. Возможно, причиной стал уход Брюсова из «Русской мысли» в ноябре 1912. Весной 1912 П. Б. Струве задумал перевести редакцию журнала в Петербург, Брюсову было предложено стать московским представителем журнала и продолжать заниматься литературно-критическим отделом, но в таком варианте сотрудничество продлилось недолго. См.: Валерий Брюсов и Петр Струве. Переписка. 1906–1916 / Вступит. статья, составл., подгот. текста, коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2021. С. 506–507.

1912

19

Вл. Гиппиус – Брюсову
5 октября 1912¹

5 октября 1912 г<ода>

Дорогой Валерий Яковлевич,

посылаю Вам немного поздно стихотворение, которое написал под непосредственным впечатлением Вашего «Зеркала теней»² – не знаю по существу ли мое возражение. Есть у меня к Вам вопрос и просьба. Я хотел бы напечатать в «Русской мысли» большое стихотворение (маленькая поэма) – в 330 стихов.³ Если помещение такого длинного стихотворения в принципе возможно, я пришлю – на Ваш

суд; если же нет, то я хотел бы *прочесть* Вам его лично, и тогда очень просил бы Вас написать мне, где я мог бы с Вами увидеться, если Вы согласны. Я слышал, что Вы будете бывать в Петербурге.

Душевно преданный Вам
Вл<адимир> Гиппиус.

Получили ли Вы книгу моих стихотворений,⁴ которую я Вам на днях послал? Я не знаю наверное Вашего адреса.

Мой: Саперный пер. 13 кв. 10

Ильмаринен
Валерию Брюсову

Не верю в мир как в ряд поставленных
Для разрешения задач,
Или – в затею сил неявленных
Играть зачем-то с нами в мяч;

Иль – как в глухие восхищения,
Как в пьянство невоздержных сил,
Где заждались самосожжения
Рои расплавленных светил;

Не верю в мир как в миг законченный
Отмеренного вещества, –
Но – как в стремительно-утонченный
Порыв живого божества:

Но упоенные усилия
Влюбленной воли мировой
Куют восторженные крылья
Над умирающей землей.

Шумят огни, стучат колеса,
Свистит расплавленная сталь.
Ты думаешь – твои вопросы,
Твоя безмерная печаль –

Упали в ночь, не зная места
На обессиленной земле?
Нет! как волшебная невеста
Она восходит в знойной мгле!

И для нее куются крылья,
Свистит безудержная сталь –
Все затаенные усилия
Вся призывающая даль!⁵

Вл. Бестужев, 1 апреля 1912.

¹ Впервые опубликовано: *Рыкунина Ю. А.* С. 326–328.

² Речь идет о книге: *Брюсов В.* Зеркало теней: Стихи 1909–1912 г. М.: Скорпион, 1912.

³ Публикация не состоялась. Возможно, речь идет о поэме Вл. Гиппиуса «Влюбленность» (опубликовано под псевдонимом Вл. Нелединский: «Альманах муз», Пг., 1916. С. 124–137).

⁴ Вероятно, Вл. Гиппиус послал Брюсову свой сборник: *Бестужев Вл.* Возвращение. Из книги «Завет». (1896–1906). Пб.: Цех поэтов, 1912. Книга с дарственной надписью сохранилась в архиве Брюсова: РГБ, ф. 386, книги, 1022.

⁵ Стихотворение – машинопись на 2 лл. приложена к письму. При жизни Брюсова стихотворение опубликовано не было. Впервые опубликовано: В. Э. Молодяковым (Волга. 1992. № 4. С. 113–114).

20

Вл. Гиппиус – Брюсову
22 ноября 1912¹

22 ноября 1912
Саперный пер. 13 кв. 10

Многоуважаемый и дорогой Валерий Яковлевич,

может быть, вы найдете свободную минуту ответить мне – простите, что я так настойчиво обращаюсь к Вам. Мне не удалось увидеться с Вами в Петербурге² и объяснить, какая у меня к Вам просьба. После долгих лет я возвращаюсь к литературе и прошу вот о чем: согласи-

лись ли бы Вы печатать в Русской мысли мои стихи – не одно, не два, а возможно больше, потому что у меня накопилось много, и насколько раньше я не хотел печатать, настолько теперь хочу. Я обращался к Вам с этой же просьбой год тому назад,³ и Вы писали мне, что это возможно,⁴ но тогда я все еще колебался – возвращаться ли к литературе, и не прислал Вам. Возможно ли, напечатать много стихов сразу – в одной книжке журнала или понемногу? Возможно ли, напечатать одно большое стихотворение около 320 строк?⁵ И если нет, то – где возможно? на что Вы согласились бы?

Не получил от Вас ответа, не знаю, получили ли вы мою книжку⁶ и письмо со стихами.⁷

Душевно преданный Вам
Вл<адимир> Гиппиус.

¹ Впервые опубли.: Рыкунина Ю. А. С. 326–327.

² Брюсов приезжал в Петербург в августе 1912.

³ См. п. 17.

⁴ См. п. 18.

⁵ См. п. 19 примеч. 3.

⁶ См. примеч. 4 к п. 19.

⁷ Указанное письмо и стихи не обнаружены.

Приложение I

Из стихотворений Вл. Гиппиуса. Порывы и веяния. Из *Simphonia vitae* и из Осенних песен¹

Ворон («От затхлого трупа Поднялся бездомный тоскующий
ворон...») – Песни, с. 39.²

2.

Спи! Склонясь над твоею весенней постелью
Не дерзну оскорбить я твою светозарную келью,
Не коснусь я любовной рукой ни руки, ни лица дорогого,
Спи! Намеком больным не коснусь я
страдальческой раны «Былого».

Спи! Мне любо, когда ты светла и смеешься –
Звезды сумрачно блещут и вечер, увлажненный, чище,
На могилах темно и убого, таинственна ветхая плита,
Неподвижна седеющим мохом заветная надпись обвита.

Канет в черное небо звезда, я ее провожу полувздохом,
Не проступит забытая надпись, обвитая сумрачным мохом...
Не коснусь я любовной рукой ни руки, ни лица дорогого,
Спи! Намеком больным не коснусь я
страдальческой раны «Былого».

3. Из *Reverie mysterieus'*³

I.

Лёля! Праздник! Одень свое белое платье...⁴ etc.

II.

Вновь пришли, обступили, надвинулись,
Тайным холодом ночи подвинулись...⁵

О, уйдите, оставьте, зачем вы пришли!
И зачем погребальные свечи зажгли!
Эти скорбные свечи, светлые, светлые
Ослепляют мне очи...
В груди накаплиет...

Все мутнее, мутнее...
О, уйдите! зачем вы пришли?

Низкие волны плывут, набегают и холодом веют,
И холодом веют
И края не видно заплаканной черной земли
И умерли чайки и в воздухе сонном не реют...
Горе! Зачем в небесах погребальные свечи зажгли?!

Дышится смертью порывистой.
Волны поднялись, как тени...
Скользкие тени по скользким волнам пронеслись,
Волны обуглились.
Выше мгновенья мгновений.

III.

«Равнина мертвая, далекое пространство...» – нет

4. «Холодом призрак мечтательный...» – нет

1. «Лёля, праздник! Одень свое белое платье...»⁶

5. Из «Безумное»

«Эта ночь не забудется спо<?>» – нет

7. Из “Träumerei” («На влажных крыльях
детского безумья...»)⁷

8. 30 декабря «Греза моя, ненаглядная ягодка,
бедная Лёля...» – нет

9. Из «Еще, еще цветов» («И ты поверила?
Поверила в мой бред?»)»

10. «Ты боишься утра...»⁸

11. Эскиз («И брызнули крупные слезы...»)⁹

12. «Я боюсь твоей ласки...»

13. Из *** («Жутко мечталось... Слились наши
долгие взоры...»)

14. «Травы дышат влагой...»¹⁰

15. Из *** («Здравствуй! Ты слышишь ...

Зашептались... Ширятся волны зари. Ты стоишь и не дышишь...»)»

16. Из *** (Отойди от окна, / Тускло светит луна...)

¹ Рукой Брюсова, сразу после списка стихотворений Добролюбова – РГБ, ф. 386, карт. 10, ед. хр. 4, л. 25–28.

При сопоставлении с черновыми тетрадями, сохранившимися в архиве Вл. Гиппиуса в Рукописном отделе ИРЛИ РАН можно заключить, что в распоряжении Брюсова были какие-то другие черновые тетради, поскольку последовательность текстов и сами тексты не совпадают. Заглавия скопированных Брюсовым текстов соответствует заглавиям произведений Вл. Гиппиуса, помещенных в тетрадях: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 3. «Symphonia vitae» («Симфония жизни», *лат.*) – заглавие черновой тетради, «Порывы и веяния» – заглавие двух циклов, первый имеет номер II, а второй – V.

Скопированное здесь Брюсовым заглавие стихотворения «Ворон» в тетради «Symphonia vitae» отсутствует, оно опубликовано в сборнике «Песни» (СПб., 1897. С. 39). Нет здесь и стихотворения с заглавием «Осенние песни», возможно, Брюсов так ошибочно прочитал заглавие «Осенние тени». В части стихотворений Брюсов скопировал только заглавия или первую строчку, в тетради «Symphonia vitae» они отсутствуют, но в других редакциях вошли в сборник «Песни».

² Оpubл.: Песни. С. 39, с посвящением С. Е. Ручу.

³ Загадочная мечта (*франц.*)

⁴ Первое стихотворение цикла «Лёля» (опубл.: Песни. С. 13–14).

⁵ Второе стихотворение цикла «Лёля» (опубл.: Песни. С. 14–16).

⁶ См. примеч. 4.

⁷ Оpubл. в разделе «Песни о Лёле» с эпиграфом «Träumerei – Schumann» («Грезы – Шуман, *нем.*) (Песни. С. 11–12).

⁸ Оpubл. в разделе «Песни о Лёле»: Песни. С. 7.

⁹ Из раздела «Песни о Лёле» (опубл.: Песни. С. 9).

¹⁰ Оpubл. в разделе «Песни о Лёле» с датой: «Декабрь. 1893» (Песни. С. 8).

Приложение II
Владимир Гиппиус
Поэт или не поэт
Валерий Брюсов. Полное собрание
сочинений. Изд. Сирин. Т. 1.
Юношеские стихотворения и пр.
Тт. XIII, XIV. Алтарь победы¹

Начало нынешнего литературного года открылось спором о Брюсове, поднятом в заседании литературного общества.² Ф. Батюшков прочел доклад,³ направленный против Ю. Айхенвальда, отрицающего в Брюсове поэта;⁴ доклад вызвал прения.

Кто не знает, как легко мы объявляем гениями дарования очень скромные, и с какой легкостью потом отворачиваемся от недавних кумиров. Не ошиблись ли мы в Брюсове?

Поэт или не поэт? Не страшно ли на самом деле решать такой вопрос о большом и влиятельном писателе? Не возникает ли тем самым вопрос, что такое вообще поэзия? Не играем ли мы здесь словами? Не углубляясь сейчас ни в какую теорию, отвечу лишь, что как бы не определять поэзию, – она, во всяком случае, не есть стихия только словесная, и отнюдь не чисто идейная, но, прежде всего, есть особый способ индивидуального восприятия явлений и особый тип самоощущения.

На вопрос: поэт или не поэт – можно ответить, не вдаваясь ни в какие углубления, указанием на индивидуальность, – есть она или нет? Потому что, если она есть, то перед нами своеобразная человеческая душа, – разве не решается тем самым вопрос об особом восприятии окружающего и ощущения себя?

Своеобразная душа есть уже такая драгоценность, что мы можем сказать: довольно с нас и этого! А если бы она оказалась при этом душой, одаренной и особым даром смотреть на мир и внутрь себя, владея еще и властью слова, то мы должны сказать, что перед нами явление, как бы оно ни было слабо по своим силам, – чудесное.

Вопрос о своеобразной личности первее вопроса о поэтической психологии этой личности, потому что живая душа, смотрит ли она на мир или внутрь себя, смотрит в вечность, и сама есть нечто вечное и нужное всем нам.

В недавно вышедшем первом томе первого полного собрания сочинений Брюсова помещены его юношеские стихотворения (1892–97), те, которые когда-то высмеивали, а потом забыли и «простили», побежденные стихами позднейшими, несколько не смешными, похожие на всякие «обновленные» стихи. Сложилось общее мнение, что Брюсов бросил свои детские шалости, выходки, угомонился, остепенился и перешел к настоящим солидным стихам, дающим ему право на внимание серьезных читателей, может быть, уж, и на академический титул.

Кажется, и сам Брюсов, как это свойственно, впрочем, каждому художнику, снисходительно относится к своим молодым грехам, дорожа больше «эпохой зрелости». И все это так: поэт развивается, сегодня он пишет лучше, чем вчера; завтра, надо надеяться, напишет лучше, чем сегодня. Но в чем непосредственное, в чем прямее выразилась его душа? Откуда он пристальнее смотрит?

В том-то и дело, что всегда непосредственное живет она в юношеских вещах, из них пристальнее всего смотрит! И потому без знания их представление о поэте по большей части лишь приблизительно верно: Тургенев напрасно так стыдился своих стихов, Лев Толстой уже весь в «Детстве и Отрочестве», Лермонтов весь уже в его ранней лирике.

Заменяя вопрос, поэт или не поэт – вопросом гораздо более важным: личность или не личность, и что это за личность, я и нахожу в юношеских стихотворениях Брюсова ответ более убедительный, чем в позднейших, не потому, что первые совершеннее вторых, но потому, что сырее, свежее. Поздние «солидные» стихи Брюсова славятся строгостью стиля и точностью мысли. В ранних – не только нет этой строгости и точности, напротив, они хаотичны, иногда даже безобразны – следствие стилистической смелости и несдержанности. Как же это произошло, что писатель пришел от своеволия к классицизму? Просто отказался от грехов своей юности? Нет! И прежде, и теперь – перед нами та же душа, те же порывы. Вникнем в их смысл, – еще в юности, и мы пойдем, почему теперешний

Брюсов, не изменяя себе, так не похож на прежнего. Может быть, пойдем и то: поэт ли он?

Основной смысл брюсовского лиризма и прежде, и теперь – тот же; он вызван и весь обусловлен томленьями его темперамента: чувственного до угрюмости, – и самовлюбленного, и страдающего от той боли, которую не может не причинять чувственность – тем более, что она себя не отрицает, а утверждает. Но это утверждение чувственности сопровождается у Брюсова не только страданием (в чем не было бы ничего своеобразного) – и не самовлюбленностью только (тем Брюсов очень современен – и все же не своеобразен), но еще одной чертой, и в соединении ее с самовлюбленностью – все своеобразие лирической души Брюсова. А именно: рядом с самовлюбленностью, за всеми ее страстными томлениями шло холодное вялое скупающее, но точное, словно размеренное – *наблюдение* себя, своих страстей, и всего, что вокруг. Он призывал упоенья, восторги; и когда они приходили – он и отдавался им, и смотрел на них холодно со стороны. Чувственность и наблюдение, смотрение на себя со стороны, на жизнь – кинематографически!.. Могут ли они ужиться: страсть и холодность? Что победит?

Мы можем проследить через все, написанное за много лет Брюсовым, как чувственная стихия его постепенно замораживается:

Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны...

Как страстность превращается понемногу в кристаллы, как поэзия все правильнее стилизуется – к удовольствию равнодушных и серьезных читателей, – к ущербу лирической души!

Вот почему ранние стихотворения Брюсова несовершенно, часто до смешного, в стилистическом смысле – и раздраженны, несдержанны в их порывах; поздние – классичны, солидны и никогда уже не бывают смешны, но холодная стихия во всех отношениях овладела душой того, кто был поэтом, поскольку он был человеком страстей, и не был поэтом, поскольку он был «наблюдатель». И эта страстность и есть поэзия, сама по себе, – но потому, что в ней всегда бьют источники поэзии. И я думаю, что у Брюсова в его страстности били эти источники. Но рядом со страстностью шло «наблюдение» и охлаждало страсти, тем самым усыпляя поэзию. Брюсовский

«классицизм», стилизация его поздних стихов – это победа холодной стихии, которая сперва жила рядом со стихией страстей и самой поэзией, а потом овладела и страстями, и поэзией. Та же победа сказалась и в прозе. В «Огненном ангеле» чувственная стихия не сдается и переливает через край, несмотря на стилизацию – в «Алтаре победы», – холодная стихия, точная, скучная, «наблюдающая», стилизующая, овладела поэтом вполне. Но лирическая душа не так уступчива: и потому-то после сборника «Зеркало теней» – выражения охлажденных и утомленных чувств, Брюсов опять, в стихах самого последнего времени, обратился к мотивам чувственным. Кто же одолел? Не скажется ли теперь сама чувственность усталостью и бессилием? Если скажется, – это будет последняя победа того рокового холода, который с ранних лет томил душу и усыплял в ней поэзию вместе со страстями...

О не жалея, что *яркость побледнела!*
Когда-нибудь в печальной смене лет
Вернется все, и не погаснет свет...

Так утешал себя поэт двадцать лет тому назад («Заветный сон»). Вернулось ли? Не погасло ли? Погасло ли то, что им еще так угловато, но жарко высказывалась в «Предчувствии»:

Моя любовь – палящий полдень Явы...
.
Идем, я здесь! Мы будем наслаждаться!
Играть, блуждать в венках из орхидей,
Тела сплетать, как пара жадных змей!

Ведь сгорая этим «огнем сладострастья», он уже тогда «наблюдал» его. «Наблюдение» обессиливало уже тогда:

Сладострастные тени на темной постели
оружили, легли, притаились, манят.
Наклоняются груди, сгибаются тени,
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 курящихся свеч;
Наблюдаю в мерцанье колен изваянья.....

И от «наблюденья» над страстью опять склонялся к страсти:

Я сожму твои бледные ноги,
Зацелую влюбленно колени...
раздражающем блеске курящихся свеч;

Но от страсти – снова к «наблюденью». Устами «одной из осужденных жриц» горько охлаждаемая душа поэта говорит самой себе:

...*Я наблюдаю* из кровати
Калейдоскоп людей, и лиц,
И поцелуев, и объятий.
Вся жизнь проходит как во сне,
В глухом тумане опьяенья,
И непонятно больше мне
Святое слово: наслажденье...

.
И если Бог пошлет мне сон
О недоступном и о счастье...
Мне про любовь не скажет он,
Мне не приснится сладострастье...

Это – поэзия, возникающая прямо на границе колебания души между двумя враждебными стихиями: их колебание вызывает «томление духа»; томление духа – поэзию. То, что это поэзия, а не только «психология», доказывается и тем, что поэт уже в эти ранние годы подходил к той границе, где поэзия переходит в пророчество:

Свиваются бледные тени,
Видения ночи беззвездной,
И молча над сумрачной бездной
Качаются наше ступени.

Друзья! мы спустились до края!
Стоим над развернутой бездной –
Мы путники ночи беззвездной
Искатели смутного рая...

Возможность полярной, по отношению к чувственности, тяги – в таком предчувствующем колебания двух стихий – т. е. аскетическое отречение от страстей, должно было явиться неизбежно и, действительно, мы читаем в следующем году (1906) – такое отречение:

Как царство белого снега,
Моя душа холодна...

.
Проходят бледные тени,
Подобные чарам волхва,
Звучат и клятвы и пени
Любви и победы слова...

.
А я всегда неизменно
Молюсь неземной красоте...

.
Отдавшись холодной мечте...

За «холодной мечтой» пришло поклонение красоте, ощущение которой трагически сливается с предчувствием смерти. Мы на границе поэзии и пророчества. Мы присутствуем при самом зарождении в чувственной душе современности развившегося в ее недрах эстетизма, встретившегося с культом смерти. Так совершает поэтическая мысль фатальный круг своего развития, сужденный человеческой мысли. Но душа поэтическая отличается от каждой обыкновенной остротой ощущения – даже до остроты сознания.

Холодная стихия, пробудившаяся в Брюсове слишком рано, едва возникли ощущения, вела его от страстей, от непосредственности, от поэзии – к наблюдению, к сознанию, к стилизации. Победила или не победила? Я верю, что нет! И как жутко думать о ее неизбежной и уже последней победе над душой человеческой...

Поэт или не поэт? Не все ли равно? Пусть не поэт! пусть умерла бы поэзия – только бы не победил души человеческой холод! Но потому-то так жутко думать об этой последней победе, что в душе, способной к поэзии, к поэтическому восприятию мира и себя самой, – смерть поэзии есть смерть самой души.

¹ Опубл.: Речь. 1913. 11 ноября. № 309. С. 3.

² Вероятно, речь идет о Санкт-Петербургском литературном обществе, которое было зарегистрировано в 1907 (См.: Устав Санкт-Петербургского литературного общества. СПб, 1907); заседания общества проходили по адресу: СПб, Фонтанка, 83.

³ Возможно, основные положения доклада Батюшкова легли в основу его статьи о Брюсове для «Русской литературы XX века. 1890–1910» (под редакцией С. А. Венгерова), увидевшей свет в 1914. (См.: Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. М., 2000. С. 124–137).

⁴ Доклад Батюшкова, скорее всего, был направлен против работы Айхенвальда «Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики», которая отдельным изданием была опубл. в 1910 (М., Изд. «Заря». Сер. «Критическая библиотека», № 1) и под заглавием «Валерий Брюсов» вошла в состав 3 выпуска сборника «Силуэты русских писателей» (М.: Научное слово, 1910). В 1913 году этот выпуск «Силуэтов русских писателей» вышел 2-м изданием, которое позиционировалось автором как «исправленное и значительно дополненное». Очерк «Валерий Брюсов» подвергся только незначительным изменениям, основной пафос остался прежним. Критик отказывал Брюсову в поэтическом таланте и в финале статьи писал: «Хотелось бы верить, что он еще найдет себя. Пока же за его стихами не чувствуешь ничего, и как-то плоски они, лишены третьего измерения. Пока же Брюсовым еще можно иногда любоваться, но его нельзя любить. И хотя он так давно пишет, кажется, что он еще ничего не написал, – только собирается, только начинает» (Силуэты русских писателей. Вып. 3. М.: Научное слово, 1910. С. 99). Ср.: «Он ищет себя, он усердно работает, он – не “раздружившийся с трудом”. Но за его стихами не чувствуешь ничего, кроме стихов, и как-то плоски они, лишены третьего измерения, высшего измерения живой человеческой глубины. И Брюсовым еще можно иногда залюбоваться, но его нельзя любить. В объективном отношении слишком скудны результаты его напряжений и ухищрений, он трудом не обогатил красоты; но если Брюсову с его сухой и тяжеловесной, с его производной и литературной поэзией не чуждо некоторое значение, даже некоторое своеобразное величие, то это именно – величие преодоленной бездарности. Однако, таковы уже изначальные условия человеческих сил, что преодоленная бездарность, – это все же не дар» (Силуэты русских писателей. 2-е изд., испр. и значит. доп. Вып. 3. М.: Научное слово, 1913. С. 200–201).

Ю. Орлицкий

Москва, РГГУ

Стих и проза Владимира Гиппиуса

Современники обычно дальновзорки: их ослепляет яркий свет, и в тени безусловных (или представляющихся таковыми) гениев они часто не замечают фигур, темных и загадочных, на самом деле значащих не меньше, а иногда и намного больше, чем прославленные звезды.

С так называемыми «предтечами символизма и ранними символистами», как их называли в 1920-е,¹ все, кажется, обстоит именно так: ведь даже в упомянутой антологии, в советские годы для многих бывшей единственным доступным источником информации о не вошедшей в официальный советский канон мастеров поэзии, получившей позднее принципиально неточное название поэзии Серебряного века, в этой рубрике оказались только Вл. Соловьев, Минский, Мережковский, Добролюбов и Коневской, а Владимира Гиппиуса не было.

Наверно, сейчас самое время переосмыслить место ранних символистов в истории русской словесности. Тем более, что чем дальше, тем понятнее, что именно символизм и его герои оказываются в этой истории фигурами для своего времени главными, ключевыми, а все, что было до них – это предсимволизм (недавно об этом явлении вышла солидная коллективная монография²), все более или менее значительное, что пришло после – «постсимволизм».³

Вспомним также революционный во многих смыслах том в «Новой библиотеке поэта», составленный С. В. Сапожковым и А. А. Кобринским:⁴ читая его, становится совершенно очевидно, что прекрасный поэт Минский принадлежит, тем не менее, прошлому (как, впрочем, и Мережковский, и даже Зинаида Гиппиус – первый настоящий русский символист), а Александр Добролюбов – будущему.

Всякий решительный перелом в поэзии, как известно, происходит, прежде всего, в ее языке и в таких важнейших составляющих, как отношение к стиху и прозе в их живом взаимодействии и разнообразии реальных форм этого взаимодействия. Вспомним еще раз, как этот перелом происходил в творчестве Добролюбова, Коневского и Вл. Гиппиуса.

Первая книга Добролюбова⁵ открывается стихотворным посвящением ее автору, принадлежащим Вл. Гиппиусу, и содержит своего рода программу исканий русской модернистской поэзии на несколько десятилетий вперед: это и свободный стих в современном его понимании, и прозаическая миниатюра в едином контексте со стихами (прозиметрия), и визуальные эквиваленты текста и многое другое:

ПОСВЯЩЕНИЕ

Александрю Добролюбову

Белое утро ползет, пробираясь над вялой столицей.
Камни и люди оваяны сизыми влаги волнами, –
День трудовой поднимается сонною птицей,
Не движет немymi крылами.

Хриплое слышишь дыханье склонившей тени недуга,
Звук напрягается, гаснет в предверьи седого вертепа,
Скудное сердце почуяло темного друга
Томительно, сумрачно-слепо.

Дрогни! Уйди своим помыслом в тусклое веянье муки!
Пусть они гасят свой дух во служенье нужды и печали,
Ты не гаси свои бледные, детские звуки
– Мерцанье серебряной дали.⁶

Как писал в очерке о своем гимназическом товарище Вл. Гиппиус, «Добролюбов же, раз повернув к эстетизму, отдавался теперь ей как границе эстетической эмансипации – подчиняясь французам и оставаясь верным себе: не ограничивать искусства познаваемым, явным для сознания, определенным, но дозволить непознаваемому, непостижимому в своей сущности быть выраженным непосредственно, без промежуточной среды мышления, внезапно, сразу. “Мысль

изреченная есть ложь”... Это и была собственно декадентская эстетика: говорить о непонятном непонятно. Я сопротивлялся ей недолго, проникнутый не только Достоевским, но и Фетом»;⁷ «он “не играл в декадентство”, а горел и сжигал себя, притом не с одного конца. И поэтому стихи его были искренни и талантливы, но бессильны. Он издал свои сочинения в конце той зимы в сборнике “Natura naturans, natura naturata” (название, заимствованное из Спинозы и не выразительное для книги) с самыми простодушными претензиями: с заносчивыми и вызывающими посвящениями и заглавиями, с многоточиями и многими пустыми страницами, всего 18 стихотворений, не длиннее 24 строк каждое, и 10 прозаических отрывков, такого же размера, с декоративной обложкой старика Микешина (очень его любившего). В публике обратили внимание на позы – и засмеяли».⁸

Характерен тон редакционной статьи (то есть, С. А. Венгерова) в «Русской литературе XX века. 1890–1910», куда вошел очерк Вл. Гиппиуса по поводу этой книги Добролюбова: «Тоненькая тетрадка, которую Добролюбов так величественно назвал “Natura naturans – Natura naturata”, не столько “была высмеяна”, сколько возбуждала недоумение. В отличие от последующих дебютов нашего декадентства – Валерия Брюсова, например, в которых сквозь дурачество и оригинальничание явно чувствовалось присутствие настоящего таланта, в тетрадке Добролюбова почти не было проблесков дарования, если не считать в некоторых прозаических отрывках хорошего знания народно-эпического языка.

Это – собрание “стихов”, большею частью без рифмы и метра, с музыкальными обозначениями “andante con fuoco”, “scherzo”, “pianissimo”, каких-то прозаических отрывков в поэтической манере и, наконец, просто белых страниц с надписью: “moderato” или “allegro con motto” и строчкой точек. Не было никакой возможности не только проникнуться, но просто уловить какой-нибудь смысл в некоторых из этих томительно скучных упражнений»,⁹ и следом: «Владимиру Гиппиусу принадлежит такая же роль первого русского декадента, как и Добролюбову».¹⁰

Надо напомнить, что «коррективы», внесенные С. А. Венгеровым в данную мемуаристом оценку творчества Добролюбова (а заодно, как мы видим, и самого автора этого очерка), появляются в книге до оценки, что вызвало возмущенный отклик Вл. Гиппиуса. В рецензии

«Большая неприятность в трех томах», подписанной псевдонимом А. Сумароков и опубликованной в журнале «Голос жизни», он пишет: «...когда кто-нибудь из сотрудников выразится слишком сочувственно о ком-нибудь из “новых”, он во вступительных статьях наперед опровергает доброжелательный взгляд сотрудника». ¹¹ Но главное обвинение, выдвинутое Вл. Гиппиусом в адрес Венгерова – то, что этот «человек берется за то, что он не любит и чего не понимает». ¹²

Действительно, русские декаденты были прежде всего не поняты: ни широкой публикой, ни самой «продвинутой» филологической профессурой, несмотря на ее явную симпатию к «новым» поэтам. И связано это было не только с их «позами», как выразился Вл. Гиппиус, но и с действительно новаторскими поисками формы, пустившими позднее корни в самых разных ветвях русского модернизма, прежде всего – со свободным стихом и стихотворениями в прозе (прозаическими миниатюрами).

Характерно, что в предисловии ко второй книге Добролюбова, названном, не более и не менее, а «О русском стихосложении», Брюсов обращает внимание именно на новаторские особенности стиха поэта: «Стихи... замечательны и своим складом. В них сделана попытка освободиться ото всех обычных условий стихосложения. Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает, иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуется только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам. Этот склад скорее всего напоминает вольные стихи (*vers libre*) современных французских поэтов. А. Добролюбов читал некоторых из них, но стоит обратить внимание, что он... любовно и внимательно изучал и русские народные стихи». ¹³

Всего же в трех книгах Добролюбова, вышедших на протяжении 10 лет, появилось три десятка верлибров, ориентированных, что отметил и Брюсов, и на европейскую традицию, и на русский духовный стих, и на народную лирическую песню. А в последней книге поэта, составленной Брюсовым, оказывается особенно много прозаических миниатюр. ¹⁴

Вот одна из таких миниатюр, ориентированная на традицию лирического стихотворения в прозе от первого лица (в духе Тургенева и его подражателей), составившая 3 часть «У земли» цикла «В царстве труда»:

I

Где вы, прекрасные годы мои, когда я как неведомый странник жил среди низких и бедных во всем, когда я стал дитей и благоговейно вступил во всю мудрость народную и в работу народную, когда зимы и весны сменялись над нами как милые долгожданные братья? Где товарищи мои, вы свободные, вы прекрасные? С вами вместе вступил я в реку, протекающую в самом глубоком месте земли.

Я изверился в ручейках, я изверился в образованных, изверился в мудрых и сильных, вы указали мне путь. Медленно протекает река по равнине, но дорога ее прямо к морю.

Гостеприимные домохозяева, чистые сильные женщины, мудрые девушки, суровые дети, нежные ни на миг не сомневающиеся юноши, вы все, которые еще не перестали бороться с природой, меня оторвали от вас. Теперь скитаюсь я около этого города как заблудившийся зверь, но я вижу пред глазами своими только вас, ваши дни, ваши чистые реки, ваши заботы, ваш труд.¹⁵

Характерно, что позднее названные новации Добролюбова находят свое чисто практическое применение в авторских литургических текстах, ставших основой службы у последователей поэта.¹⁶

Второй «предшественник» символизма, Иван Коневской, известный единственной посмертной книгой «Мечты и думы» и вместе с Брюсовым выступивший с предисловием ко второй книге Добролюбова, тоже выделялся на фоне современной литературы своими поисками новой формы. С одной стороны, он использовал разнообразные строфы (прежде всего – сонеты и терцины, но и собственные оригинальные строфические конфигурации), а с другой – активно обращался, как и Добролюбов, к тем же свободному стиху и прозаической миниатюре, в том числе и в ее нехудожественном, эссеистическом изводе. Кроме того, как пишет А. В. Лавров, первоначально в свою книгу поэт предполагал включить «объемный раздел “Переводы стихов в прозе”»,¹⁷ в которых он предлагал свой способ преодоления границ двух речевых искусств; из этой книги до сих пор опубликован только один выполненный метрической прозой перевод из «Гимнов к ночи» Новали-

са¹⁸ и переложение отрывков из «Заратустры» и «Дионисовских Дифирамбов» Ницше.¹⁹

При этом единственное стихотворение Ив. Коневского, соотносимое со свободным стихом, точнее будет определить как своего рода переходную форму: отдельные строки здесь скреплены рифменными созвучиями, другие – совпадают с трехсложными метрами:

ПО ДНЯМ: I

Есть не только тайны заката,
 О, не только есть таинства ночи:
 Есть и тайны рассвета, откровения утра,
 Легче, воздушней, короче!
 За тканями света денного
 Эти тайны вьются и реют,
 Это – легкие, стройные, приветные духи,
 Кротостью, ласкою веют.
 Да, да, эти светлые тайны,
 Озаренные отрадой виденья...
 Вот жизнь, и блаженная, и духом просвеченная –
 Благодать возрожденья!
 Это – весна, но в небесах растворенная,
 Это – дни после Воскресенья Христова.
 А венец этих дней – вознесение духа,
 Вознесение воплощенного Слова!
 Легкой, мягкой дымкой облака собрались,
 Застилают они солнце покровом.
 Пополуденный час...
 Свет не яркий, но ясный:
 Час, отмеченный вознесеньем Христовым!
 Вот таких-то часов мы и алчем, и жаждем,
 Как предвкусья горней отрады.
 Ловим проблески их, упиваемся тайной,
 Тайной ясной, полной услады.
 Занавесимте окна в сияющий полдень,
 Заведем веселые речи;
 Тут и в свете, и в слове нам скажутся духи,
 Радости беспредельной предтечи;
 Вешнее утро...
 Ступайте в поля и дубравы,

И почувте тех же благодстных сил дуновенье.
В сладком детском восторге ваше сердце сожмется,
Осенит вас мощь вдохновенья.
И средь кушей, в праздничном, радужном, свежем уборе,
Узрите лик Христа живоносный.
Тело с духом, со страстью покой сочетаются в хоре,
В необъятном просторе
Жизни безбурной, но и не косной.²⁰

А вот как выглядит традиционное (в духе, условно говоря, Тургенева) символически-пейзажное стихотворение в прозе Ив. Коневского:

КРАЙНИЕ СТОЛПЫ

На пути моем вырос мир непонятого, неведомого величия. И непреложно сказалось, что всему конец, дальше двинуться некуда. Впереди было нечто необъятновеликое, ужасающе мрачное и белое. Все оно как бы волновалось: это было целое море в бурю, да и шумелобушевало что-то непрестанно в его глубине, а в то же время оно было немо и бездыханно, веки не подвигнется. Но всякий раз, как обращались на него взоры, так и испуг охватывал: а что как захлынут все эти громады мертвых волн.

Да, это была совсем, совсем мертвая, но неодолимая мощь. Она угнетала взоры, леденила жизнь в груди.

Эти пласты льдов – такие неживые и, как наваждение, одолевающие душу. Голубые и зеленые тени лукаво, зло играют по нижним отрезкам, мелко расколотым, точно истолченным. Прозрачным цветным стеклом искрятся и отливают они. О, как они безжизненны и злы...

Вот, наконец, твердыня, где грызут во мраке цепи навеки оцепенелые титаны, вот обитель бессмертного Кощея.

Над этим миром – дымные облака: свет убит, движение стало. В воздухе – серый, ясный, холодный полдень.

Он ложится свинцом на грудь.²¹

Именно в этом ряду и на этом общедекадентском фоне необходимо рассматривать находки и открытия Вл. Гиппиуса, также активно

осваивающего на рубеже столетий и свободный стих, и прозаическую миниатюру. В декадентские 1890-е он выпустил только «Песни» (СПб, 1897), а основные произведения (в том числе и ранние) начал печатать спустя только пятнадцать лет, когда на российской литературной сцене царил «уже символизм, а не декадентство, культурно-европейский, буржуазно-интеллигентский, подававший руку всем на свете, – и профессорам, и чиновникам, и революции, очутившейся в руках Столыпина, и хлыстовствующим актрисам. Одиноким декадентский бунт превратился в многолюдный журфикс – самый гибкий и очень душистый». ²² Для Вл. Гиппиуса же «это было органическое возвращение к декадентству <...> в литературу». ²³

Но что же означает активное обращение русских декадентов (предсимволистов) к этим, как принято иногда считать, «переходным» явлениям на границе стиха и прозы? Ключ к верному пониманию их природы и соотношения дал, как нам кажется, младший современник символистов Ю. Н. Тынянов, писавший в 1924 году: «До какой бы фонической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении, он никогда не станет прозой»; ²⁴ «Vers libre, признанный “переход к прозе”, есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа, ибо он именно дан на чужом, неспецифическом объекте» ²⁵ и наоборот – «“стихотворение в прозе” всегда обнажает сущность прозы». ²⁶

Однако чтобы сформулировать так, нужно время и материал для выводов. А главное – строгое научное мышление, в то время как «декадентство – это бунт», «декадентская душа хаотична, и она вся в вольностях», ²⁷ как писал воспитатель Мандельштама и Набокова – Вл. Гиппиус. И русским декадентам свободный стих и прозаическая миниатюра, «неправильные» и «хаотичные», представлялись, очевидно, в первую очередь, как раз формами вольности, а не выражением конкретных структурных принципов.

У Вл. Гиппиуса первые верлибры появляются уже в книге 1897 года «Песни», причем в составе еще более раннего цикла «Песни о Лёле» (1894), открывающего сборник. Этот полиметрический цикл состоит из пяти стихотворений, первые два из которых написаны шестистопным хореем, третье – трехстопным амфибрахией, после чего появляется свободный стих – один из первых образцов этого типа стиха в русской поэзии:

Какие у меня тихие песни, о какие тихие песни!
 Широкие свету,
 Поступь белых ночей...
 Порой я боюсь тишины моих песен,
 Странно боюсь...
 Видишь ли, я знал, что ты подойдешь
 И, устало ласкаясь детскими ручонками,
 Заждешься моего поцелуя...
 Только – видишь – тихи, так тихи мои песни,
 Что я порой мучительно боюсь
 Их тишины...²⁸

В определенной степени «вольностью» оказывается и замыкающая цикл пятая песня, написанная разностопным ямбом с трижды повторенной строкой-рефреном.

Второй цикл – «Лёля» – открывается еще одним метрическим раритетом – вольным белым трехсложником с переменной анакрусой на явной анапестической основе (этим метром написано десять из шестнадцати первых строк стихотворения), еще две строки представляют собой дактиль, одна – амфибрахий. А три остальные строки можно рассматривать как лишённые силлабо-тонического метра, то есть как верлибрические; характерно, что они сосредоточены в начале стихотворения:

Лёля, праздник! Надень свое белое платье!	0010010010010	Ан4 ²⁹
Лёля, праздник!	0010	Ан1
Белыми лилиями, благовонно-чистыми лилиями,	100100000101	ВЛ
Темными розами, резедой,		ВЛ
Осыпь наболевшую, бедную грудь.	010010010010	Амф4
Свою стыдливую грудь!		ВЛ
Разметай свои русые косы,	0010010010	Ан3
Разбросай шелковистые пряди	0010010010	Ан3
Позардевшимися ручкам твоим...	001001001	Ан3
Хорошо и светло!..	001001	Ан2
Лёля, дай твои руки и грудь,	0010010010	Ан3

Ненаглядная, нега моя...	001001001	Ан3
Дай! Зацелую тебя, зацелую...	10010010010	Дак3
Я люблю тебя, светлую,	00100100	Ан2
Я упыюсь твоим светлым дыханьем,	0010010010	Ан3
Светлым дыханьем	10010	Дак2

Таким же образом выглядит и остальной текст этого достаточно длинного стихотворения: большинство строк – анапесты, но есть и другие трехсложники и еще две безразмерные (верлибрические) строки. Так же «хаотично» построена и вторая часть этого цикла.

Далее в нем следуют стихи, написанные разными упорядоченными метрами – длинными и короткими, двух- и трехсложными, равно- и разностопными, и даже вольными, чаще рифмованными, но иногда белыми.

Третий раздел книги состоит из прозаического «пролога к мистерии» «Се жених грядет!..» и двух больших стихотворений (поэм) в прозе – «Могилы» (Из «Песен о земле») и «Смятение»; четвертый – из семи неозаглавленных («как стихи») прозаических миниатюр.

При всем явном стихоподобии метра и звукописи в малой прозе Вл. Гиппиуса нет, а строфы хотя в основном и короткие, но разные по слоговой длине и по большей части – версейные, протяженностью от одной до шести строк.

Завершает книгу стихотворный эпилог, написанный разностопным ямбом. Таким образом, перед нами – как и у Добролюбова и Ив. Коневского – продуманная прозиметрическая (то есть, состоящая из соразмерных фрагментов стиха и прозы) композиция.

Следующая стихотворная книга Вл. Гиппиуса «Возвращение» выходит в 1912 году и включает стихотворения 1896–1906 годов. Она, как и «Песни», начинается вполне традиционной, упорядоченной лирикой. Здесь меньше трехсложников, однако, присутствуют больше строфической изощренности, в основном – за счет разностопности.

Неожиданно один из разделов книги завершается записанной свободным стихом молитвой «Господи, помилуй всех» и циклом верлибров «Томление духа» (5 стихотворений), а вскоре за ними появляется еще один свободный стих – «Вода», то есть в этой книге всего семь стихотворений, написанных верлибром.

Поскольку все они ни разу не привлекали внимания стиховедов, в том числе и писавших об истории русского свободного стиха, приведем эти тексты полностью:

* * *

Господи! помилуй всех, кто слабей Тебя,
И всех, кто не умеет и не может;
Помоги людям прожить целый день,
Ночью – дай полный отдых;
Помоги женщине родить, – облегчи ее безвинную муку;
Помоги ребенку найти верный путь,
Старику – не отречься от жизни;
Царям – править,
Рабам – повиноваться, –
Всем – служить друг другу!³⁰

ТОМЛЕНИЕ ДУХА

1

Пустые зеленые волны.
Вечно бегут
И – целуют прибрежные камни;
Безрадостные чайки
Вечно кружатся над волнами.
Идут корабли, восходят звезды, –
Скучно на бедном берегу...
Томятся высокие прибрежные скалы,
Томятся длинные, унылые деревья –
Томятся люди, –
Только–на тихой вечерней заре –
В прозрачных голубых волнах
Играют веселые рыбы...³¹

2

Никогда не изменится море.
Всегда будут прибывать к плоскому берегу
Низкие волны –

И с тем же ненарушимым певучим шумом
Отплескивать назад;
Всегда будут стоять те же камни
И на них – садиться те же птицы;
Те же облака будут проходить над морем;
То же мерцание, то же солнце...
Те же люди
Будут уныло или весело бродить по берегу
И играть с прибрежными волнами –
Или, отчалив лодку,
Слегка тревожить неровную поверхность моря...³²

3

Остановились облака, не движутся.
Через час поднимется ветер
И они, крутясь понесутся –
На север или на юг...
О чем они думают?
О том, зачем они стоят?
Или – зачем понесутся?
Отдыхают и дремлют,
Или – томятся, бездействуя?..
Не все ли равно – стоять или нестись?
Тот же покой, то же постоянство!
Но вечно будут думать тучи
И – вечно не знать, куда и зачем несутся,
В чем их назначение,
И – не есть ли они только чья-то притча,
Довольно однообразная?..³³

4

А о чем думают камни?
Они уж всегда неподвижны,
Их только сдвигают – насильственно:
Всегда лежат и таят молчание...
Может быть, спят или грезят?
Или не грезят?..
Мне кажется – они думают!
Не могут же они спать,–

Их разбудили бы дождь, гром, шум моря.
И – почему тогда не спит все, что так непрерывно движется?
Разве движенье не есть постоянство и покой?..
Мне кажется – они лежат и думают, –
Что они лежат,
Что они неподвижны,
Что их можно сдвинуть, но только насильственно,
Что их моет дождь, и раскаляет солнце, –
Что они – камни...³⁴

5

Звезды так сильно мерцают,
Все звезды – большие и слабые.
Неужели они говорят не о счастье?
Неужели они мерцают не потому,
Что опьянены своим счастьем?..
Только мерцаньем можно сказать о нем...
И потому – каждую ночь, когда засияют, замерцают звезды,
Я хочу сиять, говорить, как они –
О своем большом томительном счастье!
А когда их нет –
Днем, под солнечным безразличным небом,
Я не знаю счастья, –
Я брожу среди людей, среди цветов, среди скал,
И – тоскую...³⁵

ВОДА

Мои слезы – вода,
Как те воды, что текут по воле Творца –
Средь земель, по земле...
Собираясь от больших и малых пространств –
Они поднимаются наверх и, нависши тучами,
Проливаются снова на землю и воды.
Для чего они? чтобы насытить сухую землю?
И в воды проливаются – так, случайно?
И – на пашню, не высохшую от прошлого дождя?..
Потому что – закон им подняться и пролиться?
Или весело тому, кто льет непрерывные осенние слезы –
Пресыщать иссохшую землю губительной влагой

И бесконечно увлажнять огромные пространства воды?
И наконец, наконец! если бы я даже не согласился, не захотел, –
Что мог бы я сделать?
Все равно – будет то, что есть.
Ведь я гибну и – не хочу гибнуть...
И гибну!
Боже, удержи нас над бездной,
Над которой мы скользим по Твоей воле!
Господи, знающий всякое движение,
Удержи блуждающую руку,
Волну – от безумного желанья!
Сердце мое возьми в Свою руку,
Удержи его в тихой – неуправляемой!³⁶

Наконец, в книге 1915 года (переиздана в 1917) «Ночь в звездах» появляется еще один, последний известный нам верлибр Вл. Гиппиуса:

ПОМАЗАНИЕ

Коснись же света, который горит во мне!
Смотри: я подыму к нему твои руки, –
И они станут прозрачны насквозь.
Ты коснешься этими руками жизни, –
И она вся задрожит от твоего прикосновенья.
Она не поймет, что с ней, –
И вся отдастся во власть твоих лучей.
Ты будешь видеть, как в небе – не камни!
А – стая бабочек летит в ночной вышине!..
И к утру – свертывают свои опаленные крылья,
И бросают семя, –
И в новых ночах загораются новые звезды...
И я понимаю, куда устремлены твои глаза,
Так глубоко предчувствующие и никуда не смотрящие, –
И я вижу – я смотрю в их глубину –
Как рождаются в них бабочки, что летят в ночных небесах,
И – кажется, с криком от счастья и света –
Бросают семя и оплодотворяют цветы...³⁷

Все приведенные выше тексты представляют собой образцы «чистой» формы русского свободного стиха, то есть не содержат

характерные для многих ранних верлибров, созданных на русском языке, рецидивов силлаботоничности, случайных рифм, упорядоченности соседних строк по числу слогов или ударений и т. д. и выдают безусловное знакомство их автора с современной французской традицией.

Характерно, что уже в следующем 1916 году Вл. Гиппиус – теперь под псевдонимом «Вл. Нелединский» – выпускает книгу, обозначающую противоположный вектор развития его стиха: от свободы формы к ее строгости. Книга называется «Томление духа» и имеет важный подзаголовок «Вольные сонеты». Соответственно, в нее вошло 98 пронумерованных стихотворений, написанных в сонетной форме.

При этом в сонете XIV поэт сам объясняет логику обращения к этой форме на фоне своих ритмических поисков предшествующих лет:

Размер стеснительный вернее для меня:
Я разливался и разлился в страсти, –
Я отдаюсь стиха холодной власти
И – сдерживаю пламенность огня,

Зовущего – пронзить кольцо шестое...
Размер стеснительный мне нравится уже тем,
Что в нем восторг неутолимый нем,
Что в нем молчит сознание роковое.³⁸

При этом на фоне достаточно точного воспроизведения сонетного канона большинством современников отмечало, что Вл. Гиппиус позволяет себе некоторые формальные вольности.

Прежде всего, надо сказать о стихотворном размере сонетов Вл. Гиппиуса. В русской традиции сонеты обычно пишутся пятистопным ямбом, реже – шестистопным; при этом, как правило, в каждом из них размер строго соблюдается от начала до конца стихотворения. Вл. Гиппиус тоже выбирает для своих сонетов ямбический пятистопник, однако уже первое стихотворение книги начинается с «вольности»: начальная («сильная») строка здесь – шестистопная: «Истома всех лучей мне явственно видна».

В дальнейшем удлинённые шестистопные строки встречаются еще как минимум в пяти сонетах книги, и тоже в основном в силь-

ных (конечных) позициях стихотворений, а в одном случае (в сонете СХХII) выделенность шестистопной строки подчеркнута нетипичным для сонета дактилическим окончанием.

Теперь о строфике гиппиусовских сонетов. Тут вольностей, пожалуй, больше всего. Но сначала о трех классических вариантах, используемых поэтом. Французским и английским сонетом написано по 30 стихотворений, итальянским – 23, то есть примерно поровну. Однако больше всего в книге оказывается «псевдоанглийских» сонетов (28), то есть, формально разбитых на три катрена и финальное двустушие, в действительности же рифмуемых по французской или итальянской модели.

Надо сказать, что подобных несовпадений схемы рифмовки и визуальной формы у Вл. Гиппиуса очень много: кроме уже названных псевдоанглийских в книге находим еще 15 «неправильных» по форме сонетов. Причем только одно из них можно рассматривать как традиционную трансформацию классической формы – так называемый «перевернутый» сонет (XXXV), остальные же состоят из разнообразных комбинаций строфоидов длиной от шести до одной строки, объединенных в группы из четырех или пяти строфоидов. Однострочные строфоиды Вл. Гиппиус помещает в финал трех стихотворений книги.

Пример сознательного нарушения сонетного канона – смещение границ катренной и терцинной групп, приводящее к увеличению первой на одну строку – за счет второй:

VI

Темна, темна вода во облаках,
И мутны волны крови распаленной!
Нам снится сон – что мы в тоске влюбленной
Спешим на замирающих струях;

Что ночь глядит из глубины зажженной,
И парус рвется к знойным берегам,
И сердце рвется навсегда к восторгам, –
Туда, туда по роковым струям,
Где мы печаль из глубины исторгнем!..

Тоска навек – на знойных берегах,
Тоска навек – в зовущих волнах, волнах,
Тоска навек, тоска – во всех восторгах. –

Еще печаль, еще печаль исторгнем,
Еще печаль на роковых струях!

Но наиболее интересной представляется строфическая композиция сонета LXX:

АЛЕКСАНДР БЛОК

Еще один! который вслед за нами
Запел – скучая в скучной стороне –
О незнакомой и прекрасной даме.

Он пел, а не рассказывал – стихами;
Мы слушали, как слушают во сне
Удары сердца – в глубине, на дне.

Мы с Добролюбовым о том же все мечтали:
Рыдать (а не рассказывать!) стихами
О буйных сменах в сердца бытия –

И гибли от бессилья и печали
(Он был бесстрашной, но бессильней, – я
Припал навек к истокам бытия, –

Но оба мы – почти беззвучно ждали)...
И вдруг напевы Блока прозвучали.

Как видим, этот сонет (точнее – сонетоид) состоит из четырех терцетов и одного двустушия (то есть, в сумме из 14 строк, как и положено сонету); формула рифмовки в нем – аВа аСС dae dee dd – не совпадает ни с одной известной сонетной схемой. При этом обращает на себя внимание использование двух пар тавтологических рифм – явление для классического сонета категорически недопустимое (как известно, эта твердая форма исключает любое повторение слов в тексте, не говоря уже о сильной рифменной позиции). Вл. Гиппиус использует такую «запретную» рифмовку несколько раз (см., напр.,

сонеты LV, СХХ и др.). А в других приведенных выше примерах мы видим обращение к повторам еще и в другой сильной позиции – в началах строк, что создает анафорию.

Важно и то, что Вл. Гиппиус неоднократно использует – как в приведенном сонетоиде – малое количество рифм (здесь их пять, а в других сонетах их еще меньше – вплоть до двух!), что заставляет его прорифмовывать текст насквозь; это тоже нетипично для классического сонета, в котором рифмы катренов и терцетов обычно различаются.

Наконец, в некоторых сонетах (например, в ХLI и LIII) встречаются отдельные холостые (нерифмованные) строки, что тоже считается недопустимым в сонете. Таким образом, можно сказать, что название «Вольные сонеты» присвоено Вл. Гиппиусом своему собранию вполне обоснованно, а само обращение поэта к строгой твердой форме отнюдь не означает для него действительно подчинения «стеснительной форме», а скорее, подразумевает прихотливую и изобретательную игру с ней.

Кстати, в последнем стихотворении обращает на себя внимание выражение «мы с Добролюбовым». В сонете LXX «Иные» Вл. Гиппиус перечисляет «безумных» поэтов-современников, пришедших на смену Тютчеву, Фету и Надсону: это «лунагический Бальмонт», «дерзающий» Брюсов, вызывающий восхищение Сологуб и снова – Добролюбов, а рядом с ним – сам Вл. Гиппиус:

Дерзал и тот, чей ныне резкий след
 Меж нас затерян – вещий Добролюбов
 (Пророк в стихах – в пророчестве поэт);
 И тот, кто сжал его сейчас в сонет
 Так холодно и равнодушно-грубо...

Соответственно, еще один сонет посвящен персонально Ив. Ковневскому (LXIX), которого Вл. Гиппиус показательно называет «отроком прозорливым» и сетует по поводу его «ранней смерти» – то есть, в сознании автора оба поэта безусловно оказывались в первом ряду стихотворцев начала века; более того, вместе с нашим поэтом образовывали отдельную группу авторов, особенно «прозорливых», то есть, наиболее интересных в смысле поэтического (в том числе и формального) поиска.

Идея внешне обозначенного строгого строфического порядка, за которым в действительности таится стремление к разнообразию в рамках «стеснительной формы» находим и в последнем опубликованном произведении Вл. Гиппиуса – поэме «Лик человеческий» (1922). Это большое (в книге 278 с.) произведение написано шестистишиями – то есть, на вид вполне однородными строками, причем в основном написанными только на две рифмы. Однако с самого начала система рифмовки в них начинает меняться: если две первые строфы имеют формулу *AbbAbA*, то третья – *aBaBaB*, четвертая – *XxaBВа*, пятая – *aBVVaaB*; 96-я – *aBaaxB*, 97-я – *aaXvхv*, 98-я – *aBVBaa*; то есть, создается впечатление, что шестистишия зарифмованы по-разному, а значительная часть строк оставлена при этом без рифмы. При этом и сами рифмы нередко носят очень неточный характер (*тем – плен, затем – стен, сердца – усердным, мечом – огнем* и т. п.), что не всегда позволяет сразу их опознать; при этом и некоторые холостые строки при желании можно воспринять как своего рода теньевые рифмоидные созвучия (*сердца – крест, потешных – жертвах* и т. п.).

Принципиально неоднородно выглядит и малая проза Вл. Гиппиуса, которая появляется во всех его ранних книгах рядом со стихами, а также в больших количествах хранится в рукописном отделе Пушкинского дома.³⁹

Применительно к малой прозе поэта можно говорить о разных жанровых вариантах: это и вполне традиционные рассказы и мемуары, и безусловно ориентированные на стиховую культуру стихотворения и поэмы в прозе. При этом первые обычно объединяются в циклы и часто не имеют заглавий, что дополнительно сближает их с традиционно понимаемой поэтической культурой.

Приведем только один пример стихотворения в прозе Вл. Гиппиуса, представляющее лирическую традицию этой жанровой формы, получившей широчайшее распространение в словесности (в том числе, и массовой) Серебряного века:

*Дева над вечной струей вечно – печальна сидит.*⁴⁰
А. Пушкин

Ненужные листья опадут, все дороги оденут листья, сухие
и влажные, сквозь ветви проглянет небо, – потускнет вода... И

ты придешь, как всегда, увитая плющом, обнаженная и долго,
непостижимо будешь глядеть в холодеющую воду, по которой
поплывут, осенние листья...

Ты придешь, как всегда.

Зачем же опадают с ветвей и плывут, по воде безнадежные
листья?

Ветви, вода и ты – над водой... Вода слушает, и ты гля-
дишь в нее, глядишь в молчаливое небо...

Но зачем же опадают и плывут по воде осенние листья?...⁴¹

Подводя итоги нашим наблюдениям, можно сказать, что Вл. Гиппиус так же, как Добролюбов и Ив. Коневской, в своих книгах стоит у истоков таких важных для русской литературы последующих десятилетий как свободный стих и прозаическая миниатюра, вполне соответствующих самому духу хаотического декадентского бунта; в традиционной сонетной форме этот же бунт проявляется в их декларированной автором «вольности». Так что реальный вклад «предшественников символизма» – и Вл. Гиппиуса далеко не в последнюю очередь – в развитие ритмического репертуара русской словесности нам еще предстоит по достоинству оценить.

¹ См., напр.: *Ежов И. С., Шамурин Е. И.* Русская поэзия XX века: Антология русской лирики от символизма до наших дней. С введ. ст. В. Полянского. М.: Новая Москва, 1925.

² См.: Предсимволизм – лики и отражения / Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2020.

³ См., напр.: *Дёринг-Смирнова И. Р.* Очерки по исторической типологии культуры: ... – реализм – (...) – постсимволизм (авангард) – ... Salzburg: Inst. für Slawistik, 1982; А. Блок и русский постсимволизм, науч. конф. (1991; Тарту). Тезисы докладов научной конференции, 22–24 марта 1991 г. Тарту, 1991; *Тюпа В. И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара, 1998; Критика русского постсимволизма / Авт.-сост. О. А. Лекманов. М., 2002; серию конференций и сборников статей «Постсимволизм как явление культуры» (Вып. 1–4, М.: РГГУ, 1995) и др.

⁴ *Минский Н., Добролюбов А.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. В. Сапожкова и А. А. Кобринского. СПб., 2005. (Новая библиотека поэта).

⁵ *Добролюбов А. М.* Natura naturans. Natura naturata. СПб.: тип. Е. Евдокимова, 1895.

⁶ Там же. С. 5.

⁷ *Гиппиус В.* Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. М., 2000. С. 262.

⁸ Там же. С. 266.

⁹ Там же. С. 254–255.

- ¹⁰ Там же. С. 257.
- ¹¹ *Сумароков А.* <Гиппиус Вл.> Большая неприятность в трех томах // Голос жизни. 1915. № 3. С. 17–19.
- ¹² Там же. С. 17.
- ¹³ *Брюсов В. Я.* О русском стихосложении // Добролюбов А. М. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1900. С. 14.
- ¹⁴ Драматичная и очень типичная судьба этой формы подробно описана в ряде наших работ, см. напр.: *Орлицкий Ю. Б.* Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // Славянские чтения. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94–107.
- ¹⁵ *Добролюбов А. М.* Из книги невидимой. М.: Скорпион, 1905. С. 69–70.
- ¹⁶ *Минский Н., Добролюбов А.* Стихотворения и поэмы. С. 571–581, 621–622.
- ¹⁷ *Лавров А. В.* Ф. Ницше в переводах И. Коневского // MUSENALMANACH. СПб., 2013. С. 163.
- ¹⁸ Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. 1812–1970 / Сост. и прим. Г. И. Раггауза. М., 1974. С. 394–399.
- ¹⁹ MUSENALMANACH. С. 166–199.
- ²⁰ *Коневской И.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008. С. 83.
- ²¹ *Коневской И.* Мечты и думы. Томск, 2000. С. 65.
- ²² *Гиппиус В.* О самом себе // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 122.
- ²³ Там же.
- ²⁴ *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 38.
- ²⁵ Там же. С. 44.
- ²⁶ Там же. С. 39.
- ²⁷ *Гиппиус В.* О самом себе. С. 123.
- ²⁸ *Гиппиус В.* Песни. СПб, 1897. С. 10.
- ²⁹ Здесь и далее используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих, ВЛ – верлибр; цифра после названия метра обозначает размер.
- ³⁰ *Бестужев В.* Возвращение. СПб., 1912. С. 101.
- ³¹ Там же. С. 105.
- ³² Там же. С. 106.
- ³³ Там же. С. 107.
- ³⁴ Там же. С. 108.
- ³⁵ Там же. С. 109.
- ³⁶ Там же. С. 119.
- ³⁷ *Бестужев В.* Ночь в звездах. СПб., 1915. С. 27.
- ³⁸ *Нелединский Вл.* Томление духа. Вольные сонеты. СПб., 1916. Книга лишена пагинации, поэтому сноски на нее не имеют смысла, мы будем указывать только номер стихотворения.
- ³⁹ См. с. 95 наст. изд.
- ⁴⁰ Пунктуация Вл. Гиппиуса.
- ⁴¹ *Гиппиус В.* Песни. С. 110.

Из ранних «стихотворений в прозе»

Владимира Гиппиуса

Публикация Т. Игошевой (ИРЛИ РАН), Ю. Орлицкого (РГГУ)

Первые образцы миниатюрной прозы Вл. Гиппиус публикует в своей первой книге «Песни» (1897): это вошедшие в ее третий раздел озаглавленные и состоящие из отдельных частей протяженные тексты «Могилы» и «Смятение» (их, по аналогии со «стихотворениями в прозе», можно условно назвать «поэмами в прозе») и составившие четвертый раздел семь лирических текстов, не имеющих заглавий и обозначенных в оглавлении, как лирические стихи, первыми строками: «Ты не знаешь, ты не можешь болеть моим горем...», «Я – белая влага...», «Тебе снился весенний сон...», «Я давно сижу в этой обитой серыми обоями комнате...», «Когда я вижу, как выступает из дневного света...», «Ненужные листья опадут...» и «Я не горжусь, о нет! я тихо радуюсь...», которые вполне позволительно именовать «стихотворениями в прозе».

В сборнике «Писатели символистского круга» В. Н. Быстров опубликовал еще несколько прозаических произведений Вл. Гиппиуса: две, условно говоря, «поэмы» («Над столицей сырое и темное утро...» и «Царевна угасла (Настроения)») и два стихотворения в прозе («Вчера» и «Из одного путешествия...»). Характеризуя первое из них, В. Н. Быстров справедливо пишет, что в нем «чувствуется усилие выработать какой-то новый язык: экспрессивный, метафорический, насыщенный неожиданными образами и сравнениями», однако следом оговаривается: «Однако нередко это оборачивается неоправданными изломами художественного мышления и тем косноязычием, которое современники отмечали в стихах А. Добролюбова».¹

Эта характеристика вполне относима и к другим включенным в публикацию произведениям, и к прозе начинающего писателя в це-

¹ Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. / Предисл. и публ. В. Н. Быстрова // Писатели символистского круга: Новые материалы / Ред. В. Н. Быстров, Н. Ю. Грякалова, А. В. Лавров. СПб., 2003. С. 30.

лом (напомним, что практически все известные нам ее образцы датируются тремя годами, 1894–1896, то есть временем, когда Вл. Гиппиусу было от 18 до 20 лет); не случайным выглядит и упоминание в приведенном пассаже имени Добролюбова, причем не только как поэта, но и как автора близких гиппиусовским по природе и структуре прозаическим фрагментам.

«Декадентскую» прозу ранних русских символистов вполне органично продолжают и их тексты, написанные в других формах и жанрах: критических статьях, мемуарах, эпистолярной, в последние годы благодаря усилиям Е. М. Биневица, А. М. Грачевой, О. А. Линдберг, А. А. Кобринского, Ю. А. Рыкуниной и др., появившихся в печати.¹ Синтетичность и особая метафоричность этих произведений – начиная с написанного для книги С. А. Венгерова очерка о Добролюбове – тоже неоднократно упоминалась исследователями.

В любом случае публикуемые ниже тексты из Рукописного отдела ИРЛИ РАН (ф. 77, ед. хр. 97, 98, 100, 101, 103–106) представляют несомненный интерес и для исследователей генезиса русского символизма, и для понимания логики развития русской словесности Серебряного века, и для характеристики творчества одного из его интереснейших представителей.

Важно отметить, что хранящиеся в указанном фонде материалы свидетельствуют о напряженной работе юного литератора над своими произведениями: некоторые из них представлены в нескольких редакциях и вариантах (опубликованное в «Песнях» «Смятение» – ед. хр. 102; «Новое солнце» – ед. хр. 97), практически все содержат правку, нередко затрудняющую прочтение текста.

На некоторых единицах имеются поздние пометки автора, показывающие изменение отношения к ним автора; так, на первой стра-

¹ *Гиппиус Вл.* О самом себе / Подгот. текста, публ., послесл. Евг. Биневица // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 119–132; *Кобринский А. А.* Владимир Гиппиус: правда и поза (Приложение: *Гиппиус Вл. В.* Отчаявшиеся и очарованные) // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2010. С. 549–561; *Рыкунина Ю. А.* Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики» // Литературный факт. 2017. № 5. С. 207–224; *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу / Вст. ст., подгот. текста и коммент. Ю. А. Рыкуниной // Русская литература. 2018. № 1. С. 99–127; Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. С. 27–43; *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню / Предисл., публ. и коммент. А. М. Грачевой и О. А. Линдберг // Писатели символистского круга: Новые материалы. С. 44–76.

нище публикуемого ниже цикла из 32 стихотворений в прозе (ед. хр. 104) карандашом написано: «Все это почти сплошь выдуманная чепуха».

Тем не менее, именно этот цикл представляет собой наиболее подготовленное автором к публикации произведение, о чем свидетельствует, в частности, сквозная нумерация текстов римскими цифрами, озаглавленность их и беловой характер рукописи с минимальным количеством правок; именно с этого цикла мы начинаем нашу публикацию.

Остальные подборки прозаических миниатюр, обозначенные в описании как циклы («Пустые небеса», 1895 – ед. хр. 103); а также ед. хр. 97, 100, 105, названные составителями описей просто «стихотворения в прозе», представляют собой чаще всего случайные подборки текстов или состоят из разрозненных фрагментов авторских циклов, о чем свидетельствует неупорядоченная авторская пагинация, непоследовательность озаглавленности/неозаглавленности, различие почерка и цвета чернил т. д. Тем не менее, представляется возможным опубликовать эти подборки в том виде, в котором они отложились в фонде.

Наконец, три ед. хр. – 98, 101 и 106 – тоже можно условно трактовать как поэмы в прозе; они приводятся в конце нашей публикации.

* * *

I. БРЕД

Не налагайте оков... Цепи... Цепи... Тяжело... Слух раздражает-
ся их звяканьем, стоном закованных...

Воли, воли!

Пусть волны чувств и мыслей темных и светлых высоко взды-
маются в душе моей... Пусть до звезд долетают их брызги.

Раскатистая трель соловья, нежная, чарующая звучит в ответ
на таинственный шепот теней ночи... Как разливается... Душа
моя выливается в ней, твоей вольной песни... Стоны, звяканье
цепей...

Оставьте... Тяжело... На волю! Цепи, цепи!.. О, как звякают...

Дайте оторваться от болезненной и тусклой земли, дайте взле-
теть к небесам... Я верю, вы страдаете. Слышу я свист бича.

Синяки на страдальческом теле, кровь сочится из ног... О, позор
тебе, мир!.. А у меня душа болит, болит! Понимаете ли вы, люди,
болит...

Нет, не понять вам страдальцам от взмахов тирана-бича стра-
дальца от бессилья душевных порываний...

Господи, Господи, неужели и ты не поймешь?

II. В МОГИЛЕ

Снится мне, что я лежу в могиле, зарыт живым, но всё чувствую.
Мне душно, страшно! Я с силой стучусь о крышку гроба, кричу,
зову, но голос замолкает, и только глухое неприятное эхо отдается в
земле... Воздух становится спертым... Я рву на себе волосы... Голо-
ву давит тяжесть... Две-три яркие картины моей жизни мгновенно
проносятся в голове...

О Господи! Отворите, отворите!

Что это словно бы солнечный луч светит в гробу... Солнечный
луч!.. Отворите, отворите! Эхо замирает... Слух заволакивается...

А там-то лучи, лучи...

Отворите!

III. ДВОЙНИК

Раз ночью я проснулся и вижу стоит передо мною мой двойник... Дрожь проняла меня, но я совладал с собой. Гневно и сурово смотрит он мне в глаза и чудится, что он пронизывает меня насквозь и вызывает дрожь...

«Что тебе нужно», – спрашиваю я наконец.

Тогда взгляд его сделался еще суровее, и показалось мне, что он издает грубые, неясные звуки... Я вслушался, он глухо говорит: «Безумец! Будь младенцем, каким ты был раньше. Куда идешь? Обернись – сзади свет, взглядишь вперед – там стелется мрак. Только безгрешный душой – счастлив, никакое другое человеческое счастье не может тебе заменить этого высокого счастья.

Ступай назад! Ты был младенцем, им и оставайся. Только безгрешный душою – счастлив! Безумец, безумец!»

Слова замерли, двойник исчез.

Я понял, что это была моя совесть... и, плотнее уткнувшись в подушку, я заснул.

Легко сказать, будь младенцем. А все пережитое? Разве это не бездна, которую никто из смертных еще никогда не переступал. Прежде чем сделаться младенцем, надо ее перешагнуть!

Ну-ка, ты, мудрый советчик, перешагни-ка!

Небось скрылся!

Прекрасно я выспался в эту ночь!

IV. ГОРЕ СТАРОГО ДУБА

В одной старой роще рос древний многолетний дуб, а рядом с ним – молоденький и тонкий дубок. И рос молодой дубок все выше и выше, и все красивее делался он, а старик-дуб с гордостью и любовью смотрел на свое детище. Но однажды (хорошо помнил старик-дуб этот день!) голубой небосклон покрылся черными темными тучами, ярко заиграла молния, закатился гневным смехом гром, брызнули крупные капли дождя, подул буйный ветер...

Начался ураган!

Ветер с необычайной силой срывал крыши с домов, сносил кресы с могил, с корнями вырывал деревья. Высокий вековой дуб твер-

до стоял на земле: он привык к ураганам. А молодой дуб не устоял перед всевластной стихией. Один раз, два изогнулся, а на третий сломился совсем! Вздрогнул старый дуб, каждым сучком, каждым листиком встрепенулся он... Ярче заиграла молния, глуше и свирепее засмеялся гром, застонал буйный ветер, и эхом застонал старик-дуб...

Зачем пощадило его ненастье? Зачем оставило его одиноким старым сиротою...

Э-эх, сострадательная природа!

Скорбно стонал старик, рыдала, хохотала и плакала шумная непогода...

V. ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРОГУЛКА

Теплая ночь, звезды, луна, серебрящая сонный залив... Словом, обычная картина, которая, я думаю, даже поэтам надоела...

Ты шла, семена своими полудетскими ножками, по каменистому берегу и, закинув голову, глядела на тучи, которые, плавно тая, утопали в лунном блеске... Хорошо и красиво было на небе, очень красиво, и я думал, как хорошо бы было, если б у меня сердце стучало не так угрюмо и злобно... Но думы и остались думами. Мне было пасмурно и невыносимо... Мне казалось, что легкий вечерний ветерок, плывя меж нами, отдаляет нас друг от друга.

Веселая была прогулка!

Ты побежала к берегу моря, и ноги твои чуть коснулись его зыблущейся поверхности...

– Ай, я промочила себе ноги!..

Чудная, поэтическая ночь... Звезды разгорались все ярче и ярче...

О, как воспел бы я это незабвенное мгновенье, будь я поэт!

VI. НЕЛОВКО

Я знаю, что она на меня сердится. И она на это имеет право... О, я это прекрасно знаю!.. В груди набирается горечь... Я скажу ей все... Мне тяжело... Я упаду ей на грудь.

Я у нее в комнате.

– Ты читаешь?

– Да-а.

Молчание. Она смотрит строго и закусывает губу. Я конфужусь. Мне кажется, что у меня под глазами делается красно...

Подхожу к столику и рассматриваю лежащие на нем картинки.
«Как бы уйти? Неловко!»

Взглядываю исподлобья на нее. Читает книгу. Окно раскрыто. Вечер. Небо темнеет. Тускнеют деревья. Над травой – роса.

В воздухе вьются комары.

«Как бы уйти? Как бы уйти?.. Неловко!»

VII. ОТЧЕГО?

Я сижу с моим отцом, которого я люблю и который меня любит.

Он смотрит на меня холодно и строго. У меня есть много, очень много что сказать ему. Я сдерживаю дыхание. Мы молчим. Он вертит цепочку часов, я гляжу на носок своего сапога... Тяжело... Отчего это?

* * *

Я в обществе глупых и пустых людей, которых я не люблю и которые меня не любят. Они смотрят на меня с пренебрежением.

Шумный, бессмысленный, болтливый разговор...

Голова моя горит. Я прерываю их. Я говорю, много и убедительно говорю... И как я их ненавижу, о как ненавижу, и все – говорю, говорю...

Отчего это?

VIII. У ПЕЧКИ

Зимний вечер. На дворе холодно, клоками валит снег и завывает ветер... В комнате, где мы сидим, тепло и уютно. В печке трещат дрова. Все освещается дрожью их света.

Я сижу с ней на диване у печки. Мы друзья. Она рассказывает «историю своей любви», медленно, уныло устремив взор на огонь и не шевелясь. Я слушаю, едва сдерживаясь. Я люблю ее первой чистой любовью (смейся, кто прочитает!). Мне не по себе слушать, что

она любила другого и что эта любовь в ней горит до сих пор... «Как эти дрова? – приходит мне на ум сравнение. Но ведь эти дрова сгорят! И любовь сгорит!?! Может быть, сгорела?»

Тепло... Голова кружится. В комнате полутьма. Я подвигаюсь к ней и целую ее в щеку, силясь обнять плечо.

– Я люблю тебя –

Она отстраняется с выражением гадливости и изумления на лице... Встает с дивана. Отходит. Подошла к окну и глядит на улицу. Я остаюсь на диване и думаю... о том, что дружба – вещь непостоянная.

За окном завывает ветер; снег валит комками... Там холодно, и мне кажется, что этот холод проникает в мою душу.

У печки становится жарко сидеть... Дрова все горят да горят...

IX. ПИСЬМО

Я получил твое письмо. Ты меня не любишь.

В висках стучит. Глаза заволакиваются. В открытое окно плывет душистый весенний воздух. Светлое лазурное небо, волнистые легкие тучи, яркое солнце, смех его переливчатых лучей... Небо радуется, небо встречает весну.

Сердце, встречай же и ты весну; мы с тобой молоды. Радуйся, смейся вместе с солнечным лучом, вместе с небесами...

Но сердце не слушает и плачет, и мечется, и рыдает...

В висках стучит. Глаза заволакиваются... Передо мной лежит твое письмо.

X. ЗАСЫПАЮ

Догорает свеча... воцаряется мрак.

Я укутываюсь в одеяло. В голове теряется связь мыслей. Сквозь дымку забвения слышится стук сердца. Мне чудится, оно нарочно бьет по одеялу...

«Ярослав Мудрый отличался миролюбивым характером...». О, Господи! Наладилось, не идет из головы.

Мысли расплываются...

«Заметь: всегда ставится неопределенное наклонение...»

Я вижу старую грамматику, засаленную, с завившимися углами... Буквы отделяются от страницы, становятся выпуклыми... пропали. Я думаю... Черные, скучные мысли...

Завтра гимназия, послезавтра гимназия, опять гимназия, опять, опять... Все одно и то же... вечно одно и то же... Скучно... Свеча догорела... мысли догорели... Пахнет гарью... Засыпаю...

XI. СКАЗКА НОЧИ¹

Летний вечер стушевывается в темную ночь. Небо изукрашивается нарядом звезд, месяц намечает свой путь и уже скользит сквозь белые облака по звездам... Облака рвутся, расплываются, сплываются, крутятся... Пруд – словно зеркало в темной, скудно-освещенной комнате. Водоросли не шевелятся. Сплетаются сучья деревьев, кивая своим изображениям в воде. Замирает запах цветов, тает и сливается с волнами росы на тускло-изумрудной траве... Где-то стрекочет кузнечик...

Ах, я помню! Помню светлое счастье!.. Нет прочь, прочь отсюда!.. Жутко! Страх на меня наводит эта сказка волшебной, тихой ночи...

XII. СВИДАНИЕ

Я жду... Она сейчас придет. В этой беседке за огородным частоколом нас никто не увидит. Сумерки трепещут. Последние отблески дневных лучей фантастично струятся в воздухе.

Майский жук прожужжал над ухом и хлопнулся на скамейку... Скоро ли она придет? Ага! Идет. Я слышу, как шлепает она маленькими босыми ногами по песку. Вот ее красный сарафан... моложавое лицо... Она меня увидала...

И мы вместе. Я прижимаю ее к себе. Дыхание делается горячее... Она наклоняется ко мне... О, моя милая!

Что это, словно бы луком откуда-то потянуло... Поцелуй, Ах, это у нее изо рту луком пахнет... О, моя милая!..

ХІІІ. ЗА РАБОТОЙ

Лампы свет бьет мне в глаза. Перо скрипит, скользя по бумаге. Скучную я исполняю работу. Монотонно и машинально работает ум, а воображение рисует образы пережитого, которые скоро и плавно проходят в моей памяти. Сколько их! Один, два...еще, еще!.. Без конца они, без конца! Неужели все эти образы совместились в моей памяти. И как они странно скользят, словно тучи, по темному ночному небу...

Что за свет? Все образы осветились, все тучи на темном ночном небе... Не месяц ли? Нет, нет! Что же это?

Ах, это ты, моя дорогая, моя светлая!

Здравствуй!

А я уж думал, что ты затерялась в этой многолюдной толпе... Нет, здесь ты, здесь со мной... Хорошая моя!.. Какой нежный, тонкий луч...

Перо скрипит, скользя по бумаге. Лампы свет бьет мне в глаза...

ХІV. ВРЕМЯ

За стеной бьют часы: раз, два, три... Три часа. Ночь. Темно. Мне не спится. Три часа? Потом пробьет четыре, пять... Время бежит скоро, недосыгаемо скоро. И не поймаешь ни одной минуты. Что говорю? Часа не поймаешь! Думаешь насладиться блаженством такого-то часа. Глядь, час словно бы обратился в минуту и прошел... Уж прошел! Господи, и так вся жизнь! Попробуешь поймать блаженство ее, она обратилась в мгновение – и нет блаженства – жизнь прошла... Нет уж, пусть лучше тянется скучная, однообразная жизнь: я не хочу, чтобы время издевалось надо мной... Что это?

Открываю глаза и вижу: в темноте в воздухе висит какая-то ужасная рожа, безобразная, старческая, смеющаяся... Язык высунут, скользит по щекам и указывает часы... Это время? Да, да! А я себе представлял его легкокрылой бабочкой...

И как бы в ответ на мою мысль, время рассмеялось громко, неприятно, с резким звоном... О, какой звон... Рожа пропала. За стеной часы пробили четыре.

XV. ДРУЗЬЯ

– Пойдем прогуляться.

– Пойдем!

Мы вышли. Сырой тепловатый воздух, алмазы дождя на траве и на деревьях, болезненная улыбка солнечных лучей сквозь синие разбросанные по небу тучи. Мокрый песок вязнет под ногами. Мы идем рядом. Он смотрит ясными глазами вперед и вдыхает свежесть воздуха. Я гляжу на небо, кося взглядом.

Он – жених той девушки, которая мне дороже всего, образ которой жжет мою душу, светлое лицо которой мелькает у меня в тусклом сердце.

Я его ненавижу, ее жениха. За что? Он не силой отнял ее у меня, она и не знает о моей безнадежной (пошлость, торжествуй!) первой любви. И странно у нас с ним всегда завязывается горячий разговор. Вот и теперь. Мы говорим скоро, шумно, много, перебивая друг друга. Я разгорячился, наговорил дерзостей. Молчание. Я бессознательно радуюсь этому молчанию.

Он протягивает мне руку.

– Ну, помиримся. Мы ведь – друзья? Стыдно же ссориться друзьям. Мне ничего не остается, как пожать его протянутую руку.

Разговор продолжается тихо, мирно, серо...

Он называет меня своим лучшим другом.

Я знаю, – это вполне искренно, он меня искренно, сердечно любит... А я?

О, я тоже люблю тебя, «мой лучший друг»!

XVI. В ДЕТСКОЙ

Тише... Не шумите!.. Засыпай, моя крошка!

Мягко сквозь сизый луч лампы глядит на тебя Спаситель. Добрая мама, склонившись над твоей постелькой, и крестит тебя, и целует. Доброй ночи! Спи, моя крошка! Ты сомкнешь свои лазоревые глазки, а я сяду около тебя и буду смотреть на твое кроткое нежное личико. Я отдохну душой, глядя на него, я замечтаюсь, я буду наяву видеть твои пестрые сны. Бури, бури истомили меня... Спи, моя крошка, голубка моя, дитяtko, радость моя...

Я отдохну душой!

XVII. КТО ЛУЧШЕ?

Брат мой предо мной провинился. Я вышел из себя. Я кричу на него, я готов побить его: так клокочет кровь в моей груди.

Наконец я в изнеможении опускаюсь на стул.

Отвертываюсь: брат мне противен. Взгляд мой блуждающий и дикий падает на улицу. Вижу я: одна собака наскочила на другую, лает, рычит, готова изгрызть ее. Кровь бросается мне в голову. Совершенно. Я думаю подойти к брату и попросить у него прощения... Но я не подошел к моему брату... да, не подошел. Рычание собак становилось все сильнее.

XVIII. СОВА КРИЧИТ

Сырой холодный вечер. Туман призрачный и синий. Широкая река. За рекою пропадает в тумане лес.

Протяжно и остро крикнула сова. Не ребенка ли режут? Жутко! Есть что-то недосказанное в совином стоне. Словно бы словами хотела она выразить свое страдание и разрешилась резким криком.

Не душа ли это страдальческая, ноющая, грешная, и после смерти притягиваемая гнетом недужной земли?

Сыро. Туман становится непроницаемым для глаз... И все туман...

Куда не оглянешься, – туман... На небе туман, на земле туман, даль в тумане...

Сова кричит...

XIX. БУКЕТ

Как хорош, как свеж, как душист пышный букет жасмина.

Уже несколько часов стоит он у меня в комнате. Запах опьяняет меня. Голова начинает кружиться. Мне следовало бы позаняться, но я не в силах. В мыслях туманно. Ужасно пьяный запах у этого жасмина. Я знаю, что он вреден, что его нужно вынести из комнаты... Но я наклоняюсь, я дышу его сладкой отравой.

Свеж и душист пышный букет жасмина...

XX. ВДОХНОВЕНИЕ

Говорят, что вдохновение является порой от раздражения тела.

Что это чешется у меня на груди. Раздражительно чешется. Мне лень расстегнуться, и я как будто безотчетно сержусь. Настроение разрастается. Я пишу.

«Мне тяжело, душа моя тоскует,
Я весь в огне! Печаль, моя печаль,
Не мучь меня...

Однако невыносимо больно на груди. Я расстегиваюсь. Всматриваюсь. Что это?.. Через руку прыгнула блоха – ха-ха-ха!

Да на чем, бишь, я остановился?

«Не мучь меня, сурово негодует
Мой бедный ум...

XXI. ЛЕВОЙ НОГОЙ

Я сегодня встал левой ногой. (Впрочем, я, кажется, вообще никогда не встаю правой!).

Холодно. Сжаться, съежиться хочется, уйти в какую-нибудь тесную, тесную раковинку и сидеть там, враждебно посматривая на все и на всех. Отчего это всё сегодня так серо, так кисло? И эта глупая жизнерадостность солнечных лучей, и эта слащавая небесная лазурь, и этот sentimentalный бег белых туч, которым посвящено такое неизмеримое множество стихов... Когда-то посвятил и я. Дурак! Я съеживаюсь.

Пробегает веселая, смеющаяся сестра, я гляжу на нее и представляю ее себе в старости.

Собака ластится ко мне... Брысь! Ты напоминаешь мне одного моего друга!

О, о как холодно, как серо, как кисло...

XXII. ДИВНЫЙ МИГ!

Как смеялись звезды, как улыбался флегматичный месяц, как таяло лиловое небо в их насмешливых лучах! Как пахло и резедой, и березой, и еще чем-то (не помню, чем?). Как упоительно квакали лягушки, как «рыдал» соловей, как мяукала кошка, поджидая кота

на карнизе балкона... Душистая, светлая, музыкальная ночь (если бы я был поэт, я [бы] поставил в рифму «прочь» и даже повторил бы прочь, прочь!). Скверно было на душе. Голова болела. Словно бы уголья прикладывали к вискам. Чего-то безотчетно хотелось. Тело горячила прохлада ночи.

Что-то зашуршало. Я оглядываюсь, на пороге стояла она.

Пиши, живописец, картину... Ночь... балкон... Звезды... месяц... Она... и он...

Фу ты, как глупо!

Я, слава тебе Господи, не поэт, и поэтому просто так, не для рифмы, произношу сквозь зубы: «Прочь, прочь!»...

XXIII. СУМЕРКИ

Городские сумерки гаснут...

До моего слуха доносится стук колес. Окно открыто. На дворе завывает гармоника.

«Бедный труженик» отдыхает за музыкой...

Прелестно! Ну, а я? Я ведь тоже труженик, и даже, пожалуй, бедный, что же мне не над чем отдохнуть... Музыка?! Не хочу я музыки! Чтение... Нет, нет, не в состоянии... Над чем мне отдохнуть? А душа так просит отдыха!

Городские сумерки гаснут. Клочок потухающей лазури дразнит меня несбыточной сказкой. Бедный труженик берет ужаснейшие аккорды... Голову клонит ко сну... Но я не могу спать...

Чего я хочу?

Сумерки почти погасли...

XXIV. Я ОБМАНУТ

Я обманут... обманут! Слишком трогательно. Просто надули. Она меня уверяла в своей любви, а вчера я видел, как целовалась с одним мерзавцем (неприменно мерзавцем!). Положим, это понятно: целовалась со мной, целуется с другим... Но все же неприятно и скверно!..

А какой сегодня смеющийся день!.. Загляденье! Перед глазами развернулось изумрудное поле...

Ширь какая! По полю тащится стадо.

Я стою. Зачем я стою? Не понимаю.

Солнце слепит мне глаза. Стадо подходит все ближе и ближе. Передний бык подошел ко мне, уставился и, словно прищулив глаз, посмотрел... Он не может понять, что за существо стоит перед ним: рогатый, а человек!

Счастливый бык! У тебя рога от Бога положены, а мне женщиной подставлены... Я рогат! Черт возьми, выдумают же такую пошлую насмешку...

XXV. ОКНО НАСТЕЖЬ

Осенний холодный вечер... Поздно... Окно настезь. Народу на улице делается все меньше и меньше... Грязь, слякоть. Сыро. Сеет дождь. В голове почему-то вертится:

«Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней...»²

Грязь-то, грязь...

Смех, хохот, взвизгивание. Под окном проходит «нарумяненная девица», с сильно надтреснутым голосом и «беспокойным взглядом»... Юнкер идет за ней и что-то говорит...

Лицо – пошлое; я не слушаю, что он говорит, но мне думается, что он и говорит пошлость.

«Девица» хохочет.

– Дайте папироску...

Сеет дождь... Голоса замирают.

Напротив из трактира выходит пьяный мужик. Все на нем засаленное, рваное... Он отходит немного, шатается и падает, шлепаясь в серую грязь...

Грязь-то, грязь-то какая! В воздухе становится сырее и тусклее.

«Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней...»

XXVI. ЛЮБОВЬ, ЛЮБОВЬ...

Маленькая, низенькая, накуренная комнатка... Шумливая, беспорядочная товарищеская беседа.

– Надо любить всей душой, отдаваясь безрассудно любимому человеку.

– Согласен! Надо любить всей душой, но не безрассудно: рассудок и сердце друзя...

Клубы дыма... Смеющиеся лица, разнузданные позы...

– Господа, как не стыдно. Что за слезливая кислятина, любить всей душой!.. Все вздор. Люби, когда кровь волнуется!

– Нет, я допускаю только возвышенную любовь, это так поэтично...

Хохот, клубы дыма, шум, крик...

Я молчу, потому что я глубоко и чисто люблю; любовь моя не может вылиться в пустозвонном слове, задевающим только поверхность души и не доходящем до дна.

XXVII. КОГО Я ЛЮБЛЮ?

Когда я вижу красивую, высокую, хорошо сложенную и дышащую здоровьем женщину, в лице которой переливается молодая жаркая кровь, взор которой горделиво скользит по зале, полной огнями, звуками, голосами; голосами, готовыми петь ей хвалебные гимны за ее жизненность, кипучесть и страстность, тогда я испуганно отхожу прочь: мне становится не по себе: я боюсь ее черных бархатных глаз.

Но когда ты маленькая, худенькая, с белокурыми волосами по полудетским плечикам, пугливым сдержанным взглядом голубых лучистых глаз, болезненной улыбкой на полуоткрытых губах, протягиваешь мне свои бледные изваянные ручки, тогда я жадно припадаю к ним любовным поцелуем; я весь трепещу, когда твое хрупкое тельце всё вздрагивает от холода, от смеха, от испуга...

На душе моей тихо... Родственно ей твое маленькое, худенькое тельце, твой ласкательный взгляд и тихая болезненная улыбка.

XXVIII. ЕСЛИ БЫ... НО...

Если бы я был властелином земли, что бы я ни сделал для тебя... всю красоту, всю гармонию принес бы я к твоим ногам. Нежной росой поутру омыл бы я твое девичье тело, убрал бы его незабудками,

розами и сиренью. Сапфирным гребнем расчесал бы я твои мягкие золотистые кудри, уложил бы тебя в шелковом шатре, устланном внутри пышными коврами, раскинутом на берегу говорливой реки, и лесные, и полевые птицы услаждали бы твой слух пением, бабочки прислуживали бы тебе...

Если бы я был художником, я воплотил бы твою красоту и твою душу в высокое мировое творение, отдал бы его на капризный суд современников и потомства, и они бы упали ниц перед твоим изображением, они бы ставили твое имя вместе с моим именем...

Если бы я был Богом, на незримых крылах грезы поднял бы я твою душу в чертоги светлооких херувимов и обратил бы ее в небесную гармонию, вечную, непостижимую, бесконечно высокую...

Но так как я шестнадцатилетний гимназист, то объяснившись в любви и получив за это подзатыльник, ухожу подобру-поздорову, во избежание еще одного...

XXIX. УЧАСТИЕ

Всякий человек старается огородиться от других, жить только для себя, наладив один и тот же ответ: «Моя хата с края, ничего не знаю!» Все, все так! Если и являются такие, в натуре которых есть искорки любви, которые силятся быть участливыми, то они только силятся, это только усилия солнечных лучей пробиться сквозь густые и темные тучи.

О, я хорошо знаю, как это горько!

Я помню, когда я, изнемогающий, едва удерживающийся, чтобы бессильно не пасть на мостовую, где меня сейчас же раздавили бы тысячи эгоистичных ног, когда я в такие дни приходил к моему другу, единственному другу, и... останавливался у порога его комнаты. Мне что-то сдавливало грудь, мне становилось мучительно: я вспоминал его «милое» выражение лица, с которым он встретит меня. Я знал, в нем не будет ни злобы, ни насмешки... о, нет! Одно участие! Но это участие! Я потом прочел плоды его участливого отношения в его повести... Он меня «выставил».

Еще помню я, как я пришел к ней, по выражению какого-то поэта, «сестре моей души»,³ тоже в одну из нерадостных минут. Боже, как ласково она приняла меня, как нежно целовала; и я рад был про-

вести с ней весь вечер, мало того, рад, это было для меня необходимо. Я высказал это, прижимая ее к своей груди.

– Ах, нет! Извини, голубчик, извини, сегодня вечер у Д. Я не могу не ехать. Ты не сердись?

– Конечно, нет!

На что же мне было сердиться? Я сказал ей, что я даже очень рад тому, что она веселится.

Но с тех пор запер я мою душу в узкий ящик, плотно-плотно, на крепкий замок.

XXX. СКАЗОЧКА

Хотите, я вам расскажу сказочку, крошечную сказочку? Может быть, она вам кое-что выяснит. Высокий, красивый, седовласый старик Опыт горячо полюбил черноокою южанку Счастье, полюбила его и Счастье, т. е. не полюбила, но охотно вышла за него замуж. Они поселились в имении Опыта. Опыту приходилось часто отлучаться из дому; он учил в Земской управе брать взятки. Во время его отлучек жену его посещал красивый отрок Юность...

Избавьте меня от пошлых разьяснений!

Прибавлю только, что Юности приходилось каждый раз вылезать из окна, лишь только раздавались шаги Опыта.

Он почему-то избегал его.

Вот и вся сказочка... Простите, что коротка.

XXXI. НЕЧТО ЕВАНГЕЛЬСКОЕ

«Возлюби ближнего своего, как самого себя...»⁴

И я люблю своего ближнего, даже больше, чем самого себя.

Когда моя душа было «упитана печалью», я не шел за утешеньем «к Ней», я не хотел смущать ее веселости, я боялся солить ее щеки солью моих слез. Я садился в своей комнате, подперев лицо руками и силился плакать... только силился... Слезы едва-едва катились по моему лицу, хотя они и душили мою грудь.

Я глубоко страдал.

Однажды я шел в театр с единственным рублем в кармане. На дороге мне встретился нищий, оборванный, с испитым буро-крас-

ным лицом, с ввалившимися глазами. Ему было холодно. Он оттирал свои худощавые руки снегом.

– Подайте. Я голоден.

Я сунул руку в карман и подал ему рубль, единственный рубль, предназначенный для театра. Нищий глупо улыбнулся и взял бумажку, а я отплюнулся и пошел домой.

Это был день происшествий.

Проходя по набережной, я заметил толпу народу. Кричали, шумели, спорили.

– Что такое?

– Мужчина бросился в реку.

Я вмешался в толпу: не мог же я, следуя евангельскому афоризму, броситься его спасать. Плавать я не умел, да и вода холодная, уж с изморозью. Неприятное, должно быть, ощущение очутиться в реке.

Но кто скажет, что я не любил утонувшего?

Нет-нет, я его глубоко любил.

XXXII. ЗАКАТ И РАССВЕТ

(Страничка из разорванного письма)

...Вот и день догорел. Сгустился цвет небес. Луна пробивается сквозь белесоватые тучи и разливает вокруг неясный тихий свет. Малиновый закат все шире и шире облегает полушарие неба, все тоньше и тоньше румянит его. Воздух застыл, ветер не струится сквозь тонкие кусты. Деревья купаются в вечернем сумраке. Взор мой прикован к волшебному закату.

Мне вспоминается восход солнца, который я видел несколько дней тому назад. В нем есть что-то чахоточное, что-то кислое и тусклое.

Да, Софья Михайловна, я понял, что закат бывает лучше рассвета, грациознее, волшебнее.

Вот вам мой ответ на ваш вопрос, отчего я, почти мальчик, любил вас, тридцатилетнюю женщину.

Да, закат бывает лучше рассвета!..

(Выдержка из письма, посланного через месяц после того, как было разорвано предыдущее...)

... Я отдыхаю в деревне. Рано ложусь спать, рано встаю. Утром на рассвете иду гулять.

Если бы ты, Лили, знала, что за роскошь это, рассвет; тебе, наверное, никогда не приходилось его видеть.

Представь себе: спит зеркальная река, спит земля и лес, увлажненные синей росой, спят молодые кусты. Где-то несмело запекает птица. Все тихо, все бело... Но солнца еще не видно. Я стою на берегу реки и гляжу, как остролистая ива чуть трепещет на глади реки. А река так прозрачна, так чиста, как утренняя греза, как непорочный взгляд.

Гляжу на небо. И чудо! Оно все порозовело, словно невеста в полупрозрачном вуале.

Розовый свет желтеет, край неба румянится мягким пурпуром. Выплывает солнце.

Роса искрится серебром, смелее запевают птицы. Что сравнится с рассветом? Закат? Этот приторный, полутемный, снотворный закат? Полно! Никогда!

Недаром же и поэты сравнивают юность с рассветом.

Как он роскошно-грациозен... Он мне напомнил тебя, мою нежную, мою светлую Лили.

ПУСТЫЕ НЕБЕСА

Все вышнее покрыто молчаньем.

Синезий⁵

* * *

Ни молитв, ни песен... Но когда-нибудь они свежие, полнозвучные обновленные.

Откуда, когда?

Мой темный угол – в тот миг его странно осветила луна – мой темный угол подсказал мне, что они выползут в белую ночь весны из ветхого, уснувшего вертепа, и Она, бледно-зеленая, беззвездная и – я верю – бездумная коснется их...

И над пустынными крышами и под крышами и на скудной воле поднимутся песни... да, песни...

Но я не верю, что когда-нибудь будут молитвы...

Я верю, что Белая Девственность – непорочна, как я, как мое безверие, как мое Слово: я верю, что ее грех – очищение, что мой по-

рок – просвет и путь к грядущему туману. Я верю, что я один люблю⁶ ее затаенный во мраке приход, ее полуночную денницу, ее великий Восток и безмолвие.

Я верю, что только мы одни велики: я и она, что только мы оба истинно не верим в нищего Бога, в безграничную любовь и в радость истязания.

Что мы одни поднялись выше усилия, что мы одни бесстрастны и покойны, покойнее темных гробов, что мы – одни в целом мире.

Я и Белая Девственница...

* * *

Все стены будут безлюдны под небом глубоко-гаинственным, без лучей и мрака...

Люди будут уныло грезить в пьяном, тяжелом сне, и сновидения будут проходить в длинных, бесцветных туниках и будут звучать как потухающий звон...⁷

И больные будут видеть смерть, бледную, женственную и ласкающую, всю озаренную лунным сиянием...

И жадно алкать ее первого поцелуя...

В смятении они будут пробуждаться и бессильно звать на помощь...

И в то мгновение, когда в безысходном слиянии пробудится обманутый сновиденьем больной, страхи ночные тревожно стекутся к его ногам, к его изголовью, обнимут и убаюкают его темнеющим ужасом, отойдут и приблизятся брачному ложу и увидят, что брачное ложе измято и пусто.

Боязливо встрепенутся ночные страхи и, испуганно закрывши очи, в ужасе, в горьких слезах убегут от людей – ниже, ниже в сырое и холодное подполье.

* * *

Девственница, пройди все ступени греха, неги и оскорбления тела, вкуси сладость прикосновения, беременности, деторождения. Девственница, сделайся женщиной и очистишься грехом. Твои груди опадут, твои руки обессилеют, поблекнут взоры. Дух угаси в бесмертном, но все же обреченным на разложение теле, и исторгни дух из тела. Тело твое взывает к безумию, дай ему безумие. Пусть оно разложится через безумие и освободит дух твой, живой дух.⁸

* * *

Женщина, я люблю тебя, как себя.

Я склоняюсь пред тобой, я полюбил твое унижение, твое сладостное тело, твою ребяческую резвость...

Власть очей моих требовала от тебя твое тело, и ты отдала его мне, светлое, сладостное, ласкающее...

Великий Ветер скосит тебя и сбросит в недра Земли, и оскверненная мною, ты зацвела весенними цветами...

Солнце – знойно в ясном небе, весенние цветы <1 нрзб.> и душисты, но я люблю женщину, как себя люблю, и Великий Ветер – я знаю, веет и зовет меня за собой.

28. III. 1895

* * *

Пред нами ступени ввысь ушли... Весеннее небо высоко... Бог зовет нас... зовет...

О какая пустыня в душе моей, сухая и мертвая... Ни ветра, ни звука, ни запаха... Боже, дай нам силы достигнуть хоть первой ступени... Видишь, голодные галки поднялись и летят к тебе...

Господи, и ты примешь их: они поднялись выше всех ступеней...

Они близко к тебе...

Господи, смилуйся!

Господи, избранник твой погибает...

Без мольбы, без славословия, без проклятия...

Господи, Господи, – дай нам силы достигнуть первой ступени!

Я проклиная тебя... мудрость твою, славу и бесстрашие...

Я проклиная тебя за то, что ты мне дал тело и кровь.

Я проклиная и не верю в тебя.

Нет ступеней... весеннее небо низко спустилось над стогами...

И не слышно голоса твоего...

Я не слышу голоса твоего...

Я слышу, как травы растут, как снега падают, как месяц сияет...

Мой слух внимает таинство жизни и не слышит голоса твоего...

Сатана не искутит меня. Я мудрее и злей Сатаны: я взял от Сатаны всю его мудрость и превзошел эту мудрость.

Хвала Милосердному Богу, он создал меня сильнее себя, и я по-
прал его...

Я призван был Сатаной, чтобы его уничтожить...

Хвала Сатане!

Мы с тобой пойдем этим каменистым рвом и нарвем незабудок.

В них июньская лазурь, в них июньские звезды.

Они странно и сладко пахнут.

Ты не слышишь их запаха... они сладко пахнут... в них лазурь...

– Отчего твои очи так вспыхнули?

– Я хочу тебя...

– Что ты говоришь... Ты становишься страшным... твои глаза
горят. Я не понимаю тебя.

– Я люблю твои руки... твою грудь... твои ноги... Ты блед-
неешь... Но я горю тобой...

– Отойди.

Я люблю тебя, как самого себя, я полюбил твое сладостное
тело...

Я отдаюсь тебе... весь, пламенею от тебя, мое тело знойно и сла-
достно, как и твое...

– О не надо... не надо...

– Я хочу тебя... о не бойся... ты моя...

* * *

Сострадательные лица людей над разорванным собаками тру-
пом!..

Труп человека! Смейтесь, собаки, люди страдают и женщины
обливают его слезами.

Что же ты молчишь над этим растерзанным трупом.

В нем не было силы и мысли, в нем была страсть и провидение.
Ты любила его, ты целовала его гордое, оскорбленное чело. Он судо-
рожно касался устами груди твоей, не тронутый страстью и бессили-
ем. Грудь, грудь, носившей в себе Бога.

Собаки смеются, люди страдают и женщины льют слезы.

Что же ты молчишь, закрыла очи руками, нагнула гордую голо-
ву...⁹

29. VII. 1895

* * *

Отойдите. Не касайтесь ее. Ночь таинственна. Звезды явственны. Роса занялась. Она молится.

Но неужели она молится о том, над чем смеялись собаки.

29. VI. 1895

ПЕРВАЯ ЭЛЕГИЯ¹⁰

Много бы рассказать, но ключья предо мной, серые, холодные. Мне скучно, и я гляжу от скуки назад.

Вчера фонари блестели, колеса стучали, стихало... ах, как зажигалась звезда.

Много бы рассказать... Ты смеешься. Я тоже смеялся вчера. Улицы были людны. Отовсюду шли грязные, ободранные старухи. От них пахло табаком и потом. Они говорили мне слащавым шепотом на ухо, закатывая под лоб водянистые глаза: «ах, как звезда!». Я со всем не смеялся.

Много бы рассказать... Смешно: звезда – красивая, белая искорка. Я вижу только искорку. Полкрая неба – синее. Здравствуй, звездная ночь. Но звездная ночь обнажала только белые искорки.

Внизу был шум, и былолюдно.

Сказать, что я думал, когда вокруг меня гудела толпа? Я думал, что толпа гудит подо мной, да – подо мной.

Смешно? Я маленький, пошленький. Я тебя обманываю... Нет, передо мной сторонятся, небо скалит свои белые искорки, весь гул подо мной. Мужчины почтительно уступают мне своих надушенных, разряженных дам. Я сказал, что я женщин не признаю, и отошел. Они мне протягивали свои тонкие ручки в красивых перчатках и клялись, что они целомудренны. Я ласково целовал их маленькие ручки и говорил, что я в этом уверен, а старухи закатывали под лоб глаза и говорили: «ах, какая звезда!»

Меня кто-то дернул за рукав, я оглянулся.

Ты стояла передо мной и улыбалась.

Наконец-то! И старухи, и дамы расступились перед тобой. И мы шли. Было шумно и светили фонари...

15 апреля–22 июня 1895.

* * *

Маленькие глупые деревянные солдатики, как один, похожие друг на друга, вдруг начали двигаться, говорить, мыслить.

Маленькие глупые деревянные солдатики.

Один из них, который был потрепаннее, закричал ни с того ни с сего, что они все друг на друга, как один, похожи и что ему это очень приятно.

Все смеялись. Солдатык кричал, кричал, даже в ярость пришел. Его забрали в участок.

Мне очень жаль солдатака... Мне не жаль.

* * *

Я привык говорить для слова.

Мне неприятно смотреть, как сочится рана, как нищий утирает грязными, мозолистыми руками покрытое сыпью лицо. Неприятно, когда женщина скрежещет зубами в родах. Но мне все равно. Мне все равно, потому что (диалектики, насторожите уши), потому что я люблю свое тело. Ох, диалектики, уйдите <1 нрзб.> Вы все слишком добры и вычищены, пристойны.

Меня оскорбляют они, те – и солдатики, и грязные людишки.

Я хочу «сладких звуков»,¹¹ прикосновений нежных и светлых, и вольных речей, вольных и пустынных.

Во мне нет гордости, но мысль моя беспредельна. Мир и все в мире – беспредельно.

В беспредельности – ужас, и потому во всем ужас, разлит ужас. Он грядет из-под земли (из-под земли?!) и застилает небо.

Вся мудрость в том, чтобы закрыть глаза и не смотреть...

22 июня 1895.

ВТОРАЯ ЭЛЕГИЯ

Что? Ты продрогла? Как прижалась к печке-то! Холодно, зябко! Да, да, сыро! Экое невзгодье. Не приведи встретить! Сыро. Я сам продрог. Кажется – стихает? Ветер ворвался в оконную щель и засмеялся.

Что ты улыбулась? Ты думаешь, ветер не может смеяться? Он смеется, чертовски смеется, и знаешь над чем? Ты не угадаешь, ни за что не угадаешь...

Он зло смеется, предательски смеется.

Трах, рвануло окно.

Полыню. За окном полынь растет...

Вот возьму и поцелую. У тебя намокшее, слизкое лицо...

Возьму и зацелую! Как собака вылижу эти холодные капли на щеках. Ты любишь? Ты хочешь прижаться, покрепче, потеплее прижаться... Хочешь?

Ишь ты, ветер-то, ветер свистит и смеется... веришь теперь, что смеется. Хочешь прижаться... тепло? Любишь меня, небось? А?

Из зимних (январских или февральских) этюдов

* * *

Я не хочу быть божественным или бесстрастным, я хочу быть тленом и брэнностью, я хочу быть частицей земли, любимой, побитой земли, быть боязливой влагой над топким болотом, или быть жесткой крапивой над запущенной могилой, жесткой крапивой, прильнувшей уныло к кресту, еле видным блудящим огоньком, чтобы лобзать лапы осторожной волчицы и таинственно указывать дорогу ненавидящей змее.

Я ненавижу бесстрастие и молчание богов, людей, вытягивающих изо все<х> своих [сил] тело, становящихся на цыпочки и [стремящихся] достигнуть бесстрастия. О ненавистные ужимки!

Я ненавижу их и в эти минуты я хочу быть ветром пустынных полей, чтобы нести в своих руках пыль и тлен – остатки былых богатей, и свистеть на просторе, и гнаться за быстрой стаей голодных степных птиц... И вдруг поднявшись выше птицы в синее грозное облако и нестись в отвратительном сиянии бесстрастной луны, проклиная это сияние и гасить его раздраженным грозным покровом и проступать в небе лживой вестницей бури – зарницей.

24. VII. 1895

* * *

Много желаний говорили поэты с тех пор, [как] явились на земле и то ползти змеей, то взвивались игрушечным змеем, то мирно бродили по полям доброй коровой в стае добрых¹² коров, то порхали над цветами пестрой божьей коровкой.

Конечно, завидный удел!

Жизнь, я не знаю кто тебя назвал так, я тебя не знаю, есть ли ты, кто и что – ты!

Сбрось с себя ненужные железные доспехи и проведи меня мирно и незаметно сквозь ряды людей, одетых в воинственные маски.

САНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПЕСЕНКА

Старые, старые песни. Запыленные тетради, пожелтевшие листья заученных книг... Любимые песни. Я читал их когда-то давно... давно это было. Тогда оснежалась черемуха в темном саду, трава зеленелась... воды... давно это было. Грустно я ждал твоей недосказанной ласки... песни, бледные, тихие... Я так боялся их тишины...

Не надо....

Не трогай за стеклянной решеткой запыленных старых книг. Пускай они – там...

Вот – тетради, мои старые и любимые тетради, исписанные детской мечтательной ручонкой, тоненьким почерком, кружевным. Это всё – старое, старое.

Я не помню пути, только не то теперь... да не то...

Старый голодный нищий стоит передо мной...

Он мокрый... у него добрые глаза... дряхлые руки. Он зовет меня...

Я за ним. Старые песни в котомке. Старые песни.

Я за ним.

СЛОВО О ГРЕХЕ И ПОРОКЕ

*Николаю Николаевичу Майеру*¹³

Брат мой, я не отвергаю порока, как нечистое, и не хочу клеймить его именем оскверняющего, ибо многое непорочное – худшее клеймо для чистого от порока и многое из порока осияло бы другого непорочного.

И не знаю я, какой порок заклеить бы и какой бы прославить, ибо не знаю ничего из мудрости, и очи мои – слепы пред ней.

Ты скажешь, что дурно все – ведущее к гибели, а я тебе скажу, что и этого не знаю, ибо никому не открыто, в чем цель и смысл бытия нашего, в жизни или в смерти.

Не для нас мудрость и оставим ее; поэтому порока не отвергаю и не хочу клеймить его, но воистину говорю тебе, брат мой, берегись порока и пребывай в целомудрии...

Потому что много грязных пальцев протянуто к душе твоей и много ноздрей ищут зловония.

Предайся греху, все и порочные, и непорочные плюнут в тебя, много грязных пальцев коснутся обнажившейся души твоей – будь ты чист или нечист во грехе своем,

Ибо воистину говорю, что и грех может быть целомудрен, и горе тебе, если ты чист во грехе своем.

Брат мой! Не гляди светом очей своих на муть их и грязь их. –

Взгляни в зеркало, глаза твои потускнели, и все пальцами указывают на тебя и ликуют, что потускнел свет твой. Ты этим уже приблизился к ним.

Брат, пребывай в целомудрии, и если не находишь друга целомудренного, отврати лицо свое от них,

Ибо истину псалмопевец завещал нам:

Блажен муж иже не иде на совет нечестивых.¹⁴

Золото хороню, брат мой! В быстротекущей реке хороню золото мое, и пусть волна реки унесет его, золото мое не достанется нечестивым.

Золото мое непорочно, и пыль греха ложилась не нем, как пыль цветов.

Как пыль цветов весенних, благословенных зарей утренней.

Золото мое непорочно.

Золото мое хороню, брат мой, в быстротекущей реке.

25 октября 1895.

* * *

1

Это – вечерний, колыбельный шепот, это так же, как осеннее небо опускается еще ниже, и громады надвигаются одна на другую, отягченные серым дождем... Думы – любимые...

Мои печали слушали песню дождя, плачевную, прерывистую... мои печали любили строй, прелесть очертаний... мои печали навевали тебе песни, плачевные и задумчивые, как песня дождя.

И слушал эту песню и любил ее как родную. Под невнятное колебание сонного шороха, грезы задумывались, что дорогие руки (?)...

Ты хотела странной ласки, твои странные ласки были далеко и озаряли улыбкой... Я знаю, что эта улыбка озаряет других... не все ли равно, она меня озаряла... и я люблю.

Слушай, мне придумалось, я буду опять нашептывать тебе мои женские печали, озаренные твоей улыбкой. Снежная равнина на невероятно безбрежном пространстве. Синие тени. Лес серебряный.

Покинутые стены разрушенного старого храма.

Когда<-то> здесь было кладбище, теперь никаких следов.

Снежная равнина на невероятно безбрежное пространство, но где оно, в каких странах, в какие безответные времена.

И снег падает, кружится, все овеивает пылью мгlistой, и длинный вьющийся вихрь встает над старой, старой могилой.

Тут была могила! В ней похоронена светлая царевна, у которой только забрезжила юность.

О, вихрь поднялся, закружился, она встала и пошла по этой снежной равнине, которой ни конца, ни края...

Светлой улыбкой, озаряя тлеющий путь, шла она и ждала, что сейчас вскроется вся эта земля и встанут мертвые.

Она жива, улыбка мерцала, но мертвые не вставали...

На старых могилах даже не было крестов, но царевна верила, верила, что здесь могилы, живые могилы.

Но могилы – не двигались. На<д> землей стояла мгlistая серебряная пыль, высоко идущая в небо...

И улыбка озаряла ей путь.

И царевна сознавала, что встанут, встанут мертвые, и гордая и одинокая шла по снежному неизмеримо-безбрежному пространству.

1. XI. 1894.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Мы под одним, голубым небом, но твой берег далеко от меня, и я один, как и ты, ввиду этих бледных весенних вод, шелестящих у ног моих.

Мы под одним небом, но иной воздух пленил меня, я поверил иным благоуханиям, и иные песнопенья приблизились ко мне.

Я поверил иным благоуханиям, и прибрежные деревья отступились от меня, и прибрежные тростники оделись водой, услыша шаги мои;

И иные песнопенья приблизились ко мне и упали росой на грудь мою и нарекли иными именами мысли мои, и дух мой, и любовь мою.

Я поверил иным благоуханиям, иные песнопенья приблизились ко мне, и я, как ты, один на своем зацветающем берегу.

И в часы одинокой жажды я, склонясь, пью те же бледные воды и орошаю их теми же слезами печали, как и ты.

Мы под одним голубым небом, но твой берег далеко от меня, и я одинок, как и ты, ввиду этих бледных весен<них> вод...

Мы под одним небом, но я пленился иным воздухом, я поверил иным благоуханиям, и иные песнопенья приблизились ко мне...

Но я одинок на своем цвет<ущ>ем берегу, и я печально пью в час неуголимой жажды... эти весен<ние> воды...

Я поверил иным благоуханиям и прибрежные деревья отступились от меня, и прибрежные тростники оделись водой... <нрзб.>

И мои песни <приблизились> ко мне на грудь мою и нарекли иным имен<ем> мысли мои и яз<ык> мой...

30. VIII. 1896.

* * *

I

Я не знаю куда <у>хожу, но я ухожу далеко, – я пленился иным воздухом, я поверил иным благоуханиям и ин<ые> песнопенья приблизились ко м<не>.

Я не знаю куда я ухожу, но я ухожу далеко: меня вернули в реку Скорби и сияния смерти, как венец над моей головой...

Я поверил иным благоуханиям, и прибрежные деревья отступились от меня и холодные тростники оделись водой...

Но и<ные> песн<опения> приблизились ко мне, и притаились на груди моей и нарекли ины<ми> именами мысли мои и дух мой...

Я плакал над бездной творенья, оставленной людьми за мудрость и служение Плоти (?), я плакал над бездной творенья, и слезы, упа-

дая в нее, возрождались в ней невиданными растениями и устрашали меня своим видом...

И я плакал, оставленный, и бездна глядела на меня зрячими глазами и не могла утешить меня.

И вот одно из растений ее возродилось выше других собратьев своих и приблизилось ко мне и нашептало мне тайну.

И пока оно говорило, другие растения поднялись и окружили ноги мои и с горестным плачем и безобразным стенанием обвили руки мои и грудь мою и приникли к устам моим и нашептали мне Тайну.

И в ужасе раскрыв глаза, я тяжело плакал над бездной, и слезы мои претворялись в растения, и поднимались к лицу моему, и болели вместе со <мной>, и ласкали плоть мою, и одни заменили людей, оставивших меня...

II

О Горе! Я увидел сияние, Твердь претворилась в Лазурь, и посеяла свет на полях своих, и семена его к утру взошли сторицей, и заглушили иные посевы на полях ее и дали сияние...

О Горе! Лазурь открыла мне прелесть свою и дохнула негой своей, и обманула меня в <I нрзб.> моем, и назвала его сновидение во времени, и блеснула бесцельно в наготе своей.

О Горе! О неизбежное <sic!> утро!

* * *

<НОВОЕ СОЛНЦЕ>

I

Новое солнце встало, о я знал, что встанет новое солнце, – каждый день – новый и новое солнце...

О радость, о, торжество бытия и разнообразие прозябания.

Люди, солнце! Солнце взошло из-за моря! Новое солнце встало!

Люди, радостно и славно жить в мире –

Каждый день – новое солнце...

Я бежал, я остановился на берегу приморского города – беспредельной столицы вселен<ной> – и глядел на небо – о радость – новое небо!

И люди услышали – в городе поднимался шум и смятение – люди поднимались.

II

Мир обновился, мир обновился. Новость – пятиалтынный – мир обновился! Все рассыльные бежали с печатными листами в руках, люди бежали за ними, у всех были удивленные широкие лица – все смышляли наперед, как обновился мир? Отчего обновился?

И рассыльные, закинув головы и подняв листы, как знамена, за пятиалтынный продают радостную весть...

Я один стоял посреди широкой площади столицы вселенной и глядел на вечное солнце над нею... К которому бежал прозревавший народ. Великих несли самые малые, отроки летели на ходулях, дети бежали на четвереньках, девушки неслись с милой улыбкой на губах в легкой и смелой пляске, одни женщины, иные из них, обращенные, стояли у ворот дома и, как подстреленными крыльями, махали руками и недоумевали.

III

О какое разнообразное, какое радостное, какое безмятежное зрелище!

Все спешат, все торопятся, одних несут, другие бегут, летят на ходулях, несутся в пляске, машут на месте руками –

И все спешат к одной цели, и легкие печатные знамена развеваются и в их руках, и они не успевают прочесть...

И серая пыль, подымавшаяся от ног их, легкомысленно слепит им глаза и не дает видеть Солнца!

1894.

IV

Я стоял не с ними и видел над безбрежной столицей вселенной – новое солнце...

И видел тут и пыль...

18. III. 1896.

* * *

Я забуду тебя! О радость, я забуду твои злые неверные глаза, твои тонкие насмешливые губы, твои худенькие руки и дремотное прикосновение их...

Я забуду тебя! Я не буду больше видеть их, не буду слышать твоих плачущих призывов, я забуду – <1 нрзб.> плачи твои – и твою тихую силу и власть надо мной.

О это сбудется! Я слышал сегодня – во сне – на рассвете далекий и ясный голос – о это говорило само утро, его тайный свет и роса – оно говорило, что святая смерть идет в смиренный дом мой, что ее бесследные, неслышные шаги уже услышали бледные деревья...

О радость, о благоухание дальнего утра, о нега, о смерть!..

* * *

Любить неуловимость детских черт, тех черт, которые виделись в старине, некогда сладкой песне – смущенные глаза и вдохновенную улыбку на губах, любить и стыдливо находить смелые, беззаботные руки.

Но если ты придешь ко мне потаенной стопой, накрыв вдохновенную улыбку и глаза темным платком, придешь и протянешь свои смелые руки – я буду грустно, как ребенок, плакать на пороге.

2. II. 1895.

* * *

Извиваясь под пятой человека, червь сказал ему:

«Подожди! Не дави меня святотатной ногой.

Наклонись надо мной и выслушай слово мое...

Слушай! Ты ненавидишь меня!

Я червь земли, я сын ночи и влаги, я сосу ядовитые корни...

Ты человек, ты ненавидишь меня, ты вскормлен сладостным молоком матери своей...

Человек, не дави меня! Наклонись надо мной и выслушай слово мое! Я напитался телом матери твоей, я упился кровью ее, я покоюсь в гниющих волосах ее.

Я сосу ядовитые корни.

Я обречен на погибель твою, я обречен быть властелином твоим.

Слушай властелина своего!

Я царь земли! Тьма и влага родили меня...

Ядовитые корни приютили живот мой, я живу под пятой твоей и ненавижу тебя.

Я ненавижу усилие твое, мрак твой и солнце твое.

Я презираю пяту твою, сладострастное тело и взоры твои...
Я проклиная землю твою, гордость и похоть и бессилие твое...
Преклонись темным ухом твоим к стонущей влаге моей...
Что ты слышишь? Что поет тебе ее непрерывный гул?
Слышишь, сегодня праздник мой, праздник ночи и влаги, день
печали твоей, торжество и утешение мое.
Слышишь, сегодня праздник мой!
Сегодня я обовью все корни, все нивы, все воды, все пяты че-
ловеческие, заплесневелым синим дыханием касаясь, ненавидящим
жалом целуя, я обовью все корни, все нивы, все воды, все пяты че-
ловеческие, отравлю всякую тварь, всякое произрастание, на благо
твое созданное и униженное тобой и прославлю унижение твое.
Не раздавишь меня, человек, не покоришь врага и властелина
своего, извивающегося под пятой твоей.
Слышишь? Под пятой твоей не боюсь ее, проклиная усилие
твое, гордость твою, похоть твою, разум твой и ненавижу тебя!..
Я во власти твоей, растопчи меня, человек?»
Но человек не двигался.¹⁵

6. II. 1895.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я начал мой труд и думал: я долго и сознательно работал, нахо-
дил мои дорогие, любимые образы, истинные, не вымышленные, из
глубины души рожден<ные>, с детства – нежные и льющиеся в моей
устающей крови – поэтому телесные, ощутимые – и воплотил в них
то вечное, то тайное и далекое (о, отчего так далеко – тайное!) и,
явив красоту и окончив «труд многолетний», прочел его снова и ска-
зал себе ласково и любовно: «Это благо». Или, может быть, желез-
ная жизнь, разобьет величавую строгость души, и тогда, как женщи-
на, зачавшая ребенка, (о какой высокий, неизъяснимый образ! – не
смейтесь, проклятые камни!), брошенная отцом того ребенка, кото-
рый должен родиться с бесконечной негой, с долгой и сладкой болью
глядеть на милое детище нераздельно ее.

Наша железная жизнь – темное человеческое самолюбие – не
бросай мне наряды, монеты и ложь...

Мое детище – нераздельно мое....

24. XI. 1895.

* * *

Не бойтесь!.. Я прихожу <к> вам с доброй вестью, и если кудрей моих не осеняет весеннее облако, не надо печалиться: его погасила добрая осень.

Вы говорите, что от одежд моих веет сыростью, и руки мои потус<к>нели во мраке, не пугайтесь: их грустн<ую> жалоб<у> лелеяла тихая осень.

Не печальтесь! Весна пройдет, едва опадут ее вольные воды... Я пришел с новой безрадостной вестью, я держу в руках моих иссушенную ветку акации.

Не печальтесь – последние листья скоро снимет с нее и, бесслезная, развеет по ветру добрая осень.

8. II. 1896.

* * *

Тебе снился весенний сон среди оголенных ветвей. Тебе снился весенний сон, твои волосы упали, засеребрились инеем. Последняя ласточка с пронзительным криком села к тебе на плечо и ждала удара Зимы... А зима шла не в воинственных доспехах, не в железе и стали, она шла – белая, тихая, с закрытыми глазами, опустив холодную голову. О, она плакала! Я знаю, ее слезы были белые, необычайные, и падали они печально и однообразно и были они не от мира сего, и земля, недоумевая, застывала под их неопределенной, чуждой лаской...

Ласточка с последним криком упала мертвая на твои колени...

Тебе снился весенний сон. Ветви – под белыми слезами... Поля – безоблачны, широки, небо – ясное, ясны – вершины –

Здравствуй!..

5 октября 1895.

* * *

Великая, явственная заря встала и оглянула широким светом поля, реки, и горы заиграли снегом.

Лес, дремучий лес богатырей, молчал и таился. Заря поднималась и золотила верхи черных сосен, дремучий лес молчал и таился.

Великая, явственная заря встала высоко и ждала солнца. Настала священная и страшная тишина.

И тогда дремучий лес богатырей вдруг незримо дрогнул; дрогнул, и из недр его поднялось черное стадо громадных птиц, которые с медленным отвратительным криком полетели туда, где должно было явиться ясное Солнце.

Безумные птицы охватили черными крыльями все заревое небо и завладели им по праву мрака и безмолвия священного леса.

Это было в ночь на шестой день творения.

* * *

Серый утренний свет в грязном переулке... Он бежит холодно и спокойно скользит и не видит... Для него нет солнца. Будь солнце, он расцвел бы и заиграл, но серый утренний свет не хочет солнца.

– Нина, помнишь солнышко...

– Да... Ласковое, теплое...

Серый утренний свет... Ты не одна. Я вижу детские истомленные лица и кроткие руки. Они несут белые цветы, цветы сладко пахнут, – длинные нежные стебли и детские руки.

– Ты улыбнулась.

– Ах, хорошо... не помню... не вижу – милый... светло!

Серый утренний свет...

NOTRE DAME DE PARIS

Они – большие, огромные, безобразные, как лепные <чудовища> на церкви «Богоматери». Они стучат зубами – толстыми, деревянными – и молчат.

– Войдем в эту старую церковь...

Они – большие, огромные, стучат зубами, и я знаю, что они живы, вечны и незыблемы, как само здание, на великом храме «Богоматери».

28 ноября 1895.

* * *

Грех, я не понимаю тебя. Я видел тебя на грязной, серой улице, ободранного и голодного, я видел тебя, темный грех, и не боюсь тебя.

Большой, темный шар висит над огромным, громоздким городом, и все знают и не глядят на него, только редкие любопытные,

но спокойные взоры смотрят и не видят. Но большой темный шар должен когда-нибудь прорваться, и неужели он окажется пустым?

28 ноября 1895.

* * *

У вас светлые, нежные тельца, ненаглядные легкие кудри и какие глаза!

Светлые тельца...

Зачем вас одели в такие непроницаемые темные платья, – вы дышите мне не землей...

Вы, нежные, слабые деточки... Я не верю, я не могу верить, чтобы безмерная, непознанная Душа была светлее и чище вашего светлого, нежного тельца!

28 ноября 1895.

* * *

Я давно сижу в этой, обитой серыми обоями, с бархатными неприветными диванами и жесткими коврами, комнате. Давно гляжу в мрак ее, и на меня смотрит бесстрастно очами дедов ветхий готический шкаф... Мои окна завешены коврами...

Вы можете изредка навещать меня, я буду рад вас видеть... Только не вносите мне холода улицы, пообождите – и тихо... Не надо беседы. Мы давно понимаем друг друга...

Да... я знаю ваши старые, измученные улицы, – мудрые лица... Да, изредка посещайте меня в моей комнате с серыми обоями, с окнами, завешенными коврами, и неприветными диванами...

28 ноября 1895.

* * *

Когда я вижу, как выступает из дневного света пред моими глазами новый образ, новая форма, я боюсь каждый раз, что этот образ посмеется надо мной и скажет: ты «не можешь». Эта боязнь бывает, когда царит день, слышны жесткие звуки, где-то из дальних церквей гудят колокола, но молчит белый дневной свет. Это – боязнь дневного света, трепет таинственного мрака души перед формами, явленными днем.

Когда, выползши из всех огромных щелей, мрак станет над городом и, разинув бесчувственный, но мудрый зев, медленно поглотит и жесткие звуки, и жесткий свет, и жесткое движение, и явственные формы дня утратят свой ненужный смысл, я стою на рубеже, гляжу и вижу родимый мрак, перехожу рубеж, и – во мраке; я живу, я прозябаю, как длинный, тощий стебель, и раскрываю свои тусклые листья. Я во мраке, я живу жизнью несознанной, я в не жившем, и, если порой моя скудная мысль поднимется и глянет вперед, – мои очи – слепы.

5 октября 1895.

* * *

Я хочу быть откровенен до дна, до наготы.

Я хочу быть откровенен, чтобы увидеть свою наготу и в болезненной судороге отшатнуться от нее, презреть себя, потоптать и уподобить пыли.

Я хочу смеяться холодно и жестко, как смеется отец, похоронивший двенадцать человек детей и хоронящий тринадцатого, обезумевая от боли и заострения.

Я хочу иметь жало и яд, чтобы в тот день, когда я обессилею от своей собственной лжи, когда я с отвращением сорву с себя ее засаленные лоскутья и с бессильным плачем растопчу их, – убить себя своим ядом.

ОСЕНЬ

1

Ненужные листья опадут – все дороги оденут листья, сухие и влажные...

Сквозь ветви проглянет небо – помутнеет вода...

И ты пройдешь, как всегда, увитая плющом, обнаженная, и долго, непостижимо будешь глядеть в холодеющую воду, по которой поплывут осенние листья... Ты придешь, как всегда.

Зачем же опадают с ветвей и плывут по воде безнадежные листья.

Ветви, вода – и ты над вод<ой>. Вода... Вода слушает, и ты глядишь в нее, глядит и молчаливое небо...

Но зачем опадают и плывут по воде осенние листья?

13. II. 1896.

2

Были и иные небеса, но нам не дано их помнить.

Поля вымерли, за ними – видишь – старые курганы, и там дальше иное. Высокие камни – что скажут они? – их погасили сумерки – но в забвении приник к ним темный скелет боевого коня, и неужели опять вопьется в ногу великого воина забытая ехидна?

Кости мирно дремлют, и над ними заботливо склонились иссохшие травы...

Были и иные небеса...

3

*Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.*¹⁶

Ты всегда молчалива и печальна, ты древнее изваянье, ты молчаливая нимфа лесов...

Ты не умеешь и плакать, ты только слушаешь, что лепечет лесной ручей, о чем плачут листья...

Ты всегда печальна... Ты не умеешь и улыбаться... Улыбка осветила бы твои тонкие черты, твои горестные глаза...

Но вода опять лепечет забытое – ты слушаешь – она молчаливо струится по камням...

* * *

Когда придет день – верю, придет он, неизбежный, страшный день, и говорю, когда придет день, и ты, забытый, смиренный и нищий, встанешь, как древле, на широкой площади города и воззовешь к народам, и народы бессмысленно преклонятся пред тобой, пред твоими проклятыми лохмотьями, я стану пред тобой как равный и иступленно с рыданьем глядя в темную пыльную землю, скажу тебе: «Не верю, нищий!», я знаю – о ужас, о проклятие, о скудное величие, я знаю, ты не проклянешь меня, как я...

О, говорю и теперь, я не верю в тебя, смиренный, всепрощающий Бог, не верю униженный и уединенный, как раб неверия моего, и если порой молось в одиночестве моем, без сладости, без боже-

ства, без умиления, я молюсь об одном, чтобы ты проклял меня, как я, в тот страшный неизбежный час.

* * *

Мне трудно, пути кончились; я проклиная мой погасший светоч.
Здравствуй! Ты идешь... мрак и ты, и ты впереди мрака?
Ты идешь, увитая белой плесенью – она движется, и в ней змеи (?)
Здравствуй! Ты была, была во мне, была и в той, о благословим
сладость уст ее.

Ты идешь, благословим тень ее, – ты и мрак и ты впереди мрака...

Мне темно... путей не было...одно пустое небо – я боялся придорожных камней.

Я все верил <в> небо – и светоч мой гаснул – о радость, погас...
Прости!

Ты со мной, увитая плесенью ... Ты?
О бессмертие!..

19. II. 1896.

ВЕЧЕРНЕЕ¹⁷

Свете тихий, вечерний!

Как встарь пред иконою, осиянной теплой лампадой, я склонился
исстрадавшийся.

Как мертвые листья, облетели дорассветные сны.

Одинокий пред лицом стучащего, крикливого, туманного города, я плакал, как затерянный в пустыне. Пришли друзья. Усердные друзья слепили мои пугливые очи и безумством, и принаряженной ложью.

Зачем, обнажая свои изнеможенные холодные плечи, с гаснущей улыбкою и тусклою ласкою склонялась надо мною осмеянная, поруганная людьми бедная, недужная малютка-грешница?

Зачем нищенское, промерзлое зимнее утро, пронизанное вялыми, длинными лучами солнца, озаряло ее страдальческое, изнуренное мною тело, раскрывая ее темные ресницы?

Свете тихий!¹⁸

* *
*

Мягко душный сумрак, струящийся неясными лучами от лампад и свечей, тихи и мирны серые мраморные колонны и своды, темно богатое золото, кротки печальные лики Святых.

– Дитяtko мое, родимая... где твоя ручка? Здесь? Ближе, хорошая! Дай твою горячую ручку. Ближе, не бойся...

«Свете тихий святыя Славы бессмертного Отца Небесного...»¹⁹
Обремененные, печалующиеся, скорбящие пришли к Тебе, Господи. О, склонись святыней мира Своего над горькою разбитою юностью. Грешны – сны, сумрачны – речи, унылы, унылы молитвы...

Не рыдай, о не рыдай: Он не осудит нас, горюта моя! Он ли, пострадавший, тосковавший, темных наставивший, отвергнет грешный хмурый порыв...

Ты плачешь все? Ну, девочка моя, хорошая, ну, успокойся! Ты, может быть, устала стоять на коленях? Поднимись... сядем... отойдем от иконы!

– Исстрадалась ты у меня, дитяtko мое, все слезинки повыплакала... Такая ты у меня слабенькая, хрупкая, и грудь совсем детская... А они еще мучают, изводят тебя!

– Дорогой мой... сил нет! Совсем нет... Они так терзают меня, гадкие, здоровые, сильные.

– Только не плачь! Не будешь?

– Не буду, дорогой... Я и плакать-то больше не умею, только рыдаю. Вот смеюсь теперь! И злая я стала! Раньше ни на кого не сердилась, а теперь извелась: сил нет!

– Бедная, не вспоминай... не тревожься. Успокоилась? Бедная ты моя!

* *
*

Они кинули ей в лицо: «развратная, уличная!» Подлые! Развратная? Кто? Она, моя малютка, измученная страстью, беззаветная светлой любовью, она, приголубившая меня на своей изнуренной груди?.. Грешница? Развратная?

Господи, неужели и ты осуждаешь?

О, сегодня я готов растоптать всю пошлость людскую, я проклинаю их, сильных и гордых своим рассудком, своей надменной святостью и возвышенным рабством... О рабские, подлые люди!

Знайте же: эта развратница, отдавшаяся мне в своей безудержной полу-младенческой страсти, – в сердце моем вечная, непорочная Невеста.

Ненавижу вас... сытые, здоровые!

Господи, пострадавший, угнетенный, не осуди меня за проклятие ненавистных мне... Видишь, горюта моя, детка моя ненаглядная, рыдает без слез, глухо, судорожно, болезненно вздрагивая робкими плечиками... Господи! Не осуди!

* * *

Вечер тонкий, плачущий. Меркнет за окном дневной раздражительный путь. Окна осыпаны инеем. Лампа скучно и мягко горит.

Ты нагнулась над работой. Плечики, укутанные в кофту, вздрагивают, ноги ноют, руки трясутся, голова, сжимаясь, пылает, волосы, выбиваясь из-под прически, прядями спускаются на глаза, мешая видеть... Иголочка холодно скользит между пальцами. Самовар потух и жужжит чуть слышно.

Вечер все мутнеет и гаснет.

Бесшумно, качаясь, ты идешь в спальню.

Я не сплю, я совсем пригнулся к столу и отрывисто вожу пером по бумаге. Ленивая мысль глухо трудится, копошится, острой болью бьет в висок... Глаза слипаются. В запущенное окно смотрится жуткий призрак ночи.

Страница пишется за страницей. Мысль все ленивее и ленивее. Еще строка, еще усилие... еще!.. Нет! Силы упали, мысль потухла. Чудится, призрак ночи стучится в окно; свечи померкли.

Спит... Косы вокруг лица на подушке. Руки повисли, белые, вялые; грудь поднимает рубашку. Лучи ночника угрюмо скользят по лицу.

Глаза мои темны...

День отошел... Задувай свечу! Ночь томительно бредит!

Призрачно. Трепещут тонкие женские руки, ласка теплится; блуждая, скользит поцелуй, тают вечерние звуки смутного шепота...

Свете тихий!

* *
*

Зачем обнажая свои холодные плечи с гаснущей улыбкой и тусклой лаской склонялась ты надо мною, осмеянная, поруганная людьми малютка-грешница, венчая усталым наслаждением убогий, медленный день труда? Зачем на другой день нищенское, промерзлое зимнее утро, пронизанное вялыми, длинными лучами солнца, озаряло страдальческое, изнуренное мною тело любимой моей, детки моей... бедной?

Свете тихий!..

ВЕЧНАЯ ПАМЯТЬ

*Я тебе ничего не скажу
И тебя не встревожу ничуть...²⁰*

А. Фет

Посвящено Л.***

I

Розовая, трепещущая, в серебряных локонах ты лежишь в полутемной светлице на свежей душистой постели...

Ты девочка... твой крошечные груди не успели еще высоко подняться и назреть, но тонкие светлые ноги сладко и судорожно вздрагивают, курчавая головка смеется ослепительной улыбкой и губы шепчут невнятное...

Сейчас я подойду к тебе... тихо, молитвенно склонюсь к твоему недозревшему телу и коснусь твоего детского воспаленного лица усталыми преступными губами.... Розовая... постели.

* *
*

Я не могу тебя любить... не могу!

Память горит в моем старом намученном сердце...

Ты не веришь, что сердце мое старое? Да, оно старое, очень старое... Вот ты передо мной! Совсем еще девочка, личико покраснелось, губы щебечут и глазки смеются...

Ты сейчас бегала по саду и играла со своими подругами, такими же кудрявыми и хорошенькими девчурками... Я слышал детские визги, легкий топот маленьких ножек... голубые, белые платяцца при знойном сверкающем солнце...

Я так люблю твоё кружевное сквозное платьице, освещенное солнцем...

Стеклянная дверь балкона со звоном растворилась, и ты впорхнула, и засмеялась, и дерзко обвила мою шею застенчивыми ручонками...

Кружева, кружева, кружева...

* *
* *

Память горит в моем старом намученном сердце, рассыпает благовонные волосы, и стыдится первого поцелуя, и повторяет далекую клятву... далекую клятву.

II

Вольно!

Белая молодая зима. Зима рассыпала по жемчужным плечам свои сверкающие кудри, о какие свежие, непонятные кудри! Как она ласкала ими лица, как я целовал ее руки...

Пожалей меня, пожалей!

Я ловил ее надменный поцелуй; она выскальзывала, набегала сзади горячим морозом, охватывала меня страстными, целомудренными руками... Молодое, сильное безумие! Белая молодая зима!

Вольно!

Лошади фыркают и властно мчат по воле безумных детей.

– Я никогда не буду ничьей любовницей, никог-да!

– Ира!

Искорки чистых глазенок, ласковый трепет и мягкий бархат шубки.

– Ира...

«Ты не спра-ашива-ай, не ра-аспы-ытывай!»...

Лошади мчатся и мчатся. Зима обвеваает, обвивает и дышит, зима сыплет по обнаженным плечам свои сверкающие кудри, свежие, вольные кудри.

* *
* *

Дождь сеет и стучит по железному подоконнику. Глаза смыкаются и блекнут, но взгляд, словно замкнутый в себя и отягченный печалью угаснувшей воли, ширится и растет, холодея от наступающего света... Чище, бестелеснее!

Вот раскрылся и видит...

Широко и светло! Что за белые, бесшумные крылья, что за сверкающие светлые кудри, что за вольная улыбка длинных синих лучей... Кто засветил? Кто дышит порывисто?

Здравствуй!

III

Ты не знаешь, ты не можешь болеть моим горем, потому что ты не видела, как ясная женственная ласка в одно мгновение переходит в нечеловеческую отвратительную ярость; да, я видел, видел это. Я видел!

Устала горячечная нега летнего полдня. Белое окутанное лазурным шелком веянье дня уходит в облачное небо, рассыпая молочные, теневые блески. Зной опустил тонкие легкие руки и дышит не надыхитесь на свое томное младенческое тело...

Ты не знаешь, ты не видела того, что я видел... Не видела, зачем же глаза твои светятся стыдливой мольбой?

* *
* *

Греза ли?

Слышишь: вечер, склоняясь к железной ряби пруда, мертвого и теплого, как только что умерший, пробирается по слизким корням прибрежных тростников и выпускает летучих мышей в мирный июньский воздух, они хрупко колышут стебли и летят... летят, испуганно мигая серыми крылами...

Слышишь: близко...

IV

Утомили меня, о как меня утомили!.. Одинокий я, немощный, выброшенный, Грезочка моя... Ты не знаешь, ты далеко. Тебе расскажет об этом большая серебряная слеза, которая плачет там, на вечернем ледяном небе. Она знает, она видела... знаешь, Тихая?..

* *
* *

Извели меня, утомили меня, о как меня утомили! Какими острыми и тонкими иглами противоречий, каким жестким огнем лживой

правды били они в мои больные виски. Я опускал и поднимал свои плачущие глаза, я рвался, падал, рвался... Да, да! Тебе расскажет об этом вяжущая, острая влага, крадущаяся над холодной твердой гладью полуночного пруда и сплетающаяся в тонкие отвратительные призраки, призраки, которые залезали, как пауки, в мою душу, и душа брезгливо вздрагивала.

* *
*

Холодно и зыбко рябится пруд, волнуемый пугливым полетом тусклого, дремотного тела. Холодно и зыбко. Сон ли? Бесстрастные бледные звезды. Мне смутно, мне жутко, но я ровно и плавно лечу, скольжу и свиваюсь...

Как вглядывается грустное небо, как сторонится серповидный месяц, как сосредоточенно пронизывает тихая дрожь...

Это – не пруд, – это – река, широкая, смелая!

Какая славная ширь, какие покойные волны. Где же берег?

Да, я оставил себя, забыл свой бедный, смутный облик, там далеко, далеко... Я – это мягкая, вяжущая влага, я этот пугливый неясный полет! Я чувствую, в моих седеющих волосах зыблется большая серебряная слеза синего неба, я чувствую, как я вытягиваю свою длинную лебединую шею созвучной тучи тумана над вымершей твердью воды.

И конца нет, и берега нет! И я свиваюсь, скольжу, несусь неразгаданно...

Грезочка моя, Грезочка!..²¹

Химки. 23 июля 1894.

ВЕЛИКИЙ ПРАЗДНИК²²

Из «Пасхальных гимнов»

Я провижу <за> бездной разбитых могил, сквозь туманы великого смутного счастья, широкое гуденье пасхальных колоколов, всю в цветах беломраморной паперти,²³ голубые одежды безгрешных невест и в сиянии великого счастья при плеске далеких волн и детских речей, заповеданный праздник.

Заповеданный праздник я провижу... Я провижу, как засмеется смолистой листвой зеленеющие леса, как заискрятся белые птицы

в чуть оснеженном небе, как лазури заиграют тихим крылом, над белым плеском полдневных волн на проснувшемся море.

Море вскинет свои искристые взоры к лучезарному воскресному небу... «Здравствуй, Священное небо». Солнце засмеется, золотой дрожью пробежит под пологом неба и небо ответит: «Здравствуй, здравствуй, бледно-пенно<е> море». Весенние молитвы заше<ве>лят струи моря, и белые птицы понесут их на небо.

Я провижу, что в тот час угаснет моя великая северная царевна в своем алмазном дворце – и вокруг сильнее и радостнее заискрятся белые птицы, в благодарственном гимне сольются морские струи и шелест листьев, брачные песн<и> и детские едва слышные речи...

Широкое гуденье пасхальных колоколов наполнит все стены, все воды, все леса и на пространство всей земли разнесут великую весть, что угасла великая северная царевна, расступ<ится> бледно-пенное море, тише, тише спускайте ее в бездонные воды... Тише порхайте, белые птицы в чуть оснеженном небе...

Пойте! Пойте, туманы, пойте, к<о>локола весенние, беломраморные паперти, пойте, невесты безгрешные в голубых непорочных одеждах, пойте вековечные струи белопенного моря, детские тихие взоры...

Величайте великий заповедан<ный> праздник. Пойте! Здравствуй, великая северная царица!

КРЕСТ МОЕЙ СЕСТРЫ

Я сраспиналась с Тобою, Спаситель с усилием и болью – я полагала Твой крест в свое я, в свою будущую жизнь. Если мой крест и был слишком слаб, слишком тонок и хрупок, зато он вонзался в самую далекую глубь, зато он был прям и не допускал согнуться, зато он был остер <и> мрачен (?).

Я сраспиналась с Тобою своими помыслами, но не железными гвоздями прибывала свое будущее и грядущее – нет! – распинавшие меня гвозди были звуки благовеста... Я благословила и прославила Тебя тогда за то, что Ты сам соблаговолил укрепить мне моего сраспинания с тобою за то, что Сам прибил меня в этот миг твоими священными гвоздями, ибо в ту минуту удары колокола оглушили меня также, как удары молота оглушают распятого.

О пусть то сраспинание будет семенем зачатия – и пусть оживет.

Ты сам сказал: «Ты еже сееси, не оживет аще не умрет»²⁴.

Я посеяла святейшим сраспятием с тобой, оно упало и умерло, но оживет ли?

О пусть! Пусть оживет взросшее и окрепшее, пусть вонзится глубже и дальше, пусть ранит больнее и сильнее, и пусть я тогда послужу тебе, Сраспятый со мною, жрицей!

Пусть я склонюсь возвеличенно, пусть я воскорблю радостно, пусть я возлюблю, ненавидя... Или ты дал мне одну силу жажды – и много слабости, слабости любви, веры, надежды?

Я молю робко об исцелении моего сомнения.

* * *

Муза моя родилась вместе с первой моей грезой, хранимая, нежная, голубокая...

Сначала я не сознавал своей музыки, но только чувствовал смутно, тускло.

Широкая квадратная комната, оклеенная голубыми обоями. Темно и жутко. Мебель спит. Папа, мама, младший брат спит. Мне не спится. Я приподнимаюсь и упершись локтем в подушки, гляжу. Умное, но измученное лицо папы – сосредоточенно. Кажется, он не спит, он ушел в свои думы и не шевелится. Мамины волосы раскидались по подушке, доброе молодежливое лицо – блаженно. Что она видит во сне. Что? Я стараюсь догадаться. Глаза болят от напряженья. Я окидываю взглядом комнату. Ночник слабо мерцает. Сверху из угла смотрит Богоматерь умильно и ласково. На кого она смотрит? На папу или на меня? Кажется, на папу. Нет, на меня. Ах, вот на кого! На Юру!.. Глаза смыкаются... и болят. И чудится на стенке вырастают какие-то чудовища сказочные, страшные, я трясусь всем телом, но чувствуется, что они словно исходят из меня и медленно шествуя через комнат<у>, вытягиваются вдоль стенки и меняют цвет, меняют облик. Мне сладко, жутко и боязно... Я не могу оторвать глаза. В ушах отдается стук сердца.

Меня всего трясет... Мне уныло, страшно, остро-мучительно страшно. Я кричу, мама просыпается и бросается к моей кровати. Я впадаю в беспамятство...

* * *

В тихие октябрьские, ноябрьские вечера, когда на улице серо, сыро, холодно, уныло, и дождь льет, и стучит в стекло, когда ветер ноет в трубе глухо и озлобленно завывая, а в уютной натопленной детской тепло, где и свет, и довольство, где горячо любимая и любящая мама читает сказку про глупого сына Ивана, который больше его умных братьев ясноокой царевне понравился, в детской, где легко и беспечно трепещут в нетронутой душе ребяческие мечты, улетающая туда, где ни граней, ни оков нет, где раздолье и свет, тогда сплетая тонкие кружевные звуки (?), улыбаясь, журча, напевая, незримо, но чуть слышно витали призраки детства и моя воздушная музыка.

¹ Текст этого стихотворения в прозе перечеркнут простым карандашом.

² Из стихотворения А. А. Фета «Давно ль под волшебные звуки...» (1842).

³ Не вполне точное выражение из стихотворения Н. А. Некрасова «Родина» («И вот они опять, знакомые места...») (1846).

⁴ Мф. 22: 37–39.

⁵ Синезий Киренский (370/375–413/414) – христианский богослов, философ-неоплатоник.

⁶ Зачеркнуто: *светло-зеленое беззвездное небо.*

⁷ Далее зачеркнуты две строфы: *Страхи ночные молчаливо остановятся у брачного ложа и увидят, что ложе измято и пусто. И испуганно закроют очи и в ужасе убегут в мертвые сырые подвалы. / И в то мгновение, когда задымится лампадка под засохшей священной ветвью, в ужасе убегут в черное и сырое подполье.*

⁸ Текст стихотворения в прозе перечеркнут.

⁹ На полях надпись: «Набросок для памяти. Не читать!»

¹⁰ Ср.: Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. С. 31–32.

¹¹ Отсылка к финалу стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828): «Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв».

¹² Зачеркнуто: *и сытых.*

¹³ Майер Николай Николаевич – сын статского советника, горного инженера, с 1895 студент юридического факультета Петербургского университета (ЦГИА, ф. 144, оп. 3, ед. хр. 31897), университетский товарищ Вл. Гиппиуса.

¹⁴ Псал. 1:1.

¹⁵ Публ. по автографу: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 100, лл. 9–10. См. другие редакции этого текста: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 100, лл. 1–2; 11–12.

¹⁶ Из стихотворения А. С. Пушкина «Царскосельская статуя» (1830).

¹⁷ Перед заглавием авторская помета: «И эта вещь нужна была для развития. Можно подумать, что пережаты даже детали! Искренно!»

¹⁸ «Свете тихий» – один из древнейших (IV в.) христианских гимнов, традиционный исполняющийся в ходе вечерней церковной службы.

¹⁹ Цитата из «Свете тихий». См. предыдущее примеч.

²⁰ Из стихотворения А. А. Фета «Я тебе ничего не скажу...» (1885).

²¹ Публ. по автографу: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 101, л. 5 об. См. другую редакцию этого текста: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 100, л. 7–8.

²² Публ. по автографу: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 101, лл. 6–9. См. первоначальную редакцию этого текста: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 100, лл. 5–6.

²³ Сверху вписано: *лестницы*.

²⁴ 1 Кор. 15:36.

Владимир Гиппиус. Грех. Повесть

Публикация Вяч. Быстрова (ИРЛИ РАН)

«Грех» – одно из неизданных ранних произведений Вл. Гиппиуса, над которым он работал в середине 1890-х годов. Автор, вероятно, сомневался в определении жанра этой вещи: в рукописи она поначалу обозначена как повесть, но затем этот подзаголовок был зачеркнут. Беловой автограф с правкой хранится: ИРЛИ. Ф. 77 (архив Вл. В. Гиппиуса), ед. хр. 138, 29 лл. Текст написан фиолетовыми чернилами. На бумажной обложке (л. 1) записаны карандашом заглавия: «Грех» [«Ленивое горе»] [повесть]; ниже фиолетовыми чернилами: [Шура].¹ В центре страницы справа зачеркнутый эпиграф: «[Знай, что ты посреди сетей идешь. / премудрость Иисуса Сирахова]». Он восходит к неканонической библейской «Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова»; ср. в синодальном переводе: «Знай, что ты посреди сетей идешь и по зубцам городских стен проходишь» (гл. 9, стих 18); ср. также в том же контексте: «Не выходи навстречу развратной женщине, чтобы как-нибудь не попасть в сети ее» (гл. 9, стих 3). Еще ниже справа – посвящение: «Посвящается Николаю Николаевичу Майеру»². Внизу страницы подпись и дата: «Владимир Гиппиус. 1896 г<од>». Дата под текстом: «Ноябрь 1896 г.».

Сохранился не имеющий заглавия беловой автограф с правкой, являющий собой первоначальный текст VI-й и VII-й главки «Греха». Дата создания: «1894–1895 г. 28 сентября». Хранится: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 127 (далее сокращенно – Фрагменты VI–VII).³ В ранней версии имя героя не Шура, а Вася. Первоначальная редакция данного фрагмента отличается от основной множеством стилистических разночтений. Ср., например: «Над столицей сырое и темное утро. Туман, пронизывающий, острый, чуется, расплетаясь,

¹ Ниже одно слово в скобках густо зачеркнуто.

² О нем см.: с. 144 наст. изд.

³ Текст с вариантами опубликован: Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. / Пре-дискл. и публ. В. Н. Быстрова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 30, 32–38.

делается всё гуще и гуще» (Фрагменты VI–VII); «Над городом утро. Туман, тепловатый и темный, чувствуется, расплетаясь, делается всё гуще и гуще» (Грех); «Открывают ставни магазинов. Колеса стучат резко и отчетливо по холодной мостовой, серой и вылизанной. Вozy тянутся длинными цепями» (Фрагменты VI–VII); «Открывают ставни магазинов, и возы тянутся длинной, медленной вереницей по холодной мостовой, серой и словно вылизанной...» (Грех); «...платье обтягивает ее несколько полную и довольно грациозную фигурку двадцатилетней девушки. Личико – недурненькое, вдумчивое» (Фрагменты VI–VII); «...платье обтягивает ее несколько полный, но изящный стан. Ее округлое лицо, окаймленное белокурыми волосами, вдумчиво, и эта вдумчивость в губах...» (Грех) и мн. др.

В архиве Вл. Гиппиуса сохранился также черновой автограф VIII-й и IX главки с обильной, в основном синхронной, правкой (далее – Фрагменты VIII–IX).¹ Заглавие этой рукописи: «Вечер». Подзаголовок: «Из “Ленивого горя”». ² Дата под текстом: «15 I 1896 г<од>». Верхний слой правки имеет целый ряд отличий от основного текста. Ср., например: в первом абзаце в описании комнаты Шуры на стене нет картины с изображением великомученицы Варвары; отсутствует второй абзац: «И так покойно и легко было здесь предаваться отдохновенно лени, ни о чем не думая, может быть даже не мечтая» (Грех); «...голова моцартовского, но более вульгарного типа...» (Грех) – «...голова моцартовского, но более буржуазного типа» (Фрагменты VIII–IX, л. 3 об.); «...как больной утирает грязными руками лицо, покрытое сыпью...» (Грех) – «...как рана сочится или <больной> утирает грязными руками и чешет грудь, которая покрыта сыпью...» (Фрагмент VIII–IX, л. 6 об.); «...взял в это время нежную, словно весеннюю трель...» (Грех) – «...взял в это время нежную трогательную трель, напоминающую детскую песню...» (Фрагмент VIII–IX, л. 6 об.); «...утешений – каких-то тоже светлых и далеких...» (Грех) – «...вольных речей, вольных и пустынных...» (Фрагмент VIII–IX, л. 7 об.) и мн. др.

В тексте ощутимы усилия автора освоить темы, образы, приемы и стилистику прозы «декаданса». Немало внимания уделено восприятию героем «света» и «тьмы», прихотливой игры «теней». Неслучайна помета перед текстом предшествующих Фрагментов

¹ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 128, л. 1–16 об.

² Подразумевается первоначальное название «Греха».

VI–VII рукой неизвестного лица: «Хорошо, но испорчено декадентством; испорчены: очень – язык, и сильно – композиция».¹ В качестве наглядной иллюстрации стиля приведем смутную, импрессионистскую картину хмурого осеннего утра: «Ночь ушла – только слышно, как шелестнули ее влажные лохмотья; ночь ушла – тени качнули руками, поднялись и плачут. <...> И дождь пошел, и пошел он не сильными ударами, не крупными слезами, пошел незаметный, сочащийся, и таял, как осенний снег. Ночь ушла – ее провожали холодные звуки – откуда шли они? – день выносили старые тени, и дым поднимался ему навстречу...»

Однако, помимо стиля, в рассказе также – целый букет «цветов зла»: грехов романтически настроенного студента Шуры (прозрачные намеки на разврат, гомосексуальные связи, по сути, соращение им шестнадцатилетней девочки,² губительное увлечение опиумом³ и пр.). Шура, превозмогая себя, борется с постыдной болезнью, душевным и духовным оскудением. Он, как и его друзья, ощущает отчужденность от мира и людей. Его миражное существование между жизнью и смертью проходит словно в тумане.

Некоторые мотивы и настроения произведения подспудно перекликаются с ранними стихами Вл. Гиппиуса, написанными в тот же период; ср., например: «Приди, бледная, любимая весна, // Приди, тихое золотое утро, // Освежи мою утомленную голову, // Освежи мои поздние сны» (7 ноября 1896); «Зажги светильник свой прощальный, // Введи в томительную тьму – // О, дух далекий, дух начальный, // Приблизь к началу своему. // Привет мятежному паденью // И гласу волн во мраке снов. // Увы! проклятье – пробужденье // И блеску нежных облаков. // Подъят светильник твой прощальный – Иду в томительную тьму – // Дух беспечальный – дух начальный, // О, смерть, к началу твоему!» (12 декабря 1896).⁴

Публикуется по тексту белого автографа ИРЛИ (без учета вариантов), с исправлением пунктуации, явных опусок и ошибок.

¹ Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. С. 30.

² Примечательно, что в Фрагментах VI–VII героине Ксении двадцать лет.

³ Ср., в частности, описание одного из друзей Шуры: «Глаза Любимова всё гасли и гасли. Перед широкими зрачками расстилась широкая холодная мгла, и смуглое лицо начинало желтеть. <...> Любимов начал говорить сухие, отрывочные слова, – не то грезу, не то действительность, – он неприятно сжимался, наклонял голову, его глаза смыкались, из-под ресниц просачивались слезы...» (С. 157–158 наст. изд.).

⁴ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 42, л. 10 об., 19.

Владимир Гитиус

ГРЕХ

Посвящается Николаю Николаевичу Майеру

I

Целый день что-то нарастало в груди, в голове, во всем теле, медленно, незаметно, но упорно, и ясно было, что не очень далеко, но смутно для памяти – было какое-то раздражение, – возникшее ночью, во сне, раздражение, которое обострялось и само по себе, и от каждого веянья внешнего... и было больно, но хотелось нести смиренье покорно, и только плакать, плакать без конца.

Началось, очевидно, ночью, и ночь была гнетущая... Сон кончился и забылся, но не прошел без следов. Этот неизвестный сон затуманил на утре глаза, заволакивал душу, – и утро, стлавшееся широкой плывучей белью за окном, плакало без слез.

Шура судорожно поднялся с постели. Зимний холод комнаты охватил его, темный свет – охватил горечью сердце, – он снова спрятался под одеяло. Смутные мысли пробежали, и ушли – вот опять уснет, но поднялось воспоминание, и в воображении – длинный ряд университетских комнат, темноватых, душных, сдержанный гул голосов, для чего-то знакомые лица, томительный час слов, ненужных и пустых, и темноватых, как комната... опять гул голосов, опять лица, улыбки... и опять темная комната, и опять томительные часы...

Он решил не идти в университет и хотел заснуть, но сон прошел.

Да, занятия, лекции его только утомляли, заставляли думать о том, о чем не хотелось думать, он видел, что некоторые из товарищей любовно относятся к делу, и он не видел в таком отношении живого, казалось, их толкает слепая сила... и казалось ему всякое дело и тупо, и ненужно, сам он не познал отчего, и не знал, что же нужно?

Когда он в прошлом году окончил курс в гимназии, он оглянулся еще раз и окончательно убедился, что у него нет призвания, это сознание не причиняло ему ни огорчений, ни размышления: и не было в душе ни пустоты, ни скуки, и даже мало думалось об этом. Когда пришлось держать экзамены, он сел и выучил четыре книжки «о праве», сухо, холодно, с не оставлявшим во всё время желанием:

«скорей бы! скорей бы!» – и порой мучительно напрягался и уходил весь в длинный ряд суровых уставов, в длинные ряды экономических соображений, и хотел видеть душу, – но ничто не говорило воображению, и было скучно, и хотелось покончить... другая область, другой факультет... Но для другой области необходимо призвание... И он, думая об этом, улыбался какой-то горделивой улыбкой и смиренно нес обязанности.

Да и мог ли он иметь призвание?

Дни текли, словно бы часы остановились, и перестала происходить смена дня и ночи. Года три тому назад и дни бежали, и сон освежал, и порыв рождался в душе. Тогда еще это горе, которое он носил во всем своем теле, не утомляло, но возбуждало и повышало дух и одевало мир в какой-то милый свет. Он знал, что его горе, его болезнь – порок, который должно было вылечить твердой волей, он знал, что оно разрушит тело, но он не сопротивлялся. Привычка между тем пускала всё глубже и глубже свои успокоительные, но ядовитые корни.

У всякого свое призвание, хотя бы и мизерное призвание, своя потуга... Его призвание заглохло в острой похоти, в глухом влечении к женщине. Он любил, кажется, только женщин. Все лучшие радости, весь свет, всё благоухание в его жизни вышли из этой большой и неразумной любви. Женское тело, обтянутое ли в узкое платье, в ночной ли рубашке, обнаженное ли, женская походка, женский голос будили его воображение, его мысль. Эта любовь, едва сознаваемая, как бы еще не телесная, жила в нем еще в детстве, он обдуманно развивал ее ночными мечтами, играми с девочками, сиденьем на коленях у няни. Он радостно чувал, что с каждым днем страсть его разрасталась... И потом, с болезненно-сладкой отравой в душе, весь – предчувствие неведомой неги, – он нашел исход и как откровение, как бесконечную радость, отдался этой неге, и больше уже не думал о возврате, и всю душу, и весь разум, все содрогания своих нежнейших и лучших чувств потопил в этой неге.

Он любил наслажденье, которое он себе доставлял, – как свет, как единственное благо – на груди ли женщины, или в одиноком безумии... И какая нега во всем теле, как день улыбнется краше, грудь широко вдыхает жизнь, раскрытые глаза явственнее воспринимают каждое впечатление. Это было в начале... Вся душа была высоко, всё тело настороже.

Два-три года расцвета.

Чудилось, он был любимец судьбы, герой, выдающийся человек. Его любили, в него било нетлеющее пламя; его «избирали», товарищи глухо завидовали и возбуждали этим еще больше его нервное, почти женское самолюбие...

Два-три года расцвета. Возбужденное тело работало порывно и сладко. Кровь, вступая в борьбу с детским разумом, говорило «хочу», его глаза блестели, он повторял «люблю». Он не любил, он только хотел. Только, но не правдивее ли, и, кто знает, не глубже ли это «хочу» даже самой любви. Он видел в страсти самую жизнь, и, охватывая сильными руками гибкое тело, он относился к нему с трогательным благоговением. Это был настоящий культ, и женщины это видели и любили его беззаветно...

Потом годы борьбы, годы борьбы томительных и темных дней со светлыми днями, с днями нетлеющей любви, несгораемой неги, годы борьбы, годы, в которые побеждали темные, тягостные дни и выводили свои укоры, свои слезы, свой запоздалый совет. Но возврата уж не было...

«Надо вставать!»

Он широко распахнул занавеску, разделявшую комнату на две половины, и тело его болезненно дрогнуло. Сизая, мокрая бель петербургского утра пронизывала стекла низких окон и охватывала... его ноги.

Всё казалось омерзительным, резким; его лихорадило. Чистое белье заставило опять судорожно затрястись. И ощущение, когда надеваешь холодную крахмальную рубашку – притом не полотняную – узкие сапоги – он только вчера купил их – всё было враждебно, холодно... Волосы подымались на голове...

Дрожа всем телом, он стал одеваться.

II

Не некрасиво, но как будто старушечье личико, словно бы измученные глаза, бесцветные, но милые; волосы тусклыми прядями упали на худенькие плечи шестнадцатилетней девочки; слабые руки перетирают пряди...

Это он хотел, чтобы она так снялась.

Он встречался с ней каждое лето почти с детства, и она горячо и навеки привязалась к нему. Она не по-детски любила его, отроком уже отдалась ему; и как ей хотелось, чтобы он полюбил ее! Она лелеяла его, не смея ничем, ничем коснуться раны его, потревожить минутный покой. Она хотела всю жизнь глядеть в глаза ему, нежить его, согреть, сдерживая слезы, устало улыбаясь, и – в часы страсти она целовала его руки. Она подчинилась жестам, манере говорить, даже думать. Она ловила оттенок его голоса, бесконечно ей милый, усвоить любимую привычку; и в этих ощущениях был уже полный человек, и ребенок в ней умер давно. Он не любил ее, но обходился нежно, как с дочерью, и огорчался, когда иногда изменял своему отношению, но болезненные мечты и глухие мысли прорывались в разговоре невольно, и она боялась его настроений, и от этого еще больше любила.

Сначала были гаденькие чувства, и она была для него нежное, милое тельце. Он развратил ее сознательно вечерними разговорами на мягком диване, неопределенными ласками и прикосновениями. Он до тонкости изучил мягкую гибкость воображения, с изысканным мастерством возбуждая свои сонные, но воспаленные грезы. Он находил несказанное наслаждение в чуть ощутимом, в чуть слышном для кожи прикосновении к телу женщины, еще большее – девочки, высочайшее – девочки, милая и детская страсть которой только-только забрезжила в крови... И было в этом большее опьянение, и не было раскаянья после него, и тем пленительнее было опьянение.

Иногда думалось: «зачем он испортил ее», но мысль не останавливалась на любовном лепете бедной девочки и всё больше уходила в свой ленивый полусон.

* *
*

«Наконец-то надеюсь <написать> тебе письмо более сносное, чем те, которые писала раньше. Теперь мне не так тяжело. Когда ты уехал, было ужасно тяжело, я сама не знала, что со мной делалось. Ночью я не могла спать и совсем не могла оставаться одна в темной комнате: я всё видела и слышала тебя...

Не думай, Шура, что я лгу...»

Шура взял другое письмо и стал читать с третьей страницы: «...Дорогой, я взяла себе записки, которые ты оставил в своей комнате. Ничего? – Мне было жаль...»

На следующей странице: «Это что-то ужасное: опять дождь, лужи... Если бы ты знал, какую печаль представляют из себя Рудаки: грязь непролазная, деревья почти голые, всё такое жалкое. Только что собралась с Илюшей в лес, пошел дождь... Ах да, совсем позабыла! Я видела сегодня очень дурной сон – ты ведь веришь в сны – будто шел сперва мелкий, а потом крупный град, и я всё собирала, собирала его, а потом пошел сильный дождь. Говорят, что у меня будут неприятности и слезы. Не знаю, что такое случится! Правда, Шура, правда, милый, как ужасно несправедливо, что другие видят тебя каждый день и, наверное, для них это все равно...» Другое письмо: «Который час? Мне не спится и не спится. Где спички? Спичек нет! Ах, вот они. Без десяти минут два. Ну, вот я и опять пишу тебе и опять не получу ответа, хотя знаю, что ты получил мои письма. Не понимаю, чего ради я пишу? Тебе ведь совсем не интересно знать, что со мной творится, как я живу-могу без тебя...

Глупо было бы, если бы я обиделась на то, что ты мне не отвечаешь, так же глупо, как если бы я, не получая от Бога того, чего прошу, перестала бы молиться... Шура, дорогой, ты ведь говорил, что ты можешь “давать счастье”, так дай мне его, тебе это ничего не стоит. Я прошу! Да, прошу, прошу. Не смейся надо мной! Слышишь, не смейся! Не оскорбляй святого чувства. Я люблю тебя так чисто (пошлость? опять смеешься?)... Знаешь, Шура, я верю, что не было ничего дурного в моих отношениях к тебе, потому что после греха бывает раскаяние. У меня не было раскаяния. А я так боялась... Как поздно-то! все спят! Я буду думать о тебе, увижу тебя во сне... Спи покойно!.. Знаешь, мама говорила, что я побледнела, похудела... Мне все равно! Я знаю, отчего я хUDEЮ, и я рада.

«Я нездорова. На этой неделе хотела говеть, а теперь нельзя. Вчера приняла вместо 15 капель два раза по 20. И у меня что-то болит живот... Ничего не вижу, надо зажечь свечку. Сейчас принесли уроки...»

«Я знаю, что ты не ответишь мне. Я буду писать тебе, если ты даже не захочешь отвечать мне, и никогда не перестану любить тебя,

милый мой, дорогой... Я счастлива, что ты иногда целовал меня, что я изредка видела тебя. Теперь уж вечер, я только что кончила уроки... В доме всё тихо. Я всегда пишу тебе вечером, не знаю, отчего?

Сегодня мне принесли примерять платье, песочного цвета, гладкое. Мне очень нравится, только не знаю еще, чем отделать. Лентами того же цвета – бесцветно. Цвета мусс или бледно-фиолетовыми? Посоветуй, милый. Я пришлю тебе образчик. Знаешь, когда я шью себе платье, я всегда смотрю – понравится тебе или нет? Ты говорил, что мне светлые больше идут...»

И Шура оторвался от писем и напряженными от чтения глазами взглянул на портрет. Впадины под скулами напомнили вдруг по какому-то родству представления ее ноги, покрытые белыми, немного стоящими волосками, ноги, кожа которых слишком обнаруживала кости, и он поморщился. В своем бессвязном уме он создал себе совершенный идеал женского тела с округлостями античными, с тонкой благоухающей кожей... «Зачем он испортил ее?» – и на языке осело что-то вроде горького, кисловатого вкуса, и впечатления стали острее и безвыходнее... И стыдно было за себя, и стыд был тяжелый и такой беспокойный, что было еще беспокойнее, чем стыдно. Всё раздражало: длинная комната, оклеенная светло-серыми обоями, с обычными, продольными узорами, которые поминутно мелькали в Шуриной голове; невзрачная мебель: стол, этажерка, большой прямой диван, зеленая занавеска посреди комнаты – он оглядел и закрыл глаза... Всё, всё утомляло и назойливо вертелось в числе мыслей – и сереющий день, который пронизывал окна и ложился бледной, невидной тенью – на продольные фигуры обоев, на пол, на мебель, раздражало, что на столе раскиданы бумаги и книги – убрать! эта мысль не могла и возникнуть – раздражало, что мебель стоит на обычных местах, что куртка и брюки – он оглядывал себя чуть ли не со злобой с ног до рук – в мелких «несмываемых» пятнах... Он резко отодвинул стул и, заложив руки в карманы, заходил взад и вперед по комнате, глядя на пол. Он искал предмет, на который он мог бы еще раздражиться... На полу лежала едва заметная бумажка. Он увидел ее с самого начала, и мысль что-то засосала. «Надо ее поднять!» – И было стыдно это сделать. Он ходил взад и вперед по комнате и не мог поднять, решительно не мог. Мысль сузилась на этом и не сменялась новой. Он подошел к окну и стал к нему

лицом – вполоборота, и старался забыть о бумажке, отрывисто качая головой. Но мысль всё сосала – казалось, самое сердце. Тогда он с силой подошел к бумажке и стал отбрасывать ее ногой, куда<-то> в угол, к печке. Но бумажка пристала к полу. Тогда он наконец, страшно стыдясь, быстро нагнулся, схватил ее, свернул, но не знал, куда деть, и наконец положил в карман.

III

За окном темнело. Мутно-синие городские сумерки шли сверху, грузно спускались, то подползали откуда-то снизу, толпились в углах и простирали на полу свои длинные руки, бросали на потолок длинные, перемежающиеся тени. Шум гудел, гудел и, казалось, где-то вверх, и не переставая. Мерцали фонари.

Укутанный в плед, Шура сидел, забившись в угол дивана, и ежилась от внутреннего холода... Не только от внутреннего: ноги ужасно мерзли, голова озябала, пальцы скользили по пледу. Нужно было встать, нажать пуговку звонка и сказать, чтобы затопили печку, но он не двигался.

Сумерки и гул улицы стояли за окнами и словно бились в них, как две большие птицы... Сердце падало, и голове не работало, и Шура хотелось припомнить свой сон, до боли хотелось; сон стоял за серой, колеблющейся перегородкой и будто виднелся сквозь нее, но перегородка колебалась, и сон не являлся.

Даже сон... Он был один, дни умерли, порывы перестали рождаться.

Он старый, он в уголке дивана – это самый большой мир, в котором ему осталось жить. В тот, который гудит и бьется в его потускневшие окна, его больше не пустят, да и страшно войти туда, теперь... У него был порыв, который согревал его тело и давал ему жизнь; этот порыв был больше, чем жизненной силой: он возбуждал и вдохновлял. У него была сила молодости, которая заставляет людей, обладающих ею, быть властью имущими, не обладающих – нищими. Нищие по инстинкту, без сознания протягивают руку и ждут подаяния. А имущие с каким-то сладострастием дают им жизнь на счет своей силы. – Он угасил свой порыв, свою силу, которую безотчетно чуяли женщины и шли к нему, возбужденные

его властью, светившейся в глазах, в горделивой улыбке... Дни умирали, не вызывая ни сожаления, ни раскаяния в душе, только в обессилевающем теле подымалась глухая боль, и воспоминанье плакало и выносило старые тени.

И вот глаза его широко раскрыты, он видит – внутренний холод сменяется тихим теплом, – последний свет, плавно колеблется перед глазами какая-то серая пелена – последний свет – милые тени – он видит...

Вечер, где-то далеко... весна, белая, бессильная, тихая улица, серые камни, овеванные пустынным холодом – и высятся стены...

Одиноко ступает она пустынной улицей. Печально поникли ее милые руки, и складки темного платья упали, и поступь бессильна. Бледная, проходит она тихой улицей, фонари не освещают ее поникшего лица и словно гаснут... Отчего зажгли фонари – белая, белая весна, в небе редкие голубые звезды.

Нет, она не смеется, – она тихо склонилась, задумалась или плачет? Остыли ее нежные руки, складки темного платья поникли... и чудится – вот-вот брызнет горячая назревшая слеза...

Но в небе, в веселом бледном небе – милые голубые звезды...

Шура видит, Шура легко, его глаза смыкаются, ему снится, и он так ясно видит... Ночь... Медленно скрипнула тяжелая дверь... Полог над детской кроватью чуть колеблется в лампадном свете, и свет на одеяле, на руках... руки закинута.

Он стоит и с болезненной улыбкой смотрит на ее дорогое тельце... И он хочет подойти, разбудить... видеть, как откроются в испуге глаза, как грудь задрожит, руки дрогнут и отдадутся... Нет силы... Она спит, не проснется... Он судорожно сторбился, закашлялся, схватился за грудь... Оборвалось...

За стеной пела рояль, бесшумную, успокоительную песню, которая – мнилось – звучала на пустынной улице, под голубыми звездами и небом... Шум улицы, казалось, утихал где-то – внизу. Был покой, и вечер, и полумгла, и тени вечера, и звуки песни мирно уходили в успокоенную душу и лелеяли ее...

Был ли это сон?

Шура встал, зажег лампу и стал читать что-то такое тихое, незлобивое, боясь – всех этих мыслей и боли и даже утра – вот-вот настанет утро, и свет, и шум, и холод, и мысли... Но был вечер, был покой...

IV

Было уже поздно – вечером, когда Любимов отворил двери – зади стола, за которым сидел Шура, и вошел вкрадчиво, с несколько деланной простотой: он не протянул руки и прямо сел на стул против Шуры. Бледное красивое лицо – почти без растительности, казалось отмороженным, черные глаза глядели без мысли, но строго; кудри были плохо расчесаны...

– Ужасно холодно и шумно на улице, – проговорил он, не глядя на собеседника.

Шура пугливо посмотрел и ничего не ответил.

– Раздражительно-шумно, притом Петербург– город больных и изнуренных. Все страшно озабочены, но заботы реальной нет. Болезненное хотенье действовать, да кругом дома. Лошади – это какой-то диссонанс. Они – живые. Дома – мертвые, камни – мертвые, фонари мертвые, мертвые грезы, я хотел сказать, – потому что ведь всё грезы. Всё мертвое, а лошади живые... Словно бы не та нота. – Он сделал призрачный жест рукой и посмотрел в сторону; вдруг у него вырвалось неожиданно и как-то вполголоса: «Очень тяжело!»

Шура смотрел на него покойно и даже с интересом, но ничего не отвечал, чувствуя, что его слова – не нужны.

– Мертвое и живое перемешано, как добро и зло. Не знают разницы... Где же знать? – Нет точки опоры.

Его черные большие глаза стали медленно гаснуть.

– Нет точки опоры, – повторил он инертно. – Знаете, я любил женщин с бледной, тихой, но проникновенной душой... Я, впрочем, не знаю, душа, может быть, тоже греза... Оставим мудрость! Только я не знаю, живое это или мертвое – любовь к женщине; кажется, – живое. Живое гораздо тяжелее мертвого. Мертвое не требует разгадки, где живое – там загадка... Когда я стал очень близок... очень... Простите, может быть, я грубо и режуще поэтическое чувство говорю. Только ведь у меня понятия смешались как-то, я ничего не понимаю, что у вас там грубо, что тонко. Так я хочу сказать, когда я стал очень близок, и она отдавалась мне... Я не вхожу в подробности... Понимаете, – когда она уже обнажилась, я услышал запах, вероятно, хорошо знакомый всем акушеркам... Извините!

Шура облокотился на стол и глядел в стену. Ему стало неприятно, и захотелось переменить мысли. В комнате было пасмурно и неприятно.

Шура встал и стал ходить по комнате. Он ничего не говорил и ни о чем не думал. Изю всех углов шла тьма, смешанная с желтыми лучами двух стеариновых свечей, шла скучная, унылая и облекала мысли, которые гасли, едва возникали. Эти полурожденные мысли как-то странно вертелись вокруг любимовских слов, не осуждая и не примыкая к ним.¹

– Нет, это понятно...

Любимов помолчал.

– Знаете, травы не потому вянут, что они от земли оторваны, а по чему-то другому. Я, впрочем, не знаю... Знаете, я вот сейчас сказал о травах, а сам о другом думал, потому о травах и не вышло. *Woran ich denk?*² Ах, я вам хочу рассказать одну песню, как на улице две курицы с петухом дерутся, а на окошечке две кошечки над петухом смеются...³ Это ведь целая аллегория или символ, все равно... Одна дама сказала, что «всё – символ!» – Умная дама...⁴

Любимов остановился, Шура ходил...

– О, мы все одиноки, все одиноки... и где исход, пусть верят – мы все одиноки... Я знаю, что вы не понимаете меня, потому что мы одиноки; я это давно знал, только не хотелось, трудно... Но какое смирение, какая любовь! Всё к одному, всё сливается – и какое одиночество! Я знаю, что вы не любите меня...

Шура хотел ответить и промолчал, а Любимов сидел и, казалось, пробирался ощупью в полумраке, идущем из его больших глаз, отыскивая оттенки раздраженной, едва-едва выраженной мысли.

– Говорите, если вам что-нибудь нужно от меня, через несколько минут я сделаюсь угрюм...

– Нет, что же мне... Как хотите...

Шура понял его.

Глаза Любимова всё гасли и гасли. Перед широкими зрачками расстилалась широкая холодная мгла, и смуглое лицо начинало желтеть. Шура становилось неприятно.

В комнате на минуту свечи поблекли, и он, оглянувшись на все предметы, одетые полусумраком, почувствовал, что в груди его – поднимается что-то темное, мерзкое, вызывающее тошноту,

и он недружелюбно глянул на Любимова... «Опиум!» – сказал он себе и глядел на Любимова всё недружелюбнее. «Зачем?» – промелькнуло у него, и ощущение горечи совсем подступило к горлу.

Он сел за стол. Любимов начал говорить сухие, отрывочные слова, – не то грезу, не то действительность, – он неприятно сжимался, наклонял голову, его глаза смыкались, из-под ресниц просачивались слезы...

* *
*

«Ох, зачем, зачем?» – всё поднималось в Шуриной голове, когда ушел Любимов. И впечатления темноты, и воспоминания о Любимове, и назойливое «ох, зачем?», и отдаленный ряд часов с утра до вечера, и еще отдаленнее сон – проходили, словно однообразные роты войска, в его усталом мозгу.

Он поднялся с кровати, спустил голые ноги на пол и глядел в пустой, пыльный полумрак комнаты, ничего не искал в нем и умирал этим волнение. Стучали редкие колеса. За стеной перемежались редкие звуки, хлопала дверь... И не тени, а холод тени подползал к ногам, и ноги испуганно сжимались.

V

«Любимов был раньше другой», – наконец облеклось в мысль медлительное, несносное чувство. «Да, раньше – другой... Раньше, – когда – раньше?» Шура облокотился на голые колени сжатыми руками и всё смотрел в серый мрак, из которого лениво выступали обычные предметы... «Раньше!..» – и тихая, как бы светлая волна поднялась и понесла душу; воспоминание росло, светлело и любовно выносило старое, хорошее. Правда, это «старое» не было так хорошо и пленительно, когда оно переживалось, но «не всё ли равно». «Слушай! Слушай! – говорило воспоминание. – Слушай!». И Шура слушал.

В майские вечера, когда петербургский воздух, и шум, и шаги на улицах не тихо засыпают, а бредят, сливаясь в бессвязную и томную песню, в майские вечера в Петербурге плохо работается.

У Шуры были последние дни перед экзаменами, был вечер, и плохо работалось. Он вообще редко ходил в гости – товарищи были «не такие, как он», «не того цвета», и он рассеянно брал то ту, то другую книгу, то подходил к окну и глядел в сереющий воздух, слушал отдаленные шумы – окно выходило на двор – думал неясное и вспомнил среди этих дум Любимова. Он оделся и сразу пошел к нему. И они сразу решили, что они должны были сойтись. Смешно! Он раньше несколько небрежно разговаривал с Любимовым и смеялся, отзываясь о нем. Они не то что поняли друг друга, – они словно подали друг другу руку.

– Вы пришли ко мне? Войдите!

– Что? Я Вам не помешал... Ничего, вообще?

– Войдите, я Вас ждал!

– Ждали?

Любимов смущенно зарделся (о, он был совсем не такой тогда) и сказал: «Да, ждал».

Шура ходил к нему почти каждый день, Любимов стеснялся.

– Я Вас провожу, – сказал раз Любимов.

– Проводите? Идемте!

До дому было недалеко, и Шура обрадовался; в его груди билось сердце, его глаза глядели к небу, он удивлялся себе. Они шли, говоря отрывочное, что-то доброе, почти любовное... Они остановились у высокого деревянного забора. Над ними были деревья, напротив – на другой стороне улицы, там, где-то на окраине, виднелось прозрачное небо, очевидно – над Невой. И опять они говорили, больше Шура; Любимов тихо глядел большими и ясными глазами – туда, где небо. Шура опять говорил что-то нежное, ласковое и о себе, и о женщинах, и ему хотелось целовать смуглое лицо Любимова. Любимов молчал; он думал в те минуты, когда глядел туда, где небо, что она, его Нина, нежная, красивая, особенная, он вспомнил резкие черты ее тоже смуглого лица, порывные взгляды ярких глаз, обеты, которые он искал в незначащих словах, брошенных почти на ветер. Он любил ее, как ребенок, он ждал от нее откровения, света, и прозрачное зеленое небо было молодо и чисто над ним.

– О чем Вы думаете?

Любимов молчал.

– Скажите!

– Мне не хочется говорить, в этом есть пошлое...

И Любимов не хотел говорить, и Шура добивался. И тогда Любимов застенчиво стал водить пальцем по стене деревянного забора: «Я напишу!» Шура внимательно и ласково следил за движениями пальца и прочел вслух, несколько резко, «об ней».

На лето они расстались. Они писали друг другу – и делались отчего-то скрытнее и скрытнее с каждым письмом. Осенью они опять часто и постоянно виделись, – и были чужды друг другу. Любимов переживал свое, детское, огорчался, мысль темнела, окаменевала, Шура уходил в свое ленивое и гнетущее...⁵

Воспоминание вдруг повернуло. Шура вздрогнул, поднял ноги, укутался в одеяло, и горечь сегодняшних впечатлений и пресыщение от нежной сладости – поднялось и подступило почти к груди, к горлу, – поднимало слезы. Было болезненно стыдно – (Любимов прежде и Любимов теперь), болезненно хотелось остаться одному, закрыть глаза и не помнить, ничего не помнить...

* *
*

Ночь ушла – только слышно, как шелестнули ее влажные лохмотья; ночь ушла – тени качнули руками, поднялись и плачут. Стены – сырые и окна... о бедные утренние окна, они – бедные, скучные, и ждут они покорно дождя. И дождь пошел, и пошел он не сильными ударами, не крупными слезами, пошел незаметный, сочащийся, и таял, как осенний снег. Ночь ушла – ее провожали холодные звуки – откуда шли они? – день выносили старые тени, и дым поднимался ему навстречу...

Окна глядели грустно на Шуру... А Шура ходил всё по комнате, и комната, казалось, таяла у него под ногами. Руки были какие-то сухие, и неприятно было ими коснуться...

Комната – таяла – окна глядели... как они глядели! – Шура ходил по комнате... «Господи! Что делать!? что делать?» И представлялось ему, что он в лесу и лес этот без деревьев, и все-таки лес, и вместо деревьев какие-то призрачные, обнаженные очертания, – белесоватый свет, и лес тает в нем. И ему брезгливо ступать по мокрой заиндевевшей земле, покрытой отсыревшими листьями –

ноги босы... Шура весь затрясся и всё ходил. Иллюзия пропала, душа (– в самой груди) как-то расширилась и пустела, пустела.

«Господи! Господи!» – он не смотрел на стены, на мебель, только иногда видел потолок, белый потолок (что он белый, бросалось в глаза), и глаза туманились. В груди пустело, и по мере того как пустело, какие-то мысли, как оазисы, всплывали явственно в прозрачном холодном воздухе среди этой пустыни. Мысли были покойны, но всё в том же свете сегодняшнего утра...

«И опий, потому что утро...» – вырисовался оазис. «Любимов, вечер, вчерашний разговор, пожелтевшее лицо и отвратительный бред и слезящиеся глаза... Потому и опий, потому и опий... Как же – противовес! противовес!.. Ох, ох...» – И всё ходил, ходил по комнате...

Шура был один, давно один.

VI

Над городом утро. Туман, тепловатый и темный, чувствуется, расплетаясь, делается всё гуще и гуще. Дома едва смотрят сквозь его водянистую вату. В окнах еще спущены шторы. Открывают ставни магазинов, и возы тянутся длинной, медленной вереницей по холодной мостовой, серой и словно вылизанной... Над городом утро...

Там в высоком коричневом доме, в третьем этаже, живет семья.

Утренний чай. За столом, накрытым белой клеенкой, сидит хозяйка дома, худощавая и высокая дама лет сорока. Лицо, должно быть, было красиво – но давно. Теперь узкий овал лица поблек – карие, угасшие глаза пристально и печально глядят, прическа с пробором посредине открывает невысокий лоб с морщинами.

Она грустит. Сердце замирает и от воспоминаний, и от наставшего дня, который ей заранее рисуется скучным, – и от этого темноватого утра. Оно всё ползет, стелется, наполняет незримо воздух, подступает к лицу. Клубчатый дым папиросы, вероятно, теплый, ложится клочьями в тусклом воздухе. Против нее сидит маленькая девочка – ее дочь. Она заботливо пьет чай и, по временам, желая выразить, что ей очень весело, что она рада наступавшему новому дню – новым играм, новым улыбкам, болтает под столами толстыми ножками, и ее карие глаза загораются милым огоньком.

Мать и дочь не проронят ни слова. Лида безотчетно чувствует, что матери скорбно; ей чудится это по медленным клубам дыма, по остановившимся глазам, в которых темно. Эта скорбь не тревожит ее, ей беззаботно; и вот она с живым любопытством смотрит, как холодное масло тает, намазанное на теплый кусок калача. Это забавно! Забавно и то, что чай к концу чашки становится всё слаще. Вот она кончила пить, вытерла губы... Ей весело; она подбегает к матери и прижимается к ней, ласкаясь... «Мамуся!» Ирине Григорьевне становится легче на сердце от этих детских прикосновений, но на словах она строга. «Кончила, Лида? Иди в детскую!» Лида целует в губы и бежит в детскую. «Хорошо, что я немного строга с детьми, – думается ей, – а то распустишь, – как потом сладишь, да и не сладишь совсем!» Мысли движутся дальше – ровно, неторопливо, бесцветно... Ей ужасно скучно. Не рассеять этой скуки во весь день, пожалуй, и за что взяться?.. Папироса выкуривается за папиросой, день ползет-ползет... Часы звонят девять. Проходит еще минута. Дверь, против которой сидит Ирина Григорьевна, раскрывается с легким скрипом, – на пороге другая дочь ее – Ксения. Она в черном, просто сшитом платье, без кружев, немного запачканном; платье обтягивает ее несколько полный, но изящный стан. Ее округлое лицо, окаймленное белокурыми волосами, вдумчиво, и эта вдумчивость в губах: – серые глаза под длинными ресницами – глядят уныло и как-то небрежно. Челка чуть зачесана назад; щеки с детским румянцем; белая шея в легких кудрях – дышат свежестью; рука поправляет прическу.

Кися на мгновенье приостанавливается на пороге. Потом она подходит к матери; наклоняясь, целует ее и говорит: «Здравствуй, мама!» Она отчетливо, с едва заметной запинкой выговаривает каждый слог.

– Коля еще не встал?

– Нет еще...

Кися берет чашку из рук матери и, прищурясь, вглядывается в ее глаза. «Мама сегодня не в духе и неразговорчивая...» Она отворачивается.

Белый утренний туман смотрится в окна и заставляет ее на минуту задуматься. В голове мелькает, чем ей сегодня заняться, и мысль идет лениво, пробегая вперед целый длинный день. Он рисуется тоскливо, он рисуется, как густой туман, сквозь который

пробраться стоит и порыва, и усилий. Его влага прилипнет ношей тяжелого воспоминанья и усталости и пригнет только под вечер к мягкой приятной подушке: только один сон в силах стряхнуть эту нощу дня.

И уж давно Кисе всё надоевшее, отвратительное, тягостное представляется – влажным или даже мокрым, сырым... И она глубоко, глубоко не любит эту влагу... Белый утренний свет становится ровнее, будто – рассветает.

Ей хочется сказать: «О-о, как скучно, как темно!» Но она воздерживается и только проводит ледяной рукой по лбу. Печальные глаза Ирины Григорьевны останавливаются на ней. «Что ты, Кися? Голова болит?»

– Нет...

Она встает полусонная и идет в гостиную попеть. Каждое утро она поет, а четыре раза в неделю ходит к учительнице пения – берет уроки. Пение всегда отрезвляет ее.

Гостиная. Рояль, в простенке узкое трюмо с двумя свечами и с тарелочкой для визитных карточек; кисейные занавески, камин без экрана, у одной, самой длинной, стены красный триповый диван,⁶ овальный стол перед ним, накрытый полинявшей скатертью... На стенах две-три картины, аляповатые и бессодержательные, по стенам – стулья... До скуки знакомый, о, с какого далекого детства знакомый вид!

Кися открывает рояль... Стоя и ударяя клавиши, она начинает петь отдельные ноты, высоким, слишком резким голосом. Ей нравится, когда звук плавно и звонко вылетает из уст; легкая усмешка бродит по ее губам, – она гордится. Неверные или немного хриплые звуки портят ее настроение, и губы сжимаются в обидчивую гримасу.

«Он говорил мне, будь ты моею,
И стану жить я, страстью сгорая...»⁷

Старинный, ученический романс.

За стеной – за закрытой дверью, в столовой слышно, что вышел к чаю Коля. Он поцеловал мать в лоб (он иначе не целуется)... Романс кончается тихим замиранием. За стеной разрастается разговор. Кися улавливает только слова, смысла ей как-то не хочется ловить... Надо петь!

«Я помню, глубоко, глубоко мой взор...»⁸

«Когда папа был жив, не так скучно было... Мама с Колей всё ссорятся... Вот опять! Коля... у него рука отнимается, ему нельзя заниматься... Сколько разговор<ов> из-за этого! Ну, не можешь, – не учись! Да, не учись... Несчастный он...» Кися закрывает рояль, облокачивается на него, и мысль о том, что он калека, делается острее и обобщается: «Неужели и всем скучно, и все тоскуют, все несчастны и одиноки... и не нужны?» Она безучастно смотрит на рояль, потом полусознательно отходит, открывает дверь и входит в столовую...

VII

Вечер; незатейный будуар – кушетка вкось с поблекшими цветами, перед ней светлый ковер, по стенам и на столиках – карточки артистов в плюшевых рамках, веера, портрет Шумана;⁹ у окна детский письменный стол с решеткой – на нем не убрано; у двух окон, заде<рну>тых сквозными занавесками, цветы... Вечер наступил, наконец наступил после стольких длинных часов, томительных, темных с утра. Сегодня никого нет дома. Придет ли кто-нибудь? Кисе скучно... Что бы придумать? Она не думает – с ней часто бывает, что она одна, что все холодные и чужие... Сегодня ей томно, сегодня хочется помечтать.

– Стеша... Сте-е-ша!.. Да, которое сегодня число? – Кися встает посмотреть на календарь... – Сте-еша!

Она помнит, что сегодня среда, но ей хочется удостовериться.

– Что вам, барышня? – В дверях стоит Стеша.

Кися наклонилась к стене и усталой рукой поправляет покачнувшийся календарь.

– Потушите мою лампу и зажгите фонарь.

Горничная тушит лампу, а Кися ложится на кушетку и мечтает – на минуту – впотьмах... Вереница событий, протекших за последнее время, проходит в наступившей на минуту темноте. Лицо Шуры улыбается, так удивительно улыбается. Он входит, словно широко пахнув новым веянием. Ей знакомо его пальто, словно свое... Шапка сбрасывается, частые шаги, – он в гостиной. «Здравствуйте, Ксения Александровна!» – важно, напыщенно!

Потому что нельзя же при всех сказать: «Здравствуй, Кись-Кись!» Как он говорит... Кися почти что вслух, замирая, выговаривает: «Кись-Кись! Шурушка мой!» – Мечты всё несвязнее, рассыпаются и пропадают. Кися открывает глаза... «Ах, что это? Стеша ушла... Фонарь уж зажжен...»

– Стеша!..

Стеша возвращается и вопросительно смотрит брюзгливыми глазами.

– Дайте мне с туалета – вон там! пузырек, вот... синенький такой...

– Этот?

– Да нет! Вон тот – с духами... Ну да!

– Больше ничего?

– Больше ничего. Идите.

Кися берет фарфоровый флакон японских духов и душит свои руки, лицо, волосы, платье, кушетку, бросает капли духов на стены, на ковер... Хорошо! И ей мечтается... Смутная ласка проходит, но не в воспоминаниях, не в сердце, нет! где-то внутри, горит и скользит и опьяняет кровь... Всё тело вздрагивает, произвольная, нежная дрожь в груди, сладко... дышать сладко и трудно... Она схватывается руками за грудь, думая успокоить жажду, схватывается за грудь и вспоминает другую – сильную руку на своей груди. Она порывно расстегивает платье, касается рукой обнаженной груди и повторяет... Шурино движение... Духи опьяняют... Звонок...

– Это Шура! Его звонок!..

Она наскоро застегивает платье, вяло опускает руки и мутно глядит...

* * *

На ночном столике – горит свечка; евангелие, книжка стихов Полонского,¹⁰ взятая из библиотеки, стакан воды, маленькие часики, которые утомительно тикают. Над столиком висит зеркало...

Кися, полураздетая – рубашка спускается с плеча – стоит перед зеркалом и смотрится в него едва воспаленными, но покойными глазами, расчесывает волосы, и какой-то призрак клонит ее голову к грезам. Она смотрит на свое лицо, и оно веет на нее настроением задушевной простоты и нежности... Она чуть улыбается и видит

свою улыбку. Она вспоминает, что сейчас произошло с ней что-то неожиданное, словно бы стыдное, но ей легко. Ей хочется грезить – подолгу, сладко; ее голову клонит прилечь...

День кончился... пора, пора! Какой хороший день! Забыты туман, и утро, и длинные часы, и помнится только вечер. И думается ей – хорошо бы жить всегда вдвоем, не утаивать ласки, открыто любить... Нет!.. Хорошо и скрывать, хорошо слышать сдержанный шепот – «Кись-Кись!» Она мечтает о том, что хорошо еще прижать его, на всю ночь, укутать его под свое одеяло... Ей стыдно, ее грудь чуть рдеет, и голова горит...

Свечка догорает, вспыхивает. Кися откидывает голову назад, связывает волосы поперек большой черной лентой и тихим, самоуверенным шагом идет к уютной постели, укутаться в мягкое прохладное белье, в тяжелое одеяло. Она тушит свечку, складывает руки на груди, прижимает к груди и сладко, будто бы по-новому, дышит – и отходит ко сну.

* * *

Утро глянуло, как всегда, сырое, темное, скудное и, не торопясь, разомкнуло ресницы – встать! Кися потянулась... Были сны – какие? – не вспомнить... Шура! А вдруг все узнают – мама, подружки... будут глядеть не так, как всегда; скажут: «Еще мальчишка!» Ей становится неприветно. Она подымается, медленно натягивает чулки и думает всё то же, и мысли – неясны, и не думает, а чувствует, что нельзя так дальше... Слышно – звонок... Кто это так рано?

Утро глядит, и совсем как вчера – с бессознательным упреком, – но тумана нет. Воздух – сквозной и безжизненный; несутся неверные звуки. Дома – безмолвные. Они высятся, высятся в воздухе, они думают, они вспоминают – и молчат, – окна тусклы и неподвижны... И Кися – одна, совсем одна. И мама, и Коля – они добрые, родные. И Лида – славная дорогая «крошечка», ненаглядный «шарик»... Целые дни – изо дня в день, изо дня в день... Неприветное утро, утренний чай, молчаливые взгляды, дым маминой папиросы, серый, волнистый... Коля говорит о больной руке; он вырос – как, а всё не может гимназии кончить!.. Потом пение, ненужное, заказное... Как хочется ласки, тепла, милых прикосновений дорогих рук! И пусть

они будут чуть ощутимые, едва сознаваемые, неблизкие, как будто издалека! – но как нужны, как сроднились с душой эти мягкие шаги, этот знакомый шорох в вечернем полумраке лампы, тихий смех, любимые слова... Она облокотилась руками на колени и грустно глядит. «Пусть говорят! Пусть говорят, что хотят! Шура – хороший, он не обманет... а если и обманет, – ах!.. всё пустяки, всё пустяки...»

За стеной – голоса. «Постучитесь к Кисе!» – «Можно?» – «Можно!.. пора ведь вставать, уж двенадцатый час... Да небось уж встала, можно и войти!..» В дверь постучали... У Киси бьется сердце, – Кисе легко... Она больше не думает. Она почти одета... Кофточка еще не одета? – Ничего! Она схватила серый платок и, кутаясь в него, с улыбкой на губах – пригнулась к двери и торопливо, еле слышно прошептала: «Войди, дорогой! Я готова!..»

VIII

Вечером все, кто собирался у Шуры, – так привыкли к его комнате, его вторая комната, в которой было много беспорядка, почти не было роскоши и которая – вся со своими темными обоями, с мебелью, с картинами на стенах, была словно душой Шуры. Свет лампы из-под оранжевого абажура был и ласковый, и раздраженный, и большой диван был глубокий и уютный, и все-таки на нем как-то не сиделось, – кресла, низенькие и длинные, примыкали к дивану. Ковры были жесткие и холодные, но запах, который носился в комнате, был сладкий и пьяный, должно быть, фиалки. На одной стене висела Богородица Мурильо¹¹ и еще – какие-то незначительные картинки, на противоположной – одна за другой в плюшевых рамах – аллегория испуганной [прелестью тайны], волшебной сказки в образе девушки с разбежавшимися волосами, в ужасе схватившейся руками за голову, великомученица Варвара¹² в блаженном безумии, со светлыми слезами на щеках – увидавшая Бога и ангельские лики, – Беатриче...¹³ И все эти ласковые, полудетские образы были в сумрачном свете лампы в полутенях.

И так покойно и легко было здесь предаваться отдохновенно лени, ни о чем не думая, может быть даже не мечтая...

Один из гостей – студент, высокий, белокурый, с голубыми глазами, со счастливой, детски-прихотливой улыбкой – сидел за пьянино под Мадонной и наигрывал полуслышно что-то любовное и заботливое; он сидел вполоборота, играл, не глядя на клавиши, и глядел на Шуру, который ходил по комнате неслышной, но волнующейся походкой, опустив голову, и ее волосы падали на лоб. Другой – сидел за письменным столом спиной и чертил широкие и ненужные штрихи, то схватывал карандаш и начинал писать, очевидно, тоже ненужное; то пригибался к столу и слушал звуки. Его большая голова моцартовского, но более вульгарного типа – со светло-рыжими завитками шапкой как будто вся улыбалась; всё его плотное тело было облечено в серую тужурку, которая была узка ему; и руки были здоровые, веселые и все отдающиеся. Всё его тело слушало и, казалось, порывалось говорить, согбенное над бумагой; и, глядя на бумагу, казалось, что буквы веселые и интересные. Третий был в глубине дивана; свет падал на него от письменного стола сбоку, тогда как белокурый студент, сидевший у пьянино, был в тени; третий сидел в уголке дивана и глядел на Шуру внимательно и настороживши уши. Те двое чувствовали, этот обдумывал. В нем было две стороны – одна, освещенная лампой, неприятная, больная, с холодным потом на лице, другая в тени – жалкая, бедная и обиженная. Он был ближе других к Шуре по настроению. Это был тот же Шура, с тою же болезнью и с тем же трепетом, но Шура был весь порывный, ласковый, с прирожденным благородством в каждом взмахе руки, в каждой интонации и улыбке; у Шуры его болезнь выросла в больших комнатах, под сенью темных стен в сумеречном свете лампы, в бессильных, но нежных грехах, – у того, который сидел в глубине дивана, болезнь была горькая, плебейская, выросшая на жесткой, может быть, дурно пахнущей постели, в сумерках тоскливого очнувшегося утра, под резкие утренние стуки и шаги. – Но это был сам Шура, тот Шура, которого он не любил в себе и который мучился по утрам, бесконечно одинаковым, безотрадно грустящим всей грустью ненужной, пришибленной жизни, когда он в ужасе содрогается от женских прикосновений – с морозным холодом в руках, в ногах, с безжизненным взглядом в глазах...

Шура говорил. И все они сидели, привыкшие к Шуре, и к комнате, и друг к другу, и знако<мо>му шороху приятного вечера, и Шуре

часто казалось, что они – вечны так, как они сидели теперь и почти молчаливо беседовали. Сам Шура говорил раздраженно, со страстной дрожью в голосе, напоминая по интонации голос драматической актрисы. Его серые глаза, пренебрежительные и болеющие складки краев верхней губы – трогали и проникали в душу.

– Мне жаль его? Нет, не жаль! Я привык говорить для слова. Бесконечный ужас – я боюсь почти за каждое слово и ловлю себя, дрожу и боюсь, что мое слово – ложь... Но мне всё равно! Мне неприятно смотреть, как рана сочится, как больной утирает грязными руками лицо, покрытое сыпью... Но мне всё равно...

Майный – тот, который сидел за пьянино, взял в это время нежную, словно весеннюю трель... Шура остановился, вслушался, потом провел рукой по лицу и отогнал песню. Липов, тот, который писал, перестал писать и опять зачертил.

– Мне всё равно, потому что я люблю свое тело... Мы привыкли к духовному и ушли от плоти, милой, бесконечно сладостной, несущей единственный свет; но в духовном мрак, если не приобщиться плотского, ужас смутения, нелепый хаос бесформенных мыслей, невыраженные чувства... Я люблю плоть, я к этому иду как к свету, хотя бы – и призрак – и я иду в потемки, в мрак, совершенно безысходный...

– Ты идешь – в мрак, – выговорил Марков.

И Шуре сделалось неприятно; он взглянул на Маркова и увидел, что тот глядит на него темным взглядом и с усталым напряжением ловит слова. Шура вдруг понизил голос: то, что поднималось от самых нервов, почти исступленно, заглушало раны, всё, что в продолжение часа – рвалось выйти из потемок души – и вылиться в слова, безнадежные, но утешающие – вдруг упало и как-то разбилось под взглядом Маркова.

– Но мне всё равно, всё равно, совсем всё равно, потому что я люблю свое тело, ничего, ничего, кроме тела, и потому не верю в душу, потому что нельзя верить без любви, а я не люблю свою душу, потому и не верю. И не хочу лгать.

Он умолк и, подойдя к лампе, стал глядеть на свет. Песня всё не переставала – тени были плотны.

– Я хочу сладких звуков,¹⁴ – Шура перевел голос на шепот, – прикосновений нежных и светлых, утешений – каких-то тоже светлых и далеких...

– В чем утешений?

Шура молчал. Его лицо сияло забытой улыбкой, всё тело дрогнуло молодым трепетом, и всех, не одного его, понесло на широких и невидных крыльях, всех, и закружилась голова от жажды, от предчувствий неперемного счастья, и, казалось, все жили в одном и одним. Марков закрыл глаза рукой и неприятно резким, но сдержанным и певучим голосом начал нараспев:

«Мы одни... из сада в стекла окон
Светит месяц, тусклы наши свечи».¹⁵

– Погоди! Вот это! – Липов откинулся на стул. – Не знаю, чье, помнишь – где вечер и потом больное...

– Да. – Марков опять закрыл глаза рукою – и начал, а пьянино всё пело:

«Вчера – вечерний шорох, дорогие руки
И поступь милая, как девичья печаль,
Любимые, медлительные звуки,
Вечерний шорох, дорогие руки...
Зачем идти? Мне так глубоко жаль!..»¹⁶

Шура стоял и улыбался, улыбался призраку, который реял пред ним в образе Киси, светлее, бестелеснее, чем она сама – он видел всё, что пело пьянино и тот раздраженный, ищущий покоя голос... Он улыбался, и всех несли широкие вечерние крылья – вся комната с ее темными обоями, жесткими коврами, громоздкой мебелью казалась тенями, и самые тени становились... О Боже! – их не было, они уводили в одну большую вечернюю тень...

«Зачем идти? Обдуманном движеньем
Я детский поцелуй уныло оскорбил,
Я намекну о нем бесслезным сожаленьем,
Бесслезным сожаленьем...
Куда идти? В душе ни слез, ни сил!..»¹⁷

– Какое больное и нежное, – вымолвил Шура...

– Да, больное...

Майный ударил по клавишам и, резко отодвинув стул, подошел к лампе закурить папиросу. Он наклонился к столу и заглянул на

каракули Липова. Липов глядел на него искоса, вся голова его смеялась – он думал – «мефистофельски»;¹⁸ на бумаге значилось: «Все девицы скверны!»; сквозь это проходила стрела и, разрываясь, давала пламя (пламя была насмешка) – дальше шли круги, профили, носы, на одном из носов стояло «Γνωθὶ σεαυτόν»¹⁹; Майный улыбался и, сжимая плечи Липова, заглядывал в его серые глаза – и в этих глазах было много пыли, нежности, смеха и ни блеска насмешки.

– Какой ты, ей Богу, милый, – вымолвил он, и оба глядели друг на друга, и смех побеждал стыдливость откровенности; они смеялись не потому, что было смешно, их глаза горели не потому, что было весело; они жали друг другу руки и улыбались не призраку, как Шура, с грустными тенями над веками – они улыбались без затей, не думая, так, как улыбаются волны под ярким сиянием солнца. Так чудилось Шуру. Он всё стоял у лампы, и красноватый свет окутывал его грезу, которая росла и была сама Кися, облик, голос, улыбка...

– Возьми, – едва не говорил он, – возьми! –

Он глядел и на Липова с Майным, он думал, что этот смех и улыбки – вечное, святое, от детства родимое и святое.

Вечерние тени – несли их...²⁰ Тени, тени, и какие тени! – в вечернем сиянии неба или сумерек комнаты? – ах! они растут, они близко, они родные! Это – ласка, это колыбельная песня жизни, и не может быть, чтобы горе (или смерть?, которые были для него давно – одно) – и часто чудилось ему – взбиралось по его холодеющей спине в длинные белые утра, – не может быть, чтобы смерть победила... Тени вечера, тени вечера!.. Он стоит к ним лицом, он стоит лицом и к этому смеху; в сумрачном свете лампы – их молодые лица, их губы, шепчущие детское... Он так замер, он не тронется, не обернется. Сзади него в углу большого неприветного дивана – больной, исхудалый, нищий... Неужели это он сам? Он не обернется – там темные, темные углы, и в них нет теней, или не те тени – а ночные, чуждые, и за тусклыми, сыреющими окнами – мертвая улица... Он дрогнул.

– Дай мне плед, мне что-то холодно стало, – вымолвил сзади него голос Маркова. Шура, трясясь, обернулся.

– Плед?

И вдруг все притихли. Всем сделалось холодно, и молчание чувствовали все, и никто не глядел на Маркова, а Марков сжался

и с какой-то застенчивой улыбкой не повторял просьбы... Шура потушил лампу, остался свет свечи... И тени вечера грустно ушли, и вся комната наполнилась мутными ночными тенями, и чудилось Шуру: по спине его опять ползет что-то до ужаса знакомое, судорожное, неизбежное, опять, опять... и все они не люди, а тени, лишние, запоздавшие тени...²¹

– Господа, выйдемте на улицу!..

IX

Глухая ночь. Дома окутаны ночью, и фонари унылы. Одинокие камни забылись – нет!.. слышны дерзкие шаги... или не было? Безрадостный воздух спит, и небо – над домами, над улицей, над Шурой... И опять он один на безлюдной, остывшей улице под тем вечным небом над ним, вечным и неживым... Дома молчат; огни не нужны, – зачем огни в безлюдной глуши?.. Длинная улица. Опять шаги, – или их не было?.. шаги, шаги... и ему больно, что в этой безлюдной глуши уснувшего города шаги, дерзкие на одиноких камнях... И он робко, неверно, торопливо – не идет, почти бежит по забытым человеком камням... Да, да! вечер ушел, и небо опустилось и окутало улицы, дома, окна и к нему пришло – и он глядел на него – великое, смутное... Нет! высокó, – над домами... Зачем он один здесь, на этих улицах под небом великим и вечным²²? И он помнил, что небо – вечное и что он умрет и ляжет в грудку неприязненного <?> праха, и черви и плесень будут ползти по нем, и он будет лежать и всё чувствовать – как гниют его ноги, и руки, и мозг, и он будет жить и чувствовать, как прежде чувствовал, сладость, и зной, и благоухание, что вот смрадная плесень и надменные черви будут ползти по нем и в нем и уничтожать его нежное, сладостное тело; он будет лежать на спине, по которой всю жизнь взбиралась безвыходная смерть, лицом кверху, и видеть ночь, видеть глухие улицы, и неживой воздух, и небо над домами, над камнями, вечное небо...

Глухая ночь; дома окутаны темнотой, и фонари – унылы; одинокие камни – забылись... И Шура идет неверно, торопливо, – не идет, а бежит по безлюдной улице, один, совсем один, под вечным и неживым небом...

Сонный швейцар держит в руках лампу с тусклым желтым светом, который проскальзывает в темноту то тут, то там, не разгоняет ее, прижимается к стенам и ложится на каменные ступени. Шура торопливо всходит, почти бежит, в третий этаж; он знает, что Любимов еще не спит... Надо звонить!.. Тихо, тихо, безудержно лепечет потухшая темнота и всходит, всходит – по широким ступеням – наверх... «Не ко мне, не ко мне», – почти шепчет Шура, закрывает глаза и чувствует, – тут близко, рядом, за спиной, схватило его, держит. За дверью – шепот: «Кто здесь?»

– К Диме! К Диме!

«Скорей, скорей!» – думает Шура. За спиной никого, но потухшая темнота лепечет и идет, идет по ступеням. Открыли. Сонная прислуга... передняя в пыльном полумраке – желтоватый свет; из двери – направо – коридор, и там тоже стоит – лепечет неизбежная тьма. И надо пройти ее, – в конце коридора прямо – комната Любимова. Шура, замирая, частыми шагами, стараясь не думать, ничего не думать, проходит сквозь коридор и открывает дверь.

Высокая, квадратная комната с темно-серыми обоями; молчаливое мигание зеленой лампы от резного киота ложится широкими полосами на стены. Низкий длинный шкаф с книгами, длинный диван и строгие кресла, – и рисунки на столе, в углу завешенный мольберт, и книги – на полу, и сияние на голых стенах – всё молчит, и от ночных звуков улицы хоронят темную комнату тяжелые синие ковры – на окнах, на двери... Воздух душен, и чем-то пахнет затхлым – сумрак и тишина в комнате – и не надо ни света, ни звуков... Неизбежная тьма налегла по стенам и в родных ей углах... В глубоком кресле – Любимов спал, опустив голову, его обессиленные руки лежали на коленях, и уснувшая голова была откинута назад. Он спал – и видел сны: они беззвучно ходили, безрадостные и успокаивающие. Он не был одинок, они были с ним, они наклонялись над ним, они глядели в его уснувшие глаза, припадали к груди, они приникали к голове и слушали мерный шум ее, и целовали в сухие губы.

Шура стоял и глядел на лампы, на одинаковые лики святых в зеленом мирном свете и видел, как беззвучно влеклись по стене – тихие

сны, безрадостные, несущие невозможный покой, едва касаясь стены и не шелестя, и лицо его светлело от ласковой, любовной улыбки, и он понимал, напряженно слушая их молчаливый бред, что они сродни и дороги его вечерним теням, грустно покинувшим его сегодня и ушедшим в ночь... – Спит, успокоился, – и как безрадостны сны!

– Дима!.. Дима! – Он не шепчет, он шевелит губами и, улыбаясь, едва ступая, подходит к нему, истомленный, охваченный безудержным, почти женским порывом. Только бы не проснулся, о нет!.. Сны не выдадут, – он единственный, только Кися и он. «Милый, родной!» И тихо, неслышно, как сон, но нежней и любовнее, он склонился и поцеловал Диму в сухие, горячие губы... «Милый, милый!..» Дима не шевелился, но детская, забытая улыбка вдруг пробежала по его измученному, уснувшему лицу: ему почудилось, что один из его темных и безрадостных снов наклонился к нему с братской улыбкой и коснулся его губ... И он ответил на поцелуй...

Х

В апреле... Опять бледное весеннее небо...

Часов около семи вечера, когда полусумерки неясно вспыхивают вокруг уличных фонарей и особенно раздражителен шум колес и близятся те вечера, когда и этот шум, и какие-то отдаленные звуки – и еще какие-то подпольные – все сливаются в одну песню, – на лестнице, по которой восходил Шура, лежали тени... За окном дома, небо, и там – где-то, далеко – в небе – весна. Шура позвонил и стал ждать.

Но далекая весна была ближе, чем ему казалось, и она уже была в светлеющем небе, и в певучем шуме улицы, и в напряженном молчании домов... Да! Легче, Шура понимает, что последние дни пленительны, что в эти последние дни – он улыбается той простой улыбкой, как тогда пред ним улыбались те... И сейчас будет улыбка!.. Он дрогнул, – дверь раскрылась, и он увидел улыбку, и дрогнул.

– Я одна... – Голубое платье, длинная коса и улыбка, улыбка!

– Здравствуй!

В глазах сладкий туман, и на губах – поцелуй.

– Как у нас хорошо сегодня! Гляди! Я все двери раскрыла... настежь, портьеры спустила, все свечи зажгла!.. Гляди! Мы будем сегодня бегать, смеяться – да? Побежим!

Перед ним из передней – ряд комнат; всё светло, откуда-то нежный запах, за окном... И Кися, и глаза, и руки, и голос, и вся она, вся!.. И он взял ее за руку и они побежали через весь ряд светлых комнат, смеясь, как дети, без смущенья, руку об руку, кругом всей квартиры, так, что захватывало дыхание.

– Ах, как хорошо! Как хорошо! – лепетала Кися. – Шура! дорогой! – Она целовала его в губы, она заглядывала в его смеющиеся глаза, она останавливалась, гладила ему волосы, шею, опять смеялась – откуда брался смех? – И лепетала, задыхаясь от сердца:

– Сегодня все ушли. Мама к тете, тетя завтра уезжает, и Коля, и Лида... все ушли. Я с четырех часов лежала, всю себя компрессами обложила, сказала, что – мигрень... А Степаниду услала, когда уж мама ушла, за ладанкой на Петербургскую:²³ там – знахарка... Потом к Спасителю... ах! нет!.. т. е. сперва к Спасителю,²⁴ ну да! а потом к знахарке; раньше мамы не вернется... И всё знаешь, зачем, знаешь? (И опять смеется... – Господи, как смеется!) Чтобы тебя любить!

И она своими мягкими и цепкими руками обвивала его. Шура немел.

– Вот так и держи меня! так!.. И не выпускай!

– Так?

– Да, да! Держи, – и так вечно! И никуда не уйду, и никуда не хочу уходить! И зачем? Когда меня держат такие дорогие, такие светлые руки...

И он взял ее руки и высоко поднял их на свет.

– О какой свет! Какая радость! Или ты – радость?

Она глядела на него без памяти, и любила всё в нем – и лицо, и голос, и слова...

– Ты моя? Ты моя? Ты хочешь быть моей?

– Я уже давно твоя... давно... – Ее голос стал мечтательным и глаза – печальны, чудилось – вот-вот брызнут давнишние слезы...

– Кися, ты плачешь?

– Нет! Шура мой!.. Милый, пусть будет так, как ты хочешь.

И Шура взял ее за руку и тихо повел, как робкую наложницу, за ее полог.

– Люби меня, только – люби!.. – лепетала она, опустив глаза... – Шура, навеки люби...

– В твоей комнате только темнее, одна лампада, но какой это запах... Это новый полог?

– Новый...

– Милая, я люблю тебя – навеки, одну – нераздельно; я люблю тебя и мечтаю о тебе...

– Правда? Да?

– Правда... И если когда-нибудь я коснусь другой, я буду мечтать об одной тебе... – И вдруг он затрясся судорожно, сладко, порывисто. Он всю прижал ее к себе, – ее лицо горело, его глаза сияли необычайным огнем, руки дрожали, как перед жертвоприношением; он видел, он постигал любовь, что она раскрывала ему великое, единственное благо и плакала сладкими слезами у него на груди.

– Какая радость! Господи! Какая бессмертная радость!

И он наклонился над ее постелью, на которой она лежала уже обессиленная с последним трепетом, обратив голову к лампаде, которую любила давно – в те простые дни; вечерний свет иконы говорил ей опять близкое, и грусть, и бессилие были светлы, и было легко, и во что-то верилось... Шура стоял над ней, и она, глядя на лампаду, видела, как он кротко гладит ее руки, как он бережливо целует ее в грудь и ни слова не говорит, и ей не стыдно, ей всё верится чему-то, и она всё с той же грустью глядит на милое сиянье... И вот нежнее и глубже видит она, видит – реющий ангел, какой он, откуда, где она видела его? – склонился над ней и широко осенил ее. Но Шура не видел ангела, он видел одну Кисю, милую, нежную, он любил ее в этом мягком белье, с этой полоской кружев на невысокой груди, и белокурые волосы – по подушке, и утомленные глаза; она была пред ним вся, дорогая, вся сладостная, и он проводил рукой по ее рукам и с грустью глядел – и хотелось любить и улыбаться, только любить и улыбаться.

– Кися!

– Что, милый?

– Мы одни с тобой, одни, как всегда... и ты вся – такая дорогая, такая кроткая... я так люблю, и я ничего не вижу и ничего не люблю, кроме тебя... Какие у тебя руки!..

– Милый, возьми всё, всё: я ничего не могу дать, кроме себя, всё, что могу дать, возьми; возьми, дорогой, возьми, радостный... Я твоя, я не хочу быть своей, я хочу забыть о себе и всё забыть. – И она

подняла руки – высоко – на свет – и руки трепетали. Он склонялся всё ближе к ней, его глаза светлели, и душа возносилась высоко.

– Я видела ангела... он смотрел на меня...

– И тебе было страшно?

– Шура! Люби же меня, люби!.. Мне не было страшно, милый!

И, улыбаясь и радуясь, как никогда не радовался, он целовал ее ноги, которые он взял без раскаяния, без муки, без греха. Она целовала его руки и припадала к губам и к груди, и большая радость и высокое самозабвение были в этом безропотном полусне, в этой грешной неге чистейшей любви. И Шура потерял сознание, и Кися сквозь закрытые ресницы видела – в тихом сиянии – ангел опять поднял руку и с детской улыбкой и в слезах благословил их, – и Кися причастилась его святых тайн. Она сомкнула глаза, а Ангел всё еще стоял, его не было видно, но слышался голос: он говорил о том, что перестало быть стыдно теперь – в первый раз, что было милее маминых поцелуев и всего, всего, что любила она... И чудилось – Ангел перестал плакать и, широко раскрыв глаза и подняв светлые руки, улыбался блаженно и кому-то молился, и вот улыбка блаженнее, краше, вот молитва и глубже, и умильтельнее... И Кися заплакала, сладко, порывно, как не плакала никогда, и вся она, вся – чувствовала, что эти слезы единственные, светлые, светлее всего, всего на свете... И она шептала Шуру эти простые слова.

Ноябрь 1896 г<од>.

¹ Далее несколько фраз перечеркнуты.

² О чем я думаю (*нем.*)

³ Имеется в виду детская русская народная песня-потешка: «На улице // Две курицы // С петухом дерутся. // Две девицы-красавицы // Смотрят и смеются: // – Ха-ха-ха! Ха-ха-ха! Как нам жалко петуха!»

⁴ Фраза восходит к изречению Гете: «Всё преходящее есть только символ». Под «дамой» подразумевается, возможно, З. Н. Гиппиус, троюродная сестра Вл. Гиппиуса. Однако над смыслом и значением этой известной формулы в 1890-е в своих трудах больше размышлял и писал ее муж, Д. С. Мережковский (ср., в частности, его сборник «Символы», 1892).

⁵ Ср. первоначальное заглавие повести: «Ленивое горе».

⁶ То есть обтянутый шерстяным бархатом.

⁷ Цитируется романс «Нет, не любил он» (муз. А. Гуэрча, рус. текст М. Медведа).

⁸ «Я помню – глубоко...» – романс на стихи Д. Давыдова (муз. А. С. Даргомыжского).

⁹ Шуман Роберт (1810–1856) – немецкий композитор эпохи романтизма.

¹⁰ Полонский Яков Петрович (1819–1898) – русский поэт и прозаик.

¹¹ Кисти испанского художника Бартоломе Эстебана Мурильо (1617–1682) принадлежит немало полотен с изображением Пречистой Девы: «Непорочное зачатие» (1645–1650 и ок. 1680), «Богоматерь во славе» (1678) и др.

¹² Имеется в виду христианская святая великомученица Варвара Илиопольская (273–306). Была казнена язычниками за свою веру. День памяти 4 (17) декабря.

¹³ Речь идет о Беатриче Портинари (1266/1267–1290), в которую платонически был влюблен итальянский поэт Данте Алигьери. Она фигурирует в качестве героини в главных его произведениях: «Новой жизни» и «Божественной комедии».

¹⁴ Ср. в стихотворении А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828): «Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв».

¹⁵ Цитируется стихотворение А. А. Фета «Фантазия» (1847).

¹⁶ Источник текста установить не удалось.

¹⁷ Данный текст связан с предыдущим стихотворным фрагментом. Источник текста установить не удалось.

¹⁸ Подразумевается злой дух Мефистофель, один из главных героев трагедии (философской драмы) Гете «Фауст».

¹⁹ Греческое выражение – одно из трех, написанных на фронтоне храма Аполлона в Дельфах, где находилось самое известное место пророчеств. Автор неизвестен, приписывали и Хилону, и Биасу, и Клеобулу (они из «семи мудрецов»), и Гераклиту и др. Сократ уже только повторяет известный афоризм (примеч. А. В. Успенской).

²⁰ Ср. в стих. Фета «Над озером лебедь в тростник протянул...» (<1854>): «Легли вечерние тени...».

²¹ Ср. с образами мистических теней в стихотворениях Вл. Соловьева: «В сне земном мы тени, тени... // Жизнь – игра теней, // Ряд далеких отражений // Вечно светлых дней» («В сне земном мы тени, тени...», 1875); «Милый друг, иль ты не видишь, // Что всё видимое нами – // Только отблеск, только тени // от незримого очами?» («Милый друг, иль ты не видишь...», 1892)

²² Возможно отзвук эпизода ранения Болконского под Аустерлицем в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»; ср.: «Над ним не было ничего уже, кроме неба – высокого неба... <...> И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба» (*Толстой Л. Н. Собр. соч.* В 20 т. Т. 4. М., 1961. С. 380).

²³ Ладанка – маленький мешочек, в котором находится ладан (благонная древесная смола). Его обычно носят на шее рядом с нательным крестиком. Петербургская (с 1914 – Петроградская) сторона – одна из исторических частей С.-Петербурга; расположена в границах Петроградского района.

²⁴ Т. е. к одной из святынь Петербурга – иконе Спаса Нерукотворного Образа, хранившейся в домике Петра I на Петроградской стороне, недалеко от Троицкой пл.

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 «выдуманый» 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 эстетами, «значит, – делает он вывод, – они не были по природе эстетами, 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 соблазнялись 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 раболопно 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 Gröbeleien 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.

Вл. Гиппиус о русской литературе

*Подготовка текста, вступительная статья,
комментарии Т. Игошевой (ИРЛИ РАН)*

Владимир Васильевич Гиппиус (1876–1941) принадлежал поколению старших символистов и выступал в культурном поле начала XX века в различных ипостасях: поэта, прозаика, критика, педагога.¹ В эпоху модернизма он был гораздо больше известен в профессиональных литературных кругах, нежели среди широкой читающей публики. Путь в литературе его был весьма непрост: он был отмечен как периодами, когда казалось, что поэт способен достичь славы соразмерной с другими своими современниками, так и периодами своеобразного «смирения», отхода от литературной деятельности.²

Параллельно со становлением оригинального творчества у Вл. Гиппиуса формировался и устойчивый интерес к истории литературы. С 1895 года он обучался на историко-филологическом факультете С.-Петербургского университета, где он проявлял особое внимание к литературе XIX века. Он специально изучал литературно-критическое наследие Пушкина, в результате чего им была написана работа «Пушкин и журнальная полемика его времени»,³ в основу которой было положено сочинение «Пушкин как литературный критик», отмеченное в 1899 году в Петербургском университете

¹ См.: *Лавров А. В.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 565–566; *Тименчик Р. Д.* Владимир Гиппиус // Родник. 1988. № 4. С. 27–28; *Быстров В. Н.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь. Т. 1. М., 2005. С. 480–482; *Биневиц Евг.* Гиппиус Владимир Васильевич // Литераторы Санкт-Петербурга. XX век. Энциклопедический словарь. Электронный ресурс. URL: <https://lavkarisateley.spb.ru/enciklopediya/g/gippius--530> (дата обращения 22.02.2022).

² Подробнее о перипетиях вхождения Вл. Гиппиуса в литературу см.: *Рыкунина Ю. А.* «Неизвестный поэт»: к проблеме литературной репутации Вл. Гиппиуса // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 74–86.

³ Опубл. в изд.: Памяти А. С. Пушкина. Сб. статей. СПб., 1900; а также: Пушкин и журнальная полемика его времени. СПб., 1900 (Отд. оттиск «Записок Историко-филологического факультета С.-Петербургского университета»).

золотой медалью.¹ Был в его биографии и период, когда, по его собственному признанию, он «думал <...> заняться наукой в университете».² Об этом свидетельствует и Дело Совета Петербургского университета об оставлении его при университете на кафедре русского языка и словесности, составленное осенью 1901 года.³

В начале XX века Вл. Гиппиус начал публиковать свои подчас весьма острые рецензии и отклики на события современного ему литературного процесса.⁴ Вместе с тем ряд его критических статей остался неопубликованным самим литератором и находится в архивном хранении, привлекая внимание современных публикаторов.⁵ Помимо злободневных откликов Вл. Гиппиус выступал и в качестве историка литературы, создавая и публикуя литературные портреты писателей XIX века.⁶

По окончании университета Вл. Гиппиус поступил на служ-

¹ См.: Рыкунина Ю. А. К биографии Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 204.

² Гиппиус Вл. О самом себе / Подгот. текста, публ., послесл. Евг. Биневиича // Петерполь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 121.

³ ЦГИА, ф. 14, оп. 1, д. 9612.

⁴ См.: Гиппиус Вл. О новой точке зрения в русской критике // Мир искусства. 1900. Т. 3. № 13–14. С. 21–24; Гиппиус Вл. Разлив благодущия // Речь. 1913. 7 (20) апреля. № 95 (2407). С. 3; Гиппиус Вл. Русская хандра (Игорь Северянин Громокопящий кубок. Поэзы) // Речь. 1913. 24 июня (7 июля). № 169 (2481). С. 5; Гиппиус Вл. Гамлет революции // Речь. 1913. 12 (26) августа. № 218 (2530). С. 2; Гиппиус Вл. Корабль мертвецов // Речь. 1913. 21 апреля (4 мая). № 107 (2419). С. 3. и др.

⁵ См.: Гиппиус Вл. В. Ничтожные слова о ничтожных делах / Предисл., подгот. текста и примеч. А. Меца // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 422–434; Кобринский А. А. Владимир Гиппиус: правда и поза (Приложение: Гиппиус Вл. В. «Отчаявшиеся и очарованные») // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2010. С. 549–561; Рыкунина Ю. А. Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики» // Литературный факт. 2017. № 5. С. 207–224.

⁶ См.: Гиппиус Вл. Голубой и красный цветок (Памяти Гаршина) // Речь. 1913. 24 марта (7 апреля). № 95 (2407). С. 3–4; очерк, посвященный А. И. Полежаеву: Гиппиус Вл. Одна из затерянных могил // Речь. 1913. 7 (20) февраля. № 37 (2349). С. 2–3; Гиппиус Вл. Правда любви (к шестидесятилетней годовщине со дня рождения В. Г. Короленко) // Речь. 1913. 15 (28) июля. № 190 (2502) С. 4; Гиппиус Вл. Памяти Помяловского (5 октября 1863 г.) // Речь. 1913. 5 (18) октября. № 272 (2584). С. 3–4; Гиппиус Вл. Мечта о счастье. К столетию со дня рождения Н. В. Станкевича // Речь. 1913. 27 сентября (10 октября). № 264 (2576). С. 2; Гиппиус Вл. Документ сердца (к столетию со дня рождения Н. П. Огарева) // Речь. 1913. 24 ноября (7 декабря). № 322 (2634). С. 2 и др.

бу штатным преподавателем петербургской женской гимназии М. Н. Стоюниной. С 1906 года служил штатным преподавателем в Тенишевском училище, где дослужился до поста директора. Свою педагогическую деятельность он мыслил высоко: как «средство общественного воспитания»,¹ служение «делу общественного обновления России».² Не случайно учившийся у него Мандельштам назвал его в «Шуме времени» «формовщиком душ и учителем для замечательных людей».³ А профессор С. А. Венгеров считал, что Вл. Гиппиус – «один из самых выдающихся петербургских преподавателей русской словесности. <...> Выдающийся успех Гиппиуса-педагога, помимо дара изложения, заключается именно в том, что, восторженно разясняя художественные красоты творчества великих писателей наших, он, вместе с тем, с одушевлением зовет своих учеников к красоте нравственной, к общественности, к религиозному, в истинном смысле этого слова, пониманию назначения человека».⁴

Мандельштам также зорко подметил особое «домашнее» отношение Вл. Гиппиуса к русской литературе: «Начиная от Радищева и Новикова, у В. В. устанавливалась уж личная связь с русскими писателями. Желчное и любовное знакомство. С благородной завистью, ревностью, с шутивным неуваженьем, кровной несправедливостью...».⁵ Отношение к литературе у Вл. Гиппиуса действительно было страстное и даже пристрастное: «надо всем стояла влюбленность в литературу», – признавался он в автобиографии.⁶ «Домашность» же, отмеченная Мандельштамом, выражалась, помимо прочего, и в том, что оценки Вл. Гиппиуса не укладывались в академические определения и характеристики, что сближало его с «новыми прочтениями» русской литературы, предпринимаемые в начале XX века Мережковским,⁷ Волынским, Брюсовым, Андреем Белым, Вяч. Ивановым и другими символистами. Вл. Гиппиус не терпел

¹ *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 127.

² Там же. С. 121.

³ *Мандельштам О. Э.* Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 375.

⁴ Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. М., 2000. С. 257–258.

⁵ *Мандельштам О. Э.* Указ. соч. С. 391.

⁶ *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 120.

⁷ Д. С. Мережковскому посвящена отдельная статья: *Гиппиус Вл.* Литературно-общественная смена // *Голос жизни.* 1915. 25 февраля. № 9. С. 15–19.

благодущия и успокоенности в литературе и выше других качеств ценил бунт и возмущение, взрывавшие «твердеющие или уже отвердевшие частицы»¹ бытия.

Довольно заметная часть наследия Вл. Гиппиуса посвящена литературе и литераторам XIX века. Помимо вышеназванных «портретов», посвященных В. М. Гаршину, А. И. Полежаеву, В. Г. Короленко, Н. В. Станкевичу, Н. Г. Помяловскому, Н. П. Огареву, Ап. Григорьеву и др., в Рукописном отделе ИРЛИ в фонде Вл. Гиппиуса находятся на хранении тексты, посвященные Пушкину, Кольцову, Тургеневу, Толстому, Лескову, Хвоцинской и др. Часть из них написана в жанре актовой речи. Дело в том, что в Тенишевском училище существовала традиция публично отмечать различные литературные «юбилеи». По всей видимости, на подобного рода мероприятиях Вл. Гиппиус и выступал с публичными лекциями, посвященными тому или иному писателю. Необходимо отметить, что ни одна из них по своему характеру не является формальной, ни в одной из них нет общих мест или риторических банальностей. Подготовка каждой из них предшествовало историко-литературное исследование, кропотливый анализ, вполне самостоятельная «оценка и переоценка» творчества того или иного литератора.

Критическая и историко-литературная работа для Вл. Гиппиуса различались как самим материалом, так и подходом, приемами анализа. Современная литература, считал он, «есть сама над собой критика», поскольку «современный поэт обнаженно идеен, про него уж не скажешь, что он не ведает, что творит: он всегда может объяснить, что им сказано; он, собственно, не нуждается в критике как в способе отвлечения от поэтического организма – заключающегося в нем смысла».² В отличие от современной литературы русская словесность XIX века, по мнению писателя-модерниста, не обладает подобной явно выраженной концептуальностью, поэтому она нуждается в толковании, объяснении. Так, в актовой речи, посвященной столетию со дня рождения Кольцова, и примечательно названной «Смысл кольцовской песни», он писал о том, что этого поэта «только академически оценили, помещали в хрестоматии или перелагали

¹ *Гиппиус Вл.* О самом себе. С. 123.

² ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 159. «Тоска по жизни» Статья о современной поэзии (конец XIX–начало XX веков»). Черновой автограф. 1910?. Л. 4.

в романсы».¹ Собственную же роль Вл. Гиппиус-историк литературы понимал как промежуточную между академическим и народным освоением творчества писателя: своим толкованием он, по его собственному определению, стремился «врезать личность Кольцова и его удивительные песни в сердце русской интеллигенции».²

В каждом из русских писателей, о котором ему приходилось писать или говорить, он стремился раскрыть своеобразные, отличительные черты, свойственные именно ему и никому другому. Но в гораздо большей степени его интересовал источник, из которого исходило литературное творчество, потому что подлинное творчество, по глубокому убеждению Вл. Гиппиуса, всегда – результат «святого беспокойства»,³ душевного горения писателя. В связи с такой постановкой вопроса личность писателя интересовала его, в конечном счете, более, чем собственно результаты его творчества. Такой подход к портретированию писателя он продемонстрировал, например, в недатированном (но написанном, судя по всему, вскоре после 1910 года) сочинении, названном им «Личность Толстого». Он открывает его словами: «Не о достоинстве художественных произведений Толстого буду я сейчас говорить и не излагать его моральные или общественные взгляды: но о его внутреннем существе, его личностном бытии, котором насквозь проникнуто все, что он писал...».⁴ В актовой речи «Смысл кольцовской песни» личность поэта также выдвинута на первый план. Кольцов, вызывавший у современников насмешки своей внешностью («Неуклюже одетый, не умевший держаться, со смешным мещанским говорком»⁵), внутренне, по Вл. Гиппиусу, «сгорал таким знойным, таким кипящим внутренним огнем, по сравнению с которым даже пламенность Белинского или Герцена была лунным мерцанием».⁶

Один из излюбленных приемов Вл. Гиппиуса – стремление пробиться сквозь устоявшиеся оценочные формулы, применяемые по отношению к тому или иному писателю, и добраться до его подлин-

¹ См. наст. изд. С. 208.

² См. наст. изд. С. 208.

³ Этой цитатой из стихотворения Н. А. Некрасова «Уныние» (1874) Вл. Гиппиус назвал одну из своих опубликованных статей: «Святое беспокойство» (Речь. 1913. 15 (28) мая. № 130 (2442). С. 2).

⁴ См. наст. изд. С. 232.

⁵ См. наст. изд. С. 208.

⁶ См. наст. изд. С. 209.

ной сущности. По отношению к Кольцову, по словам Вл. Гиппиуса, «только снисходительно оцененному»¹ своими современниками, подобными формулами стали шаблонные выражения: «поэт самоучка», «поэт-прасол», «певец радостей и горестей крестьянской жизни».² Определениями же, которые способны вскрыть истинный характер творчества Кольцова, по мнению Вл. Гиппиуса, являются совсем другие: «огненная душа» поэта, «стихийный размах сил», – вот существенные свойства поэта, которые он сумел прозреть сквозь избитые определения «поэта-самоучки» и «крестьянского бытоописателя». Не внешнее, а глубоко внутреннее, потаенное в личности поэта интересовало Вл. Гиппиуса, дававшего Кольцову столь неординарные, отчасти поэтические характеристики: «Натура очень страстная, кипящая силами и порывами через край. В его страстности чувствуется иногда стихия буйная до демонизма, вроде Рогожина или Мити Карамазова, но по большей части – ясная, солнечная, прозрачная».³

Для того, чтобы почувствовать в поэте этот скрытый двигатель его песенного творчества, историк литературы должен был обладать тем свойством, которое Ап. Григорьев в свое время назвал восприимчивостью.⁴ К этому и призывал Вл. Гиппиус, обращаясь, например, к разбору кольцовской песни «Если встречу с тобой...». Он писал о ней: «Вот эта “песня”, на очень простой сюжет, т<о> е<сть> это только любовная песня, но какими бледными, вялыми и бессильными кажутся после нее даже лучшие любовные стихотворения лучших поэтов, *если только суметь воспринять ее* <курсив наш – Т. И.> во всей ее внутренней первобытной силе, и каким поразительным покажется тогда это переживание любви, как какой-то смертельно опаляющий и в то же время жизнерадостной до высшего направления силы».⁵ Не случайно у Вл. Гиппиуса-филолога появляются фразы, типа: «Надо вникнуть в эти слишком примелькавшиеся образы...»,⁶ которыми он призывает к восприимчивости и своего слушателя, и читателя.

¹ См. наст. изд. С. 209.

² См. наст. изд. С. 213.

³ См. наст. изд. С. 210.

⁴ Подробнее о принципах «органической критики» Ап. Григорьева в критических работах Вл. Гиппиуса см.: *Игошева Т. В.* Вл. В. Гиппиус-критик в свете «органической критики» Аполлона Григорьева, наст. изд. С. 179–197.

⁵ См. наст. изд. С. 211.

⁶ См. наст. изд. С. 224.

В процессе выявления «смысла кольцовской песни», Вл. Гиппиус приходит к выводу: «Чувство жизни – вот основной нерв, основной стимул, вся мудрость кольцовского сердца, кольцовской песни». ¹ «Чувство жизни» – это то, чего «нет в психологии русских интеллигентных людей, и чего они так беспомощно ищут»; ² это кольцовское «особенное, ему свойственное жизнеощущение, принесенное им и унесенное с собой». ³ Обнаруженное Вл. Гиппиусом «чувство жизни» (чувственное и мистическое одновременно), присутствующее Кольцову, в разные периоды его творчества было наполнено различным конкретным содержанием: радостью жизни; сомнением и скепсисом; религиозной верой, к которой он пришел под конец жизни. Вл. Гиппиус искренне восхищен кольцовским «чувством жизни», поскольку «это то, что он принес из недр некультурной среды, необессиленной интеллигентской культурностью, умствованиями». ⁴ «Чувство жизни» – источник и сердцевина личности Кольцова – на протяжении всей творческой жизни оставалось, по определению Вл. Гиппиуса, «святым огнем» ⁵ его поэтической души: «он мог изменить в своем жизнеотношении мистическому началу, но не мог изменить жизненному, которое до конца оставалось для него “святым огнем”. Это была основа его души, его природа». ⁶ Завершает актовую речь, посвященную русскому поэту из народа, фраза: «Я верю, что пробуждение русского общества наступит тогда, когда в нем проснется это кольцовское чувство жизни». ⁷ Достаточно глубокий разбор, предпринятый в «Смысле кольцовской песни», интересно сравнить с тем, что Вл. Гиппиус написал о Кольцове в своей ранней (не опубликованной самим автором) статье 1898 года «Золотой век. Из писем к иностранцу». В ней предпринят обзор литературы XIX века и фигуре Кольцова уделено совсем немного места: «Кольцова поняли узко. Его “народность” только форма для наивных, издалека слышных и далеко звенящих песен. Если он воспевал крестьянские “рады и печали”, родился с их интересами, то он этим

¹ См. наст. изд. С. 212.

² См. наст. изд. С. 208.

³ См. наст. изд. С. 211.

⁴ См. наст. изд. С. 231.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

только на каждый звук призывной жизни отзывной песней отвечал. Он не ограничивал своего кругозора их интересами, он тосковал в глубине “темных лесов” и в степи-матушке по каким-то вечным вопросам (мы имеем в виду, конечно, не его ученические “Думы”), подобно всем певцам из народа, он плакал по какой-то невозможной воле и не находил исхода. Он пел свои песни в небывалой ему одному принадлежавшей форме, которая возникла и умерла вместе с их певцом: совершенствование ее невозможно, до того слились с содержанием их однообразные и вольные звуки». ¹ Характеристика Кольцова здесь – самая общая, еще без тех «открытий», которые будут сделаны позже, в «Смысле кольцовской песни». Между тем в «Золотом веке» у Вл. Гиппиуса уже интуитивно возникало ощущение, что творческая личность Кольцова больше, чем просто певца «радостей и печалей» народных, но вместе с тем он еще не смог точно сформулировать, по каким именно «вечным вопросам» тосковала душа Кольцова («по *каким-то* вечным вопросам», «он плакал по *какой-то* невозможной воле»). А спустя десятилетие в своей речи 1909 года он сумел уже достаточно детализированно вскрыть загадку кольцовской тоски и плача.

Аналогичный подход (сквозь внешнее к глубоко внутреннему) предпринят и в работе Вл. Гиппиуса «Личность Толстого». Суть личности этого писателя он определил так: «вечное беспокойство, а не вполне достигнутый покой». ² Если в отношении Кольцова ключом к пониманию личности поэта стало понятие «чувство жизни», представляющее в его лирике разными гранями в разные периоды его творчества, то в отношении Толстого Вл. Гиппиус выдвигает ключевые, по его представлениям, понятия искренности и инстинкта. Он уверен: «История его творчества более чем какого-нибудь другого писателя, есть его исповедь, история его личной жизни». ³ Рассматривая разные периоды жизни Толстого, он подчеркивает, что «инстинкт страстей», которым был охвачен молодой Толстой, сменился у него «нравственным инстинктом», а еще позже «религиозным инстинктом»: «Толстой и есть прежде всего эта гениальная сила

¹ *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу / Вст. ст., подгот. текста и коммент. Ю. А. Рыкуниной // Русская литература. 2018. № 1. С. 112.

² См. наст. изд. С. 236.

³ См. наст. изд. С. 233.

искренности, искренности, в которой сильнее всего говорил реалистический инстинкт. Но как натура глубокая и не способная удовлетвориться только реальным, позитивным, он рвался к религиозному жизнеотношению. Принять религиозное отношение к жизни при его искренности, это значило для него найти в себе религиозный инстинкт, а не принять только религиозные идеи». ¹ Итог, к которому, по мнению Вл. Гиппиуса, приходит Толстой, «не способный, по свойству своей природы, принять истину внежизненную, признает, что смысл жизни находится в ней самой». ² Представление о борьбе «инстинкта жизни» и нравственными интуициями в личности Толстого также вынашивалось Вл. Гиппиусом еще со времен статьи «Золотой век», где он писал о романисте XIX века: «Мучимый с самого начала своей деятельности непобедимой рознью между человеческим инстинктом и христианской моралью, с душой первобытного человека, стиснутой в современные, плохо привившиеся на русской почве условия европейской жизни, для нас – может быть – слишком культурной, неудовлетворенный и раздраженный, он наконец на старости лет разгадал себя и решил “прикрепиться к земле”, вернуться к идеалу первобытного человека, которого он носил в глубине души». ³

Совершенно особое отношение у Вл. Гиппиуса сформировалось к Лескову, которого он считал одним из самых непрочитанных русских писателей. Не случайно еще в 1898 году он писал о нем: «Нам кажется, пора извлечь Лескова из пыли, прочесть и усвоить <...> Пора прочесть Лескова!» ⁴ Позже Вл. Гиппиус стремился разгадать Лескова также при помощи понятия «святое беспокойство»: «Было ли лесковское беспокойство – святым?» ⁵ О чем он беспокоился? ⁶ – вот вопросы, от которых отталкивался литератор начала XX века, начиная свое погружение в творчество автора «Очарованного странника».

С точки зрения Вл. Гиппиуса, «Художественные воззрения Лескова на жизнь русских людей определяется тем, что он искал среди

¹ См. наст. изд. С. 233.

² См. наст. изд. С. 235.

³ *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу. С. 118.

⁴ Там же.

⁵ Сам Лесков употреблял выражение «лютое беспокойство» (*Лесков Н. С.* Собр. соч. В 11 т. Т. 6. М., 1957. С. 642).

⁶ См. наст. изд. С. 249.

них праведников».¹ Лесковские «поиски праведников» автор начала XX века осмыслил в качестве магистральной его творческого пути. Сначала поиски праведника велись в среде нигилистов (романы Лескова о «новых людях» – «Некуда» и «На ножах»). Затем – в простонародной крестьянской среде, еще позже – среди инородцев и представителей иных вероисповеданий. Все пришедшие к христианскому идеалу Лесковым понимались в качестве праведников.

В подборку публикаций вошла и статья, посвященная Н. Д. Хвоцинской, которая заметно отличается от текстов, в которых рассматривается творчество Кольцова, Толстого и Лескова. Эта разница объясняется в том числе и тем, что смысл творчества Кольцова, Толстого и Лескова рассматривается в рамках жанра актовой речи, а Хвоцинская, в отличие от них, – в статье, предназначавшейся для журнала «Дамский мир». Вл. Гиппиус высоко оценил творчество Хвоцинской, которая своим творчеством бросила «женский вызов» мужским фантазиям о «вечной женственности». Несмотря на то, что в статье отсутствует излюбленная оценочная лексика Вл. Гиппиуса, но, тем не менее, Хвоцинская также попадает в ряд писателей, живущих «святым беспокойством». Хотя у каждого из писателей это беспокойство свое: каждый, по Вл. Гиппиусу, так или иначе, был включен в процесс поиска истины и идеала.

* * *

Тексты Вл. Гиппиуса публикуются по автографам, хранящимся в Рукописном отделе ИРЛИ в фонде 77.

Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами, при этом в некоторых случаях сохранено авторское написание, передающее стилистическую атмосферу и колорит эпохи.

¹ См. наст. изд. С. 249.

Смысл кольцовской песни¹

Сто лет прошло с тех пор, как родился этот необыкновенный поэт, и много лет с тех пор, как он умер, – но знаем ли мы его и ценим ли? Все знают громкое имя Кольцова, и кажется, никто его не читает, кроме детей, как басни Крылова. Он остается одиноким явлением гениального «поэта самоучки», «поэта – прасола», «певца радостей и горестей крестьянской жизни». Но для общественного нашего сознания он все еще чужой. Правда, были в критике попытки поднять его значение, но они оставались без влияния, ни один критик не врзал личность Кольцова и его удивительные песни в сердце русской интеллигенции. Зажигали Пушкин, Лермонтов, в некоторых кругах Некрасов, в других Тютчев или Фет, даже Надсон, но Кольцова только академически оценили, помещали в хрестоматии или перелагали в романсы.

И кажется, эта недооценка и это равнодушие, с которым встречен и его столетний юбилей – не случайны, потому что, может быть, все дело в том, что Кольцов выразил в своих песнях то, чего нет в психологии русских интеллигентных людей, и чего они так беспомощно ищут. Не прозвучат ли теперь, через много лет, после того как они раздались, эти песни для нас призывом к тому, чего мы жаждались.²

Песни Кольцова прозвучали в первый раз в конце 20-х годов прошлого века, сначала в тесном кругу воронежских друзей, а потом очень скоро и в Петербурге, и в Москве, благодаря тому, что одним из воронежских слушателей случилось быть Станкевичу, земляку Кольцова, неожиданно узнавшего об его стихах. Недолго, не больше 15 лет звучали эти живые и дикие для интеллигентного уха песни в русской общественной среде 30-х годов, настроенной в духе немецкой метафизики, иногда очень морализующего склада. Одним они были несколько ближе, понятнее, для других они прозвучали совершенно чуждо.

Неуклюже одетый, не умевший держаться, со смешным мещанским говорком и с огненной душой, которую Кольцов редко проявлял, а по большей части стыдливо прятал, – он являлся изредка в столицах, униженно кланялся тем литераторам, у которых были покрупнее связи, простаивал часами в сенатских и министерских приемных по торговым тяжбам отца, стеснялся читать свои элемен-

тарные для слуха, привыкшего к сложной и утонченной пушкинской музыке, песни, казавшиеся только усовершенствованными подделками под народные песни Дельвига или свои расплывчатые для мысли, наострившейся на немецкой дуалитике, думы – и весь сгорал таким знойным, таким кипящим внутренним огнем, по сравнению с которым даже пламенность Белинского или Герцена была лунным мерцанием. Он мелькнул в этой насыщенной отвлеченными рассуждениями среде, только снисходительно оцененный и ушел скоро совсем, как загадка, замученный дома в Воронеже, местным темным царством, 33 лет от роду.

Мы не знаем подробностей первоначального развития Кольцова. Знаем только, что образование его было слишком ничтожно, так как он учился всего два года, а затем стал помогать отцу в его торговых делах. Отец был мещанин-приобретатель, сначала торговавший, главным образом, скотом и развивавшийся временами тысяч до ста. Он вел дела крупно, но, по-видимому, беспорядочно, оказался, в конце концов, в долгах и принужден был отвечать по суду. Всю эту торговую суету и дрызги переживал с ним с ранних лет сын, который и познакомился в столицах с литературными кругами, приехав хлопотать по отцовским делам. Он никого не знал, вначале был очень робок, всегда презираемый как мещанин-приказчик из комедии Островского. Единственно к кому он мог обратиться за помощью, были писатели, и он часто пользовался влиятельными связями Жуковского, Вяземского или Одоевского для торговых дел. Это было тяжело, и он понимал всю оскорбительность таких отношений и брезговал ими, и продолжал пользоваться этими услугами, находясь в безвыходном положении, понуждаемый отцом.

Среда, в которой он родился, вырос, и с которой не мог порвать до конца своих дней, была невежественная, грубая и жестокая. Ряд образов из Островского встает перед читателем писем Кольцова, писанных из родительского дома к столичным друзьям-писателям. Отец, владевший собственным домом и довольно большим капиталом, который увеличивался и упрочился хлопотами сына, не давал ему ничего и третировал его. Воспользовавшись его услугами, стоившими сыну великих усилий и насилий над собой, он отказывал ему и в средствах, и в уважении. Литературные занятия и связи его были только предметом насмешек и дома, и во всем Воронеже не-

смотря на покровительство Жуковского. Когда сын тяжело заболел, отец не давал ему денег на лечение; когда он наконец умирал на его глазах, он, живя с ним в одном доме, даже не заходил к нему, а когда навещал, то Кольцов не только читал в его глазах нетерпеливое ожидание смерти, но и выслушивал совет – лучше скорее умереть, чем рассчитывать на него. Одна из сестер сначала, подчинившись умственному влиянию брата, была на его стороне, но и она, выйдя замуж за купца того же типа, как и отец, изменила брату и вместе с другими сестрами помогала отцу в этой безобразной травле, единственный смысл которой была денежная корысть. Только мать жалела и старалась, сколько могла, защищать и помогать сыну, но это было робкое, безличное и забытое существо, без голоса, без влияния и потому – беспомощная в своей жалости.

Письма Кольцова, где он рассказывает обо всех этих отношениях, – тягостная драма, которую нельзя читать без слез, более тягостная, чем драмы Островского, потому что там простые и добрые люди, здесь – гений, человек исключительной душевной глубины и впечатлительности, с сжигающей жаждой жизни и с стихийным размахом сил. Если среда, в которой жил Кольцов, была среда Островского, то личность самого поэта не вмещается в размере самых одаренных и энергичных из героев его комедии. Он умер рано. Его душевное содержание развивалось случайно, урывками, не полно, оно и выразилось, наверное, не вполне, поэтому трудно определить его с точностью, но не может быть сомнения, что это была натура очень страстная, кипящая силами и порывами через край. В его страстности чувствуется иногда стихия буйная до демонизма, вроде Рогожина или Мити Карамазова, но по большей части – ясная, солнечная, прозрачная. Личность Станкевича и его философия, разумеется, оказали влияние на Кольцова, но какое, в точности – неизвестно, потому, прежде всего, что и сам Станкевич, несмотря на популярность его влияния, не определился еще вполне для нашего общественного сознания, а во-вторых, мы не знаем и того, чем был Кольцов для встречи со Станкевичем в 1830 году. От этой эпохи остались только его первые стихи, большей частью очень слабые и банальные. Однако среди этих стихов, написанных еще до встречи со Станкевичем, есть одно такое, которое указывает уже на оригинальность и личности, и таланта. Стало быть, Кольцов нашел себя еще до интеллигентных влияний.

В этом стихотворении выражается в первый раз то чувство жизни, которое и было, судя по всем его позднейшим, самым совершенным песням и думам, его особенное, ему свойственное жизнеощущение, принесенное им и унесенное с собой.

Вот эта «песня», на очень простой сюжет, т<о> е<сть>, это только любовная песня, но какими бледными, вялыми и бессильными кажутся после нее даже лучшие любовные стихотворения лучших поэтов, если только суметь воспринять ее во всей ее внутренней первобытной силе и каким поразительным покажется тогда это переживание любви, как какой-то смертельно опаляющий и в то же время жизнерадостной до высшего направления силы.

Я думаю, что для интеллигентных людей эти стихи прозвучат глухо и банально.

Если встречусь с тобой,
Иль увижу тебя,
Что за трепет-огонь
Разольется в душе!

Если взглянешь, душа,
Я горю и дрожу,
И бесчувствен и нем
Пред тобою стою!

Если молвишь мне что, –
Я на речи твои
На приветы твои
Что сказать не сыщу.

А лобзаньям твоим,
А восторгам твоим,
На земле у людей
Выраженья им нет!

Дева, радость души!
Эта жизнь, – мы живем!
Не хочу я другой
Жизни в жизни моей.³

Особенно характерно для силы переживания звучат слова «я горю и дрожу...» и «бесчувствен и нем...», и потом переход: «а лобзаньем твоим, а восторгам твоим» – как звонкий крик счастья, которое ребячески не знает удержу. И наконец, в последних словах заключена вся философия, вся основа кольцовской личности в прямом и открытом признании.

Это жизнь, – мы живем!
Не хочу я другой
Жизни в жизни моей!

Чувство жизни – вот основной нерв, основной стимул, вся мудрость кольцовского сердца, кольцовской песни. До философских влияний написан и «Совет старца», который, оглядываясь на прошлую жизнь, видит смысл ее только в молодости и молодом счастье:

Скучно с жизнью старческой –
Скучно, други, в мире жить;
Грустно среди пиршества
О могиле⁴ взглядывать⁵,
И с седою мудростью
К ней, наморщась, двигаться
Поспевайте⁶ ж, юноши,
Наслаждаться жизнью!
Отпируйте в радости
Праздник вашей юности!
Много ль раз роскошная,
В год весна является?
Много ль раз долинушку
Убирает зеленью,
Муравою бархатной,
Парчей раззолоченной?
Не одно ль мгновение
И весне и юности?

В другой песне старик думает только об одном, как бы воротить молодость.

Оседлаю коня,
Коня быстрого,

Я помчусь, полечу⁷
Легче сокола.

Чрез поля, за моря,
В дальню сторону, –
Догоню, ворочу
Мою молодость.⁸

А непосредственно вслед за такими Советами и песнями старца Кольцов призывает к юношам самих юношей:

Дайте бокалы!
Дайте вина!
Радость – мгновенье,
Пейте до дна!⁹

Эти советы и призывы перемежаются с эпическими картинами радостей крестьянской жизни, которую так близко видел Кольцов, сталкиваясь с нею в торговле. Все помнят, конечно, как

Ворота тесовы растворилися,
На конях на саних гости въехали.¹⁰

Как войдя «в светлу горенку» и помолившись перед Спасом Святым, сели за набранные столы, на которых стояли полные блюда жаренных кур и гусей, пирогов и ветчины; и как принаряженная бахромой и кисеей молодая чернобровая жена целовала подруг и угощала гостей винами; угощал и хозяин «из ковшей вырезных брагой хмельною», угощала и хозяйская дочь с лаской девичьей медом сыченым, и как вдоволь напившись, наевшись, наговорившись о предстоящем урожае, позабавившись до полуночи, – разъезжались веселые по домам.¹¹

На этом описании ни одного темного штриха, все радостно, обильно и счастливо.

И не только в праздник в гостях, но и в будни, на тяжелой работе крестьянин у Кольцова весел. Вот выходит он с сохой в поле, когда красавица заря загорелась в небе, и из большого леса встает солнце; в душе его веселье.¹²

Весело на пашне <...>
Весело я лажу

Борону и соху,
Телегу готовлю,
Зерна насыпаю.
Весело гляжу я
На гумно из скирды,¹³
Молочу и вею...¹⁴

Это веселье бессознательное, но не беспредметное и не беспричинное, под ним лежит радостное жизнеощущение и даже мировоззрение. Кольцовский крестьянин чувствует в растительных процессах великую и святую тайну; он знает, что, распахав землю, «Зернышку готовит колыбель святую»¹⁵ и с увлечением поет о единстве земли, солнца и человека в физической работе:

Пашеньку¹⁶ мы рано
С сивкою распашем,
Зернышку сготовим
Колыбель святую.

Его вспоит вскормит
Мать земля сырая;
Выйдет в поле травка...

Не только травка, не только красота. —

Вырастет и колос,
Станет спеть, рядиться
В золотые ткани.

Земля и солнце не только рожают красоту, но и питают человека. — Дают жизнь, и поэтому так радостен труд:

Заблестит наш серп здесь;
Зазвенят здесь косы,
Сладок будет отдых
На снопах тяжелых...

И из совокупности этих двух ощущений или мыслей, собственно, мыслей-ощущений, загорается в душе молитва.

Уроди мне, Боже,
Хлеб — мое богатство!

Знал ли Кольцов крестьянскую жизнь такой, какой она действительно была, изображал ли он ее верно, сообразно действительности. Известно, что действительность эта была трудная, безрадостная и подневольная. Кольцов сам не был крестьянином, и смотрел на нее со стороны. Она была для него только предмет его любви, – поэтического тяготения, и, надо думать, что он то влекся к ней именно потому, что видел в ней огромную, светлую, непроявленную силу – живого чувства, в его младенческой свежести и напряженности, неотравленную, не обессиленную сознанием. Эта живая сила, сила солнца и земли, освещаемой и согреваемой солнцем, орошаемой дождями, дышащей росой, овеванной здоровым живительным воздухом. И напрасно поэтому было бы видеть значенье Кольцова в бытоописании крестьянской жизни, в поэтическом ознакомлении тогдашней интеллигенции с этой малознакомой средой. В этом обычном толковании делается уже та ошибка, что Кольцов и не был выходцем из этой среды, изображал ее как только близкий к ней, но не свой человек; но и еще важнейшая ошибка, что Кольцов изображал ее будто бы верно. Изображение крестьянской жизни у Кольцова даже там, где он говорит о горестях ее, – всегда идеализация, с точки зрения строгого реализма, порой, и сентиментальная, и, во всяком случае, романтическая.

Он любил эту среду, в сущности, также, как Пушкин «цыганский табор» или «кавказские аулы», Шатобриан «американских дикарей».

Но разница между ними и им подобными, с одной стороны, и Кольцовым, с другой, – в том, что те в тяготении к чуждому им первобытному состоянию выражали свою интеллигентскую тоску, безнадежную, потому – что эта психология непосредственной силы чувства была для них безвозвратно потерянным раем, – Кольцов носил этот рай в своем собственном сердце, если не всегда переживаемый, не всегда достигаемый, то всегда возможный. Если он не осуществлялся для Кольцова, то препятствия были вне его, а не внутри его, как для европейской русской интеллигенции.

Горьким сознанием этих внешних препятствий, роковым по их неодолимости и определяется содержание многих песен Кольцова. Иногда он выражает эти удалыя чувства, эти ощущения перегорающей внутри его воли манящей дали – на простых событиях обыденной жизни, на конкретных переживаниях, иногда отвлеченно, обобщенно.

Такие песни начинаются у Кольцова очень рано и идут наряду с идиллическими описаниями крестьянских радостей жизни. Они противоречат, по-видимому, идиллиям, но противоречие здесь только внешнее. На другой же год после «Крестьянской пирушки»¹⁷ и «Песни пахаря», в которых оседлая и мирная жизнь труда над матерью-землею и веселого отдыха после веселого труда представлены в таком идеале, Кольцов дает в стихотворении «Удалец» другое настроение – отречение от идиллии, прямую ее антитезу:

Мне ли, молодцу
Разудалому,
Зиму-зимскую
Жить за печкою?

Мне ль поля пахать?
Мне ль траву косить?
Затоплять овин?
Молотить овес?

Мне поля – не друг,
Коса – мачеха,
Люди добрые –
Не соседи мне.

Если б молодцу
Ночь да добрый конь,
Да булатный нож,
Да темны леса!

Снаряжу коня,
Наточу булат,
Затяну чекмень,
Полечу в леса!

Стану в тех лесах
Вольной волей жить,
Удалой башкой
В околотке слыть.¹⁸

Правда эта песня неожиданно и нехудожественно разрешается в буржуазное примирение с жизнью:

Лучше же воином
 За царев закон
 За крещеный мир
 Сложить голову!..

Но удалый мотив – ничем не стесняемой буйной воли – все более растет с каждым годом.

В другом стихотворении, писанном несколькими годами позднее, рассказывается, как молодой крестьянин ощутил в себе через край бьющую физическую силу и страстную потребность любви:

У меня ль плечо –
 Шире дедова,
 Грудь высокая –
 Моей матушки.
 На лице моем
 Кровь отцовская
 В молоке зажгла
 Зорю красную.¹⁹

Та, которую он полюбил, и любовь к ней изображается тоже чертами былевыми:

Я ее хочу,
 Я по ней крушусь:
 Лицо белое –
 Заря алая,
 Щеки полные,
 Глаза темные
 Свели молодца
 С ума разума...

Элементарно сильная и ничем непобедимая любовь сталкивается с неодолимыми препятствиями внешними: ее не выдают за него²⁰ замуж, так как он беден. Это безвыходное напряжение физических и душевных сил могло бы разрешиться и слабыми душами так часто разрешается трагически. Кольцовский герой отрекается от такого слабодушного выхода. Он идет из родного села на заработки, косарем, чтобы, набрать «пригоршнями золотой казны». И это решение пробуждает в нем сознание в себе силы и чувства беспредельного мирского простора, выраженное гениально взятым былинным напевом:

Я куплю себе
Косу новую;
Отобью ее,
Отточу²¹ ее, –
И прости-прощай,
Село родное!
Не плачь, Грунюшка,
Косой острою
Не подрежусь я...
Ты прости, село,
Прости, староста:
В края дальние
Пойдет молодец:
Что вниз по Дону
По побережью,²²
Хороши стоят
Там слободушки!
Степь раздольная
Далеко вокруг,
Широко лежит,
Ковылем-травой
Расстилается!..
Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко, ты, степь,
Пораскинулась,
К морю Черному
Понадвинулась!
В гости я к тебе
Не один пришел:
Я пришел сам-друг
С косой острою;
Мне давно гулять
По траве степной,
Вдоль и поперек
С ней хотелось...

Раззудись, плечо!
Размахнись, рука!
.
Зажужжи, коса...
Засверкай кругом!

Зашуми, трава...
.
Поклонись, цветы...

С течением лет удалой мотив силы и воли звучит все мрачнее; не потому, что ослабевает сила, но потому, что внешние препятствия все теснее, все душнее стягивают ее своим кольцом, так что, наконец, неизбежно является сознание и своего рокового бессилия. Но это не отречение от жизни, не измена пламенной любви к ней, но только признание своей душевной неутоленности.

Огонь горит внутри и прожигает душу:

Долго ль буду я
Сиднем дома жить,
Мою молодость
Ни на что губить?

Долго ль буду я
Под окном сидеть,
По дороге вдаль
День и ночь глядеть?

Иль у сокола
Крылья связаны,
Иль пути ему
Все заказаны?²³

В другой песне того же времени:

Путь широкий давно
Преде мною лежит;
Да нельзя мне по нем
Ни летать, ни ходить...
Кто же держит меня?
И что кинуть мне жаль?
И зачем до сих пор
Не стремлюся я вдаль?²⁴

Поэт в отчаянии думает, что он лишен «крепкой воли» для того, чтобы быть тем, чем он внутри своих сил и был:

Чтобы²⁵ с горем в пиру
Быть с веселым лицом;
На погибель идти –
Песни петь соловьем!

И в следующем стихотворении того же года:

Нету сил; устал я
С этим горем биться,
А на свет посмотришь –
Жалко с ним проститься!

Доля ж, моя доля!
Где ты запропала?
До поры, до время
В воду камнем пала?²⁶

Но вдруг после этих слов безнадежности опять сила и размах:

Поднимись – что силы
Размахни крылами...

И в стихотворении тех же дней «Тоска по воле»²⁷ после мрачного очерка бесплодно умирающей жизни, «не радующей удалой души», – эта удалая душа, сперва разливаясь в горьких воспоминаниях, разрешается все-таки бурным призывом:

Где ж друзья мои-товарищи?
Куда делись? разлетелись?
.
Знать, забыли время прежнее –
Как, бывало, в полночь мертвую
Крикну-свистну им из-за леса:
Аль ни темный лес шелохнется...

И они, мои товарищи,
Соколья, орлы могучие,
Все в один круг собираются,
Поголеть ночь – порошокосничать.

Друзья покинули, изменили, стремление к жизни разрешилось бессилием, но сильная душа не может кончить паденьем; она обращается к самой глубокой, и по природе своей неистощимой, силе:

Гой ты, сила пододонная!
 От тебя я службы требую –
 Дай мне волю, волю прежнюю!
 А душой тебе я кланяюсь...

Для современного интеллигентского сознания этот призыв к «поддонной силе» звучит только риторически или просто непонятно, для Кольцова она имела живой смысл, призыв к ней не был поэтической фразой.

Жизнь как реальность конкретная, вещественная, материальная, и жизнь как таинственная нематериальная сущность ощущалась Кольцовым одновременно, тождественно и нераздельно. Он любил ее, разлитую вокруг себя, и он сам носил ее в себе, он чувствовал ее органически-неразрывной частью, которую хотят оторвать от живого целого. Он не мог не переживать этого разрыва мучительно-болезненно и в последних стихотворениях и выражена эта боль. Иногда это отрывание живого от живого становилось невыносимым, и он звал тогда «поддонную²⁸ силу», где-то глубоко зарытую на самом последнем дне души человека и души мира. И не об отречении от жизни, а страстной любви, страсти к жизни говорит он и в том единственном из своих стихотворений, в котором он призывает смерть. Но призыванье смерти и есть в этом случае только выражение сильнейшего утверждения жизни, сильнейшего выражения страсти к жизни, сильнейшее безвыходно отчаявшейся в возможности сгорать в ее живом огне:

Жизнь! зачем ты собой
 Обольщаешь меня?
 Почти век я прожил,
 Никого не любя.

В душе страсти огонь
 Разгорался не раз,
 Но в бесплодной тоске
 Он сгорел и погас.

Моя юность цвела
Под туманом густым, –
И, что ждало меня,
Я не видел за ним.

Только тешилась мной
Злая ведьма-судьба;
Только силу мою
Сокрушила борьба;

Только зимней порой
Меня холод знобил;
Только волос седой
Мои кудри развил;

Да румянец лица
Печаль рано сожгла,
Да морщины на нем
Ядом слез провела.

Жизнь! зачем же собой
Обольщаешь меня?
Если б силу Бог дал –
Я разбил бы тебя!..²⁹.

Напряженное чувство жизни, сказавшееся во всех стихотворениях Кольцова, выражал он то песней – художественно интуитивно, то думами идеологически; но основа и песен, и дум была одна: именно это чувство, поэтому разделение его стихотворений на принятые два отдела не имеет никакого значения и только вело к недоразумениям. Думы рассматривались всегда как что-то отдельное от песен, искусственное и надуманное, или навеянное со стороны. Однако сколько-нибудь внимательное чтение стихотворений Кольцова в хронологическом порядке, без предубеждений против Дум, покажет, что Думы начали писаться очень рано, вскоре после первых оригинальных песен, и что разницы между Думами и Песнями, по существу, не было.

Если та определившаяся мысль или те волнующие сомнения, которые являются содержанием Дум, были, действительно, навеяны немецкой метафизикой, то, стало быть, эта метафизика на самом деле отвечала кольцовскому жизнеощущению, потому что и песни,

и думы выражают то же радостное чувство жизни; в песнях просто как чувство в его конкретных произведениях и видоизменениях, в Думах как идейная формула или вопрос ума. Первая Дума относится к 33 году. До этих пор были написаны и «Крестьянская Пирушка», и «Песня Пахаря» и изумительная любовная песня, первая в кольцовском стиле («Если встречу с тобой...»). Во всех этих пьесах жизнеощущение Кольцова определилось с несомненностью. Начальные строки первой Думы («Великая Тайна») метафизически формулирует уже выраженную в песнях интуицию; но к ней присоединяется нечто иное – мука сознания, когда оно, пробудившись, развивает свою мучительную энергию в смущенных вопросах. Ощущение стало мыслью; но, становясь мыслью, оно разбивает единство непосредственного жизнеощущения, оно раскалывает это единство надвое, потому что для работы сознания требуется его двойственность. Вот формулировка мировоззрения Кольцова:

Тучи носят воду,
Вода поит землю,
Земля плод приносит;
Бездна звезд на небе,
Бездна жизни в мире;
То мрачна, то светла
Чудная природа....

Это сознание мира как великого и таинственного целого, кипящего жизнью; но вслед за этим сознанием и идут смущающие вопросы:

Старюсь в сомненьях
О великих тайнах,
Идут невозвратно
Веки за веками;
У каждого века
Вечность вопрошает:
«Чем кончилось дело?» –
«Вопроси друга», –
Каждый отвечает.

Смелый ум с мольбою
Мчится к привидению:³⁰
«Ты поведай мыслям

Тайну сих созданий!»
Шлют ответ, вновь тайный,
Чудеса природы,
Тишиной и бурей
Мысли изумляя...

Что же совершится
В будущем с природой?..³¹

Ответа нет. Земля и небо молчат. Для сознания человека нет выхода, кроме одного, – религиозной веры. В чувстве жизни Кольцова еще в том виде, как оно сказалось в таких песнях, как «Песня пахаря», заключалось не только ощущение реальное, но и мистическое, – не то, что нераздельно слитые, а еще неразделенные, как в древних мифических чувствах мира. Задав вопрос, поэт не отвечает на него прямо, но за своеобразным стилистическим приемом, – скрывающая последнее действие драмы, – говорит в заключительных словах «Думы» только об исходе драмы.

Что же совершится
В будущем с природой?..
О, гори, лампада,
Ярче пред распятем!
Тяжелы мне думы,
Сладостна молитва!

Так религиозно и жизненно, так душевно прозрачно, просто и сильно разрешалась в душе этого воронежского купеческого сына та мука сознания, которая для всей европейской интеллигенции кончилась позитивизмом и атеизмом.

В знаменитом стихотворении «Урожай», написанном через два года после первой Думы, мы и имеем наиболее яркое отражение мифологического чувства природы как-то неожиданно сплетающегося с религиозным чувством даже в оттенке христианского культа. Надо вникнуть в эти слишком примелькавшиеся образы, проникнутые их мифологическим значением, чтобы оценить их смысл. У земли есть лицо, по которому стелется туман в красном пламени зари; разгоревшийся день подбирает этот красный туман с лица земли выше горного темени и сгущает его в черную тучу. А туча – не просто сгу-

щение тумана, она – живое существо, как земля и заря, и горы. Она, нахмурившись, думает о своей родине-земле, о том, как ветры (тоже живые существа) разнесут ее во все стороны. Она зовет на помощь силы грома и огня, и, ударяя, льется крупными слезами на широкую грудь земли. Солнце и земля сияют огнем и водой и рожают хлеб. От людского труда, солнца, земли и воды родится хлеб. Солнце, сила земли и земного труда уходит. Но огонь остается в душе человека, потрудившегося земле; в зимние темные дни этот огонь загорается жаркою свечой перед иконой Богоматери.³²

Ощувив эти ощущения, пережитые и передаваемые Кольцовым, кажется, не сумеет современный человек: такими несовременными – земными и святыми вместе силами – они проникнуты. Теперь понятно станет, что Кольцову нужны были только некоторые философские термины, некоторая привычка к философской формулировке, а вовсе не самая шеллингианская или гегельянская философия. Выраженному так просто и глубоко, в реальных образах идиллий деревенского труда, Кольцов давал в своих Думах лишь идеологическую формулу, если только сомненья не одолевали души

Отец света – вечность;
Сын вечности – сила;
Дух силы есть жизнь...³³

Да, вечная жизненная сила, сила огня и света внутри мира, – мы знаем уже об этом по песням поэта. В дальнейших строках первая мысль развивается: при помощи новых образов и философских терминов, слитых в одно целое:

Мир жизнью кипит.
Везде Триединый,
Воззавший все к жизни!
Нет века Ему,
Нет места Ему!
С величества трона,
С престола чудес
Божий образ – солнце
К нам с неба глядит...

То самое солнце, о котором говорится и в «Песне Пахаря» и в «Урожае».

И днем поверяет
Всемирную жизнь.
В другом месте неба
Оно отразилось –
И месяцем землю
Всю ночь сторожит.
Тьма на лоне ночи
И живой прохлады,
Все стихии мира
Сном благославляет.

В царстве Божьей воли;
В переливах жизни –
Нет бессильной смерти,
Нет бездушной жизни!

Жизнь не только жизнь, она одушевлена, смерть только процесс одушевленной жизни. В мире горит огненное начало, определяющее все, и надо всем торжествует. Так пламенно и прозрачно ощущение поэта. Он любил жизнь и любил ее любовью чувственной и мистической одновременно. Но пробужденное сознание, трагическое по своей природе, все глубже взрывает душу. Оно выражается в сомнениях, не доверяя непосредственным чувствам. В этом его назначенье. Органически стройная душа поэта все ядовитее отравляется мыслью. Вера подвергается все настойчивее и неотступнее ее страшным соблазнам. И поэт в тоске обращается опять к Тому, кто есть живое и личное воплощение его веры.

Спаситель, Спаситель!
Чиста моя вера,
<Как пламя молитвы!>³⁴
Но, Боже, и вере³⁵
Могила темна!³⁶

Сознание соблазняет самым решительным из своих соблазнов. Ты любишь жизнь, – говорит оно человеческому сердцу, – ты ощущаешь ее реально и мистически. Но ты умрешь и реально ощущать ее уже больше не будешь.

Что слух мой заменит?
Потухшие очи?

Глубокое чувство
 Остывшего сердца?
 Что будет жизнь духа
 Без этого сердца?

И опять ответа нет. На мир природы накинута завеса тайны. Выход из сомнений только в вере. Поэт уже это знает. Для мысли нет ответа, но верующая жизнь получит ответ самой жизни. И поэт, сосредотачиваясь в напряжении религиозной интуиции, успокаивает себя тем, что самое сомнение есть акт веры.

Прости же мне Спаситель!³⁷
 Слезу моей грешной
 Вечерней молитвы:
 Во всем она светит
 Любовью к Тебе...

И чувство жизни не ослаблялось, а росло, ширилось, углублялось у Кольцова с каждым годом. Гимном жизни и ее неодолимым чаром надо назвать «Пору любви»,³⁸ написанную позднее этих дум-сомнений. Словно сама весенняя природа всем своим воздухом, звуками и цветами поет в этих словах поэта.

Весною степь зеленая
 Цветами вся разубрана.
 Вся пташками³⁹ летучими –
 Певучими полным-полна;
 Поют они и день и ночь.
 То песенки чудесные!
 Их слушает красавица
 И смысла в них не ведает,
 В душе своей не чувствует,
 Что песни те – волшебные...

 Стоит она задумалась,
 Дыханьем чар овеевна...

«Овеевная дыханьем чар» все напряженнее, все жарче разгоралась с каждым годом солнечная дума Кольцова. И если 9-го декабря 1840 года, за полтора года до смерти от заживо разрушившей его

болезни, среди людей, которые дожидаться не могли, когда он умрет, написан им «Расчет с жизнью»,⁴⁰ которую он готов был разбить с отчаяния, что она не исполняет во всей полноте всех своих обольщений, то буквально накануне этого дня, 8 декабря, он писал песню, где в ярких и как-то особенно упрощенных образах, словно бы под стиль былины о Дюке, Чюриле и Садке, с увлечением рассказывает именно об этих обольщениях жизни, как будто они все-таки исполнились, как будто жизнь не обманула его:

Много есть у меня
Теремов и садов,
И раздольных полей,
И дремучих лесов.

Много есть у меня
Деревень и людей,
И знакомых бояр,
И надежных друзей.

Много есть у меня
Жемчугов и мехов,
Драгоценных одежд,
Разноцветных ковров.

Много есть у меня
Для пиров – серебра,
Для бесед – красных слов,
Для веселья – вина!⁴¹

И в следующем году, за несколько месяцев до смерти, в таких порывистых и горячих словах вспоминал он о прошедшей жизни, обольстившей и обманувшей его:

Не весна тогда
Жизнью веяла,
Не трава в полях
Зеленелася;

Не заря с небес
Красовалася,

Не луна на нас
Любовалася!

Нет! под холодом,
Под туманами,
Ты в объятьях жгла –
Поцелуями!

Ночи темная,
Ночи бурная
Шли, как облачки,
Мимо солнушка.

Вьюги зимняя,
Вьюги шумная
Напевали нам
Песни чудные.

Наводили сны,
Сны волшебные, –
Уносили в край
Заколдованный!¹⁴²

Сам приговоренный к смерти он, откликаясь на другую, уже совершившуюся безобразную смерть того, кто его создал, – Станкевича, говорил об его знаменитом философском кружке, как о разгульном празднике молодости, счастья и силы, на котором самая печаль была счастьем, потому что и она открывала для души беспредельные просторы:

Под тенью роскошной
Кудрявых берез
Гуляют, пируют
Младые друзья!

Могучая сила
В душе их кипит;
На бледных ланитах
Румянец горит.

Их очи, как звезды
По небу, блестя;

Их думы – как тучи;
Их речи – горят.

Давайте веселья!
Давайте печаль!
Давно их не манит
Волшебница даль.

И с мира, и с время
Покровы сняты:
Загадочной жизни
Прожиты мечты.

Шумна их беседа,
Разумно идет;
Роскошная младость
Здоровьем цветет.⁴³

В этом изображении нет и намека на те муки мысли, которые Кольцов переживал от соприкосновения с молодыми и шумными друзьями. В душе остался только восторг, и чем глубже завязывались связи Кольцова с интеллигентным сознанием его времени, тем больше опасностей было для его младенчески прозрачной и стремительной души. Кольцов преодолевал все их своим стихийным чувством жизни. В самых последних своих стихотворениях, вероятно, под влиянием позитивного направления мысли его друзей, можно заметить потерю мистического чувства природы, но стихийное чувство радости жизни торжествует и в эти последние дни над всем. Осуждая романтическое пренебрежение к жизни, Кольцов не говорит больше о жизни мистически, но, становясь в зависимость от новых умственных впечатлений на реалистическую почву, – он и в новом жизнеощущении усваивает то, что соответствует его собственному:

...От души ль порою
В нас чувство говорит,
Что с жизнью земною
Нет нужды дорожить?..

Всему конец – могила;⁴⁴
За далью – мрак густой;

Ни вести, ни отзыва
На вопль наш роковой!

А тут дары земные,
Дыхание цветов,
Дни, ночи золотые,
Разгульный шум лесов;

И сердца жизнь живая,
И чувства огонь святой,
И дева молодая
Блестит красотой!⁴⁵

Таким образом он мог изменить в своем жизнеотношении мистическому началу, но не мог изменить жизненному, которое до конца оставалось для него «святым огнем». Это была основа его души, его природа. Мы не будем теряться в догадках, чем стал бы Кольцов, если бы он остался жить, изменил ли он своему мистическому чувству безвозвратно. Несколько стихотворений 40-х годов, написанных, по-видимому, под влиянием новых веяний, шедших от статей Герцена и Белинского, во всяком случае, слабее прежних, тех, которые связываются с представлением о Кольцове, и неоригинальны, сохраняя только его основной лирический мотив, – признание жизни. Кольцовское в русской литературе и есть это чувство жизни, чувственное и мистическое одновременно и нераздельно. Это то, что он принес из недр некультурной среды, необессиленной интеллигентской культурностью, умствованиями. – Он сам стал читать книги и умствовать. Но ни то, ни другое не обессиливали его силы земли и солнца. Не заключая в своем непосредственном чувстве жизни чувства мистического, но одно лишь реалистическое, он, конечно, не был бы тем своеобразным и пророческим явлением, каким он мелькнул среди русского общества, не задев его глубоко. Но звуки кольцовских песен и дум раздалились и прозвучали в полной мере в тот момент, когда они были звуками именно такого слитого и нерасколотого чувства, без которого человек холодеет и обессиливает. Отсутствием его, а потому – холодом и бессилием характеризуется европейская, а вслед за нею и послушная ее указаниям русская интеллигенция. Ей не достает потерянного ею на пути ее интеллигентного

развития силы непосредственного и живого чувства, которое любит жизнь и слышит в ней Бога жизни. Кольцов любил ее и слышал его, а наше чувство жизни или ослаблено, или болезненно раздражено, и мы разучились слышать в ней Бога,⁴⁶ поэтому мы не расслышали или не дослушали Кольцова.

Я верю, что пробуждение русского общества наступит тогда, когда в нем проснется это кольцовское чувство жизни.

Личность Толстого⁴⁷

Не о достоинстве художественных произведений Толстого буду я сейчас говорить и не излагать его моральные или общественные взгляды: но о его внутреннем существе, его личностном бытии, которым насквозь проникнуто все, что он писал и художественно и отвлеченно. Это и есть то, что врезалось в русскую и всемирную жизнь, своим умом, совестью, талантом, всколыхнуло всех, кто касался его, хотя бы мимоходом. Мы переживали ведь в дни предсмертной болезни Л. Толстого единственное в истории событие; под одной личностью жил весь мир. Но в эти дни только отчетливее выразилось то, что происходило в течение нескольких десятков лет: Толстой был самый известный человек во всем мире, наиболее широкого влияния из всех своих современников, как бы к нему, дружелюбно или враждебно ни относились. В эти дни все изумленно сознали этот факт, и очень многие из русских людей, утомленных и измученных тяжелыми обстоятельствами нашей общественной истории; с гордостью и чувством пробуждающейся веры в значение своей нации указывали на то, что это единственное влияние, единственное притяжение всего мира к одному лицу – было влияние и притяжение к себе русского человека.

Л. Толстой был несомненно ярко-национальное явление и по свойствам своей личности и таланта и прежде всего по силе своей искренности. Эта сила и притянула к себе весь мир.

Толстой – общепризнанный гений. Споря с ним, никто не отрицает его гениальности. Он гениален не только как талант, но и как человек, как характер. Сначала, когда он явился с первыми своими юношескими повестями в журналах 50-х годов, его дружно приветствовали; потом, по мере того, как перед глазами русского общества

вставали все ближе во весь свой рост его стихийно-неуравновешенный темперамент, причудливый характер и порывистый ум, его стремительная и неожиданная в своем течении идейность, его стали чуждаться, потом вновь были побеждены: 1) сперва широтой и силой его исторической и жанровой живописи, такой психологической и экспрессивной, сразу установившей за ним неоспариваемое значение одного из величайших мировых художников, а 2) затем очень скоро, вслед за этим, буйной силой его самопокаяния и религиозной проповеди; влиянием этой проповеди отмечена целая эпоха нашего общественного развития, – 80-е годы. Наконец, с Толстым стали спорить, спорить во имя нового религиозного идеализма. Толстого чуждались, Толстым увлекались и слепо подчинялись, с Толстым спорили и будут спорить. Мы живем, скорей всего, в эпоху спора с Толстым, только утихнувшего над его неожиданной (?) могилой.

Склонный лично к спору с ним, я сейчас во всяком случае не буду спорить. Вглядимся в него, независимо от наших идейных сочувствий и несочувствий в то вечное, что есть в нем, в его душу, которую он так мучительно и смело открывал всегда для всех, больше, чем кто-нибудь и когда-либо, и в художественных образах, и в отвлеченных рассуждениях, и в прямой исповеди. Смысл его признаний и рассуждений, и образов был всегда один и тот же, Толстой всегда был до конца и во всем субъективен, он не только высказывал свое отношение к тому, что он изображал, казалось бы, объективно, но он говорил о себе, воплощал самого себя и, кажется, только самого себя.

История его творчества более чем какого-нибудь другого писателя, есть его исповедь, история его личной жизни.

Толстой и есть прежде всего эта гениальная сила искренности, искренности, в которой сильнее всего говорил реалистический инстинкт. Но как натура глубокая и не способная удовлетвориться только реальным, позитивным, он рвался к религиозному жизнеотношению. Принять религиозное отношение к жизни при его искренности, это значило для него найти в себе религиозный инстинкт, а не принять только религиозные идеи. Как ум до конца искренний он не успокоился до тех пор, пока не открыл в себе тех ощущений, которые обуславливали религиозное жизнеотношение. Это было острое ощущение нравственных начал жизни, которое жило в нем всегда, но было заглушаемо всю его жизнь другими голосами, вер-

нее, одним другим голосом, но очень могучим, голосом жизни. Когда нравственный инстинкт превозмог в нем инстинкт страстей, тогда он назвал себя религиозным человеком. Пусть спорят с тем, что к ощущению нравственных начал жизни не сводится богоощущение, что оно шире и глубже. Толстой мог исповедовать только то, во что он действительно верил, что он реально ощущал. Он не мог принять для себя никакой фразы, тем более религиозной. Это не всегда могут сказать про себя его идейные противники. Жизнью своей молодости он показал, что значит искренно и последовательно жить только инстинктами жизни. Глубоко неудовлетворенный этой жизнью на пути искания вселенского ее смысла, он тем самым показал, что этот смысл не только в инстинктах страстей. Как темперамент мятежный и кроткий, он перешел от чисто реалистического инстинкта к религиозному, мятежно, мученически, в слезах и в молитвах тому, в кого он, по собственным его словам, не верил, но молился, так как не мог не молиться. Об этом рассказано в Исповеди, самой страшной из книг Толстого, потому что в ней говорится, что пережито тем, кто жил напряженной страстью к жизни и неудовлетворенный ею, стал искать религиозного смысла ее, которого раньше не знал и без которого жить не мог. Это был страдальческий переход, потому что Толстой не мог лгать перед собой ни на минуту, ни в одной мелочи, не мог принять то в свое сознание, что реально не ощущал. И потому-то вера, к которой пришел Толстой, стала такой силой, что она была живым ощущением, а не выдумкой, не мечтой. Пусть спорят, что богоощущение Толстого ограничено и недостаточно, как всякая живая сила, она имеет свой живой самостоятельный смысл. Кто хочет бороться с этим, должен бороться такой же силой непосредственного ощущения. Но у современных противников Толстого, как бы правы объективно они не были, нет той силы религиозного инстинкта Толстого, которой он будет притягивать, пока ей не противопоставят живой силы иного содержания, но равного напряжения. Вдумаемся же в смысл той душевной борьбы, которую Толстой пережил.

Когда мы теперь думаем о нашем великом писателе, нам, конечно, представляется старческий облик умудренного опытом и понимающего человеческое сердце, человека-пророка, который пронизательно и зорко охватил русскую жизнь во множестве ее проявлений, но не остановился на этом и обратился к ней с нравственным

поучением, проникновенным больше всего чистотой и силой своей убежденности. И никто не помнит Толстого в ту эпоху, которую он считал для себя потерянным раем, потерянным и, наконец, возвращенным. Толстой в старости, как он сам говорит, сознанием признал для себя правильным то, чем он был, по существу, в своей молодости. Недаром он начал свою литературную деятельность с изображения ранних возрастов человека и вовсе не из автобиографических целей, так как в «Детстве», «Отрочестве» и «Юности» вовсе не передаются факты его жизни, а в целях – изобразить привлекавшую его своей внутренней непосредственностью психологию молодости.

Толстой в психологии его молодости, в его первоначальных юношеских ощущениях – заслонен перед нами стариком-Толстым после долгой драмы совести пришедшим к оправданию непосредственного, которое он потом только углубил.

Толстой любит живую обыденную жизнь, он занят каждой его мелочью, каждой ее житейской и психологической подробностью, со всеми ее страстными и неразумными побуждениями, стремительными в своем весеннем разливе – ребячески пугливыми перед страданиями и смертью, вот что мы узнаем о писателе из его художественных произведений, об этом же узнаем и из биографии писателя; но Толстой постоянно и размышляет над этой жизнью, нравственно оценивает ее, об этом мы узнаем также, как из его творчества, так и биографии.

Непосредственный голос жизни и нравственный суд идут параллельно один другому, как будто мешая друг другу развернуться полностью. Правда, в ранних размышлениях своих он враждует со всем тем, что противоречит жизненной непосредственности, но с течением лет он все более склоняется к разрыву с реальной жизнью, к отрицанию за ней правды, к признанию правды внежизненной, и, в конце концов, дойдя до крайнего отрицания жизни и не способный, по свойству своей природы, принять истину внежизненную, признает, что смысл жизни находится в ней самой.

Эта драма непосредственного жизнеощущения и острого сомнения в смысле реальной жизни во имя высшего так называемого нравственного начала – драма всей жизни Толстого, принявшая живые образы в его творчестве, поскольку творчество великого писателя, а тем более такого страстно искреннего, как Толстой, неотделимо от жизни его личности. На этой драме в настоящее время надо осо-

бенно вдумчиво остановиться, т<ак> к<ак> русское общественное сознание в последние дни стало откровенно имморальным, сознательно или бессознательно принимая и оправдывая самоценность страстей. Непосредственный инстинкт жизни и нравственное сознание стоят друг перед другом как две стихии, обе страшной силы, обе космического значения и ведут спор. Что из них выдумка, что из них истина? И как примирить их, если они обе жизненны? В этом споре прожил всю жизнь Толстой. Этот спор он переживал не в уме, не в мечте, а в самой жизни, чувственно-бурно и до конца искренно, это была та жгучая дума, которая его сжигала, может быть, в те успокоенные года, когда он осел в идиллической обстановке Ясной Поляны, несмотря на его сумрачный вид, его седину и морщины. По крайней мере, неуравновешенный, мятежный стиль его старческих сочинений, это постоянное искание новых тем, выдавал какое-то вечное беспокойство, а не вполне достигнутый покой. Да, если Толстой был до конца искренен, если инстинкт жизни был в нем воистину стихией, он не мог считать этот спор ни в себе, ни в мире порешенным. И вот последний акт его воли, совершенный им за несколько дней до смерти, перед которым все остановились в изумлении, как перед какой-то неожиданностью, внезапностью, был акт мятежной воли. Глубокий старик с ослабевшими телесными силами бежит из дому, из Яснополянской идиллии и этим навсегда сказал всему миру, что он был мятежник, что он не достиг покоя. Удивительным и для многих отталкивающим казалось многолетнее противоречие толстовской жизни его вере. В недоумении стояло русское общество перед этим противоречием, потому что не верило словам Толстого, что он смирился. Но смирения не было, он был и остался мятежным. С мятежа начал, мятежом заражал сердца и мятежом кончил. И смерть застала его в час бунта, а не смирения, чтобы подтвердить эту правду, чтобы оправдать его великую искренность. Он возмутился и ушел, не имея уже телесных сил выдержать этот последний душевный порыв. Изменило слабое, состарившееся тело великой неугомонной душе, которая не посчиталась с бессилием старческого тела. И теперь Толстой остался на вечные времена, как святой, как праведник, потому что он не изменил правде своей души.

Толстой в молодости, с привычной точки зрения на старческую успокоенность его природы, совсем не тот Толстой, каким мы при-

выкли понимать в последние годы его жизни. Об этом свидетельствуют факты его биографии, опубликованные в последнее время и им самим проверенные. И как подтверждают их портреты писателя в ту эпоху. На некоторых, особенно на очень ранних, – это лицо очень сильного внутренне, но и очень тяжелого, даже мрачного человека, притом человека страстей, неугомонного и мятежного в своих страстях. И если взглядеться после этого в старческие портреты Толстого, то под морщинами и окладистой бородой, покрывшей все складки его лица и когда-то резко насмешливые губы, и особенно по пристальному взгляду его напряженных глаз, можно узнать юношу-Толстого со всей его неудержимой чувственностью и таким же неудержимым анализом.

В первоначальные годы своей жизни Толстой различает два момента, две эпохи. Первый – до наступления юности – эпоха непосредственной детской восприимчивости и резвости, отдавания себя всему, что сразу притягивает, без размышлений, без оценки. Второй, тот – который начинается пробуждением нравственного инстинкта и проникается этим новым инстинктом настолько же, насколько предшествующий инстинктом жизни, не уничтожая его. Жизнь не уступает своего места морали, но они с этого момента идут в душе вместе. С тех пор, – говорит Толстой, – началась юность.

Эта юность протекала бурно и беспорядочно. В ней не было ничего правильного и размеренного. Страстная во всех отношениях природа его, притом очень многосторонняя по своим влечениям, необузданная и безудержная, зовет переживать жизнь широко, без оглядки. Суровый голос морали врывается в эти нестройные голоса жизни и зовет к оглядке. Юноша не слышит его или только изредка. Всей интимной стороны переживаний Толстого, в которой, конечно, было много такого, что называется паденьями, мы не знаем, но знаем, что его юность была полна этим, и что дневник, где откровенно были записаны все эти молодые увлечения и неистовства, самоотверженно показанный уже позднее Толстым его будущей жене, едва не оборвал в ее душе чувства к жениху. Сюда входили, понятно, грубо и безудержные отношения к женщинам, и неумеренные попойки, и азартная карточная игра (едва ли не самая сильная страсть гениального юноши), и все это на фоне обычного внешнего, мелочного и тщеславного чувства жизни, слагавшегося в то мировоззрение, которое

определилось понятием *comme il faut*.⁴⁸ Все эти увлечения и искушения не оставляют Толстого очень долго, во всяком случае, до женитьбы на той, в которой он нашел сдержавшую его страсти силу самоотверженного женского обожания. Но до женитьбы, даже после того времени, когда будущий проповедник, казалось, жил одними общественными стремлениями, т. е. в эпоху его службы по крестьянским делам в 1861 г⁴⁹ и одновременно с этим – занятий в Яснополянской школе, он, забыв все, играл на билиярде, пока не проиграл такой большой суммы, что должен был выплачивать ее литературным трудом. Это была как раз повесть «Казачки»,⁵⁰ где писатель передает одно из самых своих чистых, но в то же время и совершенно стихийных увлечений простой казачкой, преклонение перед прелестью первобытного состояния, пантеистическое мировоззрение Ерошки – протест против европейской культуры, ее отвлеченного умствования и бегства от реальной жизни на высоты абстрактной мысли. Такой же тенденцией отмечены и некоторые другие произведения Толстого того времени, отражая его юношескую интуицию, которая уже предсказывала народническую идеологию, развитую в Яснополянском журнале.⁵¹ Но природа Толстого многосторонняя. В юношеских увлечениях его не только одни чувственные стимулы. Нравственный инстинкт, как сказано, врывается в эти увлечения, пока как чужой и докучный, но умственные интересы говорят в нем тоже очень властно, юноша жаждет деятельности, но не знает, за что взяться, – до того он движется импульсивно, бессознательно. Живя в Казани, он решается поступить в Университет⁵² и готовится на восточный факультет, но недостаточно усердно, с жаром отдаваясь в то же время развлечениям и страстям, строго помянув, однако, идеал *comme il faut* (он был связан со средой, из которой он вышел), появляясь на всех казанских балах, много танцуя, несмотря на большую застенчивость (следствие большого самомнения) и недостаточную природную грацию. Вследствие этого он должен был держать переэкзаменовки. В течение зимы на первом курсе опять развлечения, шумная внешняя жизнь, мешающая занятиям. Его оставили на второй год, и он, не желая оставаться, перешел на другой факультет.⁵³ И здесь он в первый раз заинтересовывается серьезно наукой и с любовью пишет большую работу по сравнительному праву, в то же время страстно нападая на оторванность и бесплодность для жизни университетского знания,

и не выходя из потока светских удовольствий. Пренебрежительное отношение к Университету превозмогло в нем интерес к работе, и он вышел из него, не окончив курс.⁵⁴ Он говорит, что Университет не удовлетворял его потребности знания. Он смотрел шире и искал большего. Была и еще одна причина выхода. Студент рвался в свою тульскую деревню, оттуда его привезли в Казань, он хотел заняться сельским хозяйством столько же, сколько и работать над самообразованием. В это время, т. е. как раз в момент пробуждения сознания, в нем произошло его отпадение от веры, догматической веры детских лет к такому же догматическому, мало коснувшемуся существа его души, банальному атеизму интеллигентного большинства, который, как указывает Толстой, именно не был прямым атеизмом, серьезным и мучительным отрицанием божества, а просто безразличным отношением к вопросам о сущности жизни. Ужас такого отношения, по глубокому определению Толстого, заключался в том, что оно соответствовало той жизни, которую он вел в течение многих лет, оно было как бы ее философией. Оно было так же бессознательно и так же искренно, как и детская вера: но той соответствовало наивное и чистое детство, – религиозному равнодушию беспорядочно страстная молодость. Жизненный инстинкт в эти годы говорил со стихийной силой, кричал громче всех голосов, пенил кровь и затуманивал совесть. В эти годы Толстой был человек жизни, человек страстей и изображал в своих сочинениях силу этих инстинктов. Великая стихия животной энергии была в нем через край, т<ак> как все, что заключалось в его природе, всегда было в кипении, всегда было безудержно порывисто и сильно, часто грубо, надменно, но всегда сильно. В нем говорила сама жизнь со всем ее чувственным горением и бурными противоречиями. А другая великая стихия – нравственная – пока робко уступала свое место первой.

Прожив после Казани лето в деревне, которое прошло в сельскохозяйственных увлечениях, Толстой приезжает в Петербург держать кандидатский экзамен⁵⁵ с очень формальным отношением к делу – неподготовленный, готовился к экзаменам за несколько дней, просяживая ночи. Здесь он вдруг решает остаться навеки, уверяя, что Петербург на него хорошо действует своим рабочим настроением, потом, неожиданно, очень ненадолго остановившись на вопросе, не поступить ли на военную службу, бросает и экзамены, и мечты о

военной службе, едет весной опять в деревню. Петербургская зима прошла в обычных развлечениях и увлечениях, в деревню он вернулся, наделав «пропасть долгов», соглашаясь с определением тетки, что он «самый пустяшный малый», хотя не без надежды на исправление. В деревню он привозит между прочим какого-то немца-музыканта,⁵⁶ пропивавшего свой талант, которым, однако, Толстой увлекся и отдается там под его влиянием новой страсти – музыке, тоже одной из самых сильных его страстей (впоследствии в момент крайнего отречения от жизни, он вступил и с ней в борьбу, как с искушением, в повести «Крейцера соната»⁵⁷).

Здесь занятия сельским хозяйством, музыкой и наукой прерываются то кутежами, карточной игрой, цыганами, охотой (тоже одна из сильных и непобедимых его страстей), то порывистым и таким же необузданным самоанализом и самопокаянием, которые длятся целые месяцы и потом вдруг уступают неистовым призывам страстей. Он пишет дневники, в которых называет свою жизнь беспутной, совершенно скотской, жалуется, что она опустошает его душу, его ум, разоряет его матерьяльно и в припадке покаянья составляет для памяти «список своих пороков» и правильное распределение дня. Напрасно. Три года он прожил в совершенном чаду. Он перешел тогда едва за 20-летний возраст. Конечно, он мечется. В сознании путаница. Только безудержно зовет голос жизни. Он живет то в Москве, то в Ясной Поляне. Между прочим, цель одного из приездов в Москву была тройкая: 1) игра 2) женитьба 3) получение места. И не женившись, и не получив места, он в этот раз почувствовал отвращение и к игре, но ненадолго.

До какой степени прямо стихийно отдавался он потоку жизни, указывает одно из писем этого времени, где он говорит, что весной он обновляется душевно, так действует на него природа,⁵⁸ а значит, опять отдается старой жизни и не имеет той власти над собой, какую имеет над ним природа.

Затем, совершенно запутавшись в денежных делах, он пользуется случаем уехать на Кавказ, где сначала принимает участие в военных действиях в качестве волонтера, а потом вступив армию,⁵⁹ скоро попадает в Севастополь,⁶⁰ в момент Крымской войны, со страстью отдаваясь зрелищу войны и военным инстинктам.

Кавказская природа могущественно подчиняет стихийную природу юноши. Буйная жизнь страстей продолжается, но они становя-

ся, кажется, целомудреннее, и среди их разлива голос нравственного инстинкта раздается так слышно, что он говорит даже о религиозном сознании.

С природой Толстой чувствует себя всегда заодно. В природе он находит самого себя. Его неудержимый инстинкт жизни, не противореча смыслу природы, очищается в ней, освобождаясь от страстей. Он сливается с природой и смутно ощущает – не то в ней, не то в самом себе, слитым с нею, – Бога. Поэтому люди, близкие к природе, притягивают его неодолимо. Он записывает здесь в своем дневнике о загоравшихся в нем нежных, добрых и связанных с представлением о высшем смысле мира, чувствах, которые он сжигал в чувственной жизни города. Он молится Богу и ощущает к нему любовь, он читает молитвы, как в детстве, и становится чище сердцем. Но вот однажды в таком настроении он засыпает, – душевное напряжение прошло и опять в душе поднялись те же страстные инстинкты. Этой сменой двух инстинктов он и живет, и переживает ее с напряжением, с усилиями, наконец, с великой мукой, чем сильнее становится инстинкт моральный. Чрезвычайно знаменательно то положение, которое молодой писатель сразу занял при своем появлении в Петербургских литературных кружках, после окончания войны, как известный уже автор «Детства» и «Отрочества» и Севастопольских очерков.⁶¹ Его талант признавали и перед ним преклонялись. Но он сам не мог слиться со своими сверстниками и поклонниками, людьми одинакового с ним общественного круга, образования и происхождения. Он сам рассказывает об этом, определяя ту общую точку зрения, на которой она тогда остановился, и ее различие от общепринятой в этом кругу: они исповедовали теорию прогресса, – указывает он, – а я не верил в прогресс. С этим неверием в прогресс Толстой совершал и свое первое путешествие по Европе,⁶² только укрепившее в нем это органическое его предубеждение.

Что в культурном центре России Толстой мог найти только религию прогресса, это очевидно, так как религия прогресса есть действительно европейская популярная вера и до наших дней, но отсутствие веры в прогресс удивительна, и не потому, что это была новая и неожиданная мысль (идея эта была и не новая, и очень известная даже в русской литературе), но потому, что у Толстого это не могло быть идеей, он не способен был жить умственными построе-

ниями: отрицая прогресс, он отрицал его органически, в ощущении, и чувствовал себя сам в культурной обстановке чужим и недоумевающим, несмотря на долгое и верное служение кумиру *comme il faut*.

Он явился в русскую литературу живым отрицанием чувства исторической жизни: он знал и ощущал только природу вокруг и ее инстинкт в себе, который в нем боролся с другим, не содержащимся в окружающей природе, – нравственным.

Но осуществления этого инстинкта он не видел и в культуре.

Кроме природы, которая говорила с ним всеми своими явлениями и силами, он знал еще фатум, нравственный закон, смущавший его мучительно и властно, смущавший потому, что этот закон отрицал в нем его глубокий природный инстинкт непосредственной жизненности и страстей, отрицал его жизнь, и в то же время обаятельно манил к душевной чистоте, ясности и силе.

Конфликт непосредственного чувства жизни и абстрактного миропонимания был одним из основных вопросов нашей литературы; он сказывался и у Станкевича,⁶³ и у Лермонтова, и у Белинского, и Герцена, об нем художественно говорил и Тургенев. Но Толстой был чужд увлечения абстракциями. В нем также заявляло о своих правах непосредственное чувство жизни. Но, во-первых, оно было так реалистично, как ни у одного из его предшественников, исключая Пушкина, во-вторых, оно боролось не с болезнями души, хотя бы и очень затяжными, как рассудочный идеализм, но с живой же силой, роковой неизбежностью, древней и вечной, как человечество, нравственным законом. Религия прогресса, с этой точки зрения, была для него мертвой. В этой религии под прогрессом разумеется совокупность поступательного движения человечества, как целого или в отдельных его группах. Тот роковой спор, который мучил Толстого, совершается внутри нас. Это задача личная: личного падения или личного возвышения, сумма которых дает нравственное состояние человечества. Поэтому Толстой может говорить только о прогрессе личном, а не о прогрессе общественном, и гораздо позже, утверждая идею Царства Божия, идеальное состояние, как предельную цель человечества, проповедует путь личного нравственного самоусовершенствования и последовательно заключает, что это царство – внутри нас.

Вторичная поездка в Европу⁶⁴ окончательно разочаровала его в теории прогресса. Вернувшись домой, он обращается к педагогической деятельности – на началах противоположных принятым в Европе.⁶⁵

Таким образом, практика Яснополянской школы была приложением определившейся у Толстого идеи, что мудрость не в культуре и не в культурных классах, раз их религия – мертвая и бессодержательная теория прогресса, а в потребностях нетронутой культурой народной среды. Статьи, напечатанные в журнале Ясная Поляна,⁶⁶ давали идейную формулировку этой практики и впервые идеологически выражали толстовское жизнеощущение. В эту идеологию нравственный инстинкт уже вошел как определяющая формула, но Толстой сам потом признавался, что действительной веры нравственную сущность жизни у него в эту эпоху еще не было: он только хотел верить, но не верил. Для человека не толстовской искренности такая вера была бы достаточной. Но Толстой не считал еще тогда, что он верит. И только страданиями мог прийти он и пришел, наконец, к полной вере в эту основу жизни, потому что слишком сильно говорил в нем другой инстинкт, совершенно отделенный в жизнеощущении Толстого от нравственного, а этот последний в то время все еще оставался для него только идеей, мечтой, а не живой реальностью, не мировой сущностью. Толстой остается еще в религии непосредственной жизни, которую он противопоставил религии прогресса, и Яснополянская школа служила также религии жизни. Поэтому-то, оставив, хотя и случайно, школьные занятия⁶⁷ и обратившись к художественной работе, он воплотил в новых и самых гениальных образах, хотя ему пришлось создать сначала напряжение пламенного жизненного инстинкта, в конце концов покоряющего себе все проявления нравственного анализа, воплотил с такой поэтической любовью, которая еще ни разу не сказалась в его творчестве; а потом еще более пламенное напряжение того же инстинкта, которому теперь уже противопоставлена ужасная власть нравственной кары за служение ему. Идеализацию непосредственного чувства жизни, утверждающего в себе самом свой собственный смысл, мы находим нежнее и ярче всего в образе Наташи Ростовской, более бледно и прозрачно – в образе ее брата Николая. Перед нами проходят и два других героя поэмы: Андрей Болконский и Пьер Безухов, которые, в противоположность

первым, размышляют над жизнью вообще, анализируют свою жизнь в ее непосредственных проявлениях, но один из них умирает, другой подчиняется духу Ростовых и сливается с ними. Дух Ростовых, простое чувство живой жизни, реальный инстинкт побеждает все мудрствования нравственного сознания; все душевные колебания Пьера разрешаются в радостном телесном ощущении ребенка, его и Наташиного, которого он держит на своей богатырской ладони.

Исторические движения, развертывающиеся в «Войне и мире», те движения, которые имеет в виду теория прогресса, ничто перед разумом частной семейной жизни, жизни органической. Они смешны в сравнении с ней и не нужны. Но если определять и их существо, они вовсе не направляются разумной волей отдельных одаренных единиц по высшим целям, они фатальны и стихийны, как вся жизнь, и двигаются бессознательным разумом народных масс, тех масс, у которых Толстой хотел учиться больше, чем учить их сам, и в которых единственно он найдет скоро живое богоощущение, утраченное людьми европейской культуры.

В следующем романе «Анна Каренина»⁶⁸ это сама чувственная душа Толстого, его страстность, инстинкт его плоти и крови, взятый в поэтизации аристократической обстановки и женской любви, со всей той инстинктивной внутренней борьбой, которую художник переживал сам. Каренина идет на голос страсти и влечет на этот голос, к себе и Вронского. Страсть владеет ими, но перед читателем все время неотступно стоит призрак совести, сторожащий двух преступников, преступных потому, что они шли на голос страсти, на голос жизни, не слыша другого голоса – нравственного закона, который и мстит за это служение страсти: как старый рок греческих трагедий он приводит преступницу к страшному самоубийству. А между тем Анна Каренина – тот же инстинкт жизни, как и поэтизированная Наташа Ростова, только в более остром напряжении страсти. Но нравственный инстинкт одерживал теперь в душе Толстого несомненную победу: очень скоро после «Анны Карениной», он и рассказал, с какой смертной мукой в нем, наконец, это совершилось.

Начинается последняя эпоха: Толстой уступает нравственному инстинкту, завладевшему, наконец, всем его существом. Но здесь-то и произошло самое замечательное и характерное для личности Толстого. Несмотря на всю смертную муку, которую ему пришлось пере-

жить, он вступил с нравственным законом, второй могучей стихией мира, в переговоры. Если ты есть истина, сказал он ему, ты должен быть смыслом жизни, содержащимся в ней самой. Он не мог, стало быть, признать нравственного закона, отдельного от жизни, – так глубоко верил он в разум жизни. Сначала, как он сам исповедуется, он под влиянием окончательно завладевшей его душой новой стихии, отверг жизнь и ее значение, но потом понял, что, отвергнув ее, нужно отвергнуть ее не умом только, но органически, т. е. умереть, лишиться себя жизни. Инстинкт жизни, разумеется, держал его, но выхода, казалось, не было. Тогда-то, оглянувшись на жизнь, во всем ходе ее с незапамятных времен до последней минуты, во всей сложности и множественности ее явлений, он сказал голосу нравственной стихии: раз жизнь есть, раз люди жили и живут, – в этом есть какой-то смысл. Какой же? Если ты, нравственное сознание, есть, существуешь (а я знаю, что ты есть: я чувствую такую реальную власть твою над собой, что не могу жить от сознания противоречия тебя и своей жизни!), если ты есть, и жизнь имеет какой-то смысл, ты и должен быть смыслом жизни, и вся мука моя в том, что моя жизнь противоречит тебе и все счастье людей в том, чтобы жизнь их была осуществлением тебя. Кто же так счастлив? Простой народ, воспитанный в церкви, из которой он вынес учение о тебе и веру в тебя, как в должный и существующий смысл жизни.

Так связались в сознании Толстого инстинкт жизни и нравственный инстинкт, такой же, как по убеждению его, она уже есть у простых, неразвитых по-европейски, чуждых европейского прогресса, людей, которые верят в волю Божью, т. е. нравственный закон согласует с ней свою жизнь. Так и нужно жить, так и нужно делать, а европейский прогресс не нужен. Это и есть религия Толстого и его общественное мировоззрение. Анна Каренина бросилась под поезд, Толстой также ходил с мыслью о самоубийстве, но нашел выход, он не погиб, он спасся и стал учить других тому, в правду чего теперь свято и жизненно верил. Теперь он знал, чему учить, – он поверил в реальное существование нравственной стихии, как раньше верил в жизнь. Эта стихия оказалась самым внутренним содержанием жизни. Реальное жизнеощущение сменилось моральным богоощущением, поэтому жизнь страстей Толстого органически кончилась, как раньше органически не могла кончаться и продолжалась.

Вот душевная драма его и вот ее исход, душевная драма не одного Толстого, он пережил ее только с гениальной силой искренности и напряжения – в большом масштабе. Размер личности Толстого поистине огромный. Я лично – несогласный с Толстым в его религиозных идеях – не могу читать без волнения его статей по этим вопросам, такая в них внутренняя сила, и этой силой полно все, что он писал в области и художественной, и общественной. Его литературную манеру всегда хочется характеризовать словами «рубит», «выворачивает деревья с корнем», «ворочает камни». Его стиль, подобно его душе, резкий, тяжелый.

Найдутся некие, которые скажут – неприличный по своей грубости, но никто никогда не откажет Толстому в подлинной, гениальной силе, никто не назовет его бессильным.

Пройдут века, придут совсем будущие люди, и иными чувствами будут жить, чувствами толстовского жизнеощущения, его всегда будут называть великим за силу его душевного напряжения. Его и в далекие будущие века иных чувств, иной жизни, чем ныне, его, как Шекспира, будут называть великим и потому еще, что сила его душевного напряжения, страстного и морального по своей природе одновременно была направлена на проникновение в трагическую жизнь человеческих страстей. В этом смысле Толстой был трагик, как в древности Еврипид, в новой Европе Шекспир, и в России по силе трагического проникновения в жизнь человеческого сердца ему равен один Достоевский.

Это трагическое сердцеведение вытекало из сущности толстовской личности, в том понимании ее, как и дан в этом очерке. Содержание этой личности было именно трагическое и глубоко мятежное. Мятежный ум был неразделен в ней от мятежного сердца, т<ак> к<ак> у Толстого все, что было в уме, воплощалось и в сердце. Его неуклонный, неуступчивый, иногда совершенно аскетический морализм, которым иногда до конца проникался, было бунтом против людской жизни, основанной на страстях, трагической вине человеческих страданий и бедствий; его анархическая доктрина, помеченная в общих чертах еще в его юношеской идеализации первобытного состояния и в педагогических начинаниях, направленных против принципов европейского образования, была также бунтом против всей современной культуры, основанной на лжи и насилии, его антицерковное ученье, к которому он рано пришел, после кратковре-

менного признания церкви как веры народной, было бунтом против доктрины, имевшей притязание давать имя не имеющему имя и окружать культом того, кто, по его мысли, выше всякого культа. И если он умел любить, то он умел и ненавидеть, и можно сказать, что он столько же любил людей, сколько и ненавидел, и кротости всепрощения в нем не было.

Но мятежнее всего в нем была его искренность, которая была мятежна тем, что ни с чем не считалась, кроме правды своей души и той вселенской правды, в которую он на самом деле до конца поверил и слил с правдой своей души. В этой пламенной и суровой искренности и <нрзб.> основное свойство его гениальности, его он привлекал к себе и заставлял себя слушать даже тех, кому он был внутренне чужд.

И действительно: были внутренне сильные люди, кроме Толстого, были трагики, равные ему, но не было, кажется, людей такой искренности, как он, и я верю, что это основное и глубочайшее свойство его гения есть на самом деле свойство национальное, русское, и не случайно поэтому было, что единственное в истории событие, когда именно русский человек притянул к себе все сердца, весь мир, когда в минуту его смерти весь мир жил одним чувством – любовью к великому русскому человеку.

Лесков⁶⁹

Для сегодняшней беседы с вами в праздничный день нашей гимназии – я решил выбрать Лескова.

Если бы я выбрал Толстого, Тургенева, Лермонтова, – я мог бы не объяснять почему. Вы все так привыкли читать эти имена рядом с подобными им другими – что ждали бы от меня только освещения какого-нибудь вопроса – нового, еще не затронутого, но самый выбор не возбудил никаких недоумений. Но почему Лесков? Разве это великий писатель. Чем он замечателен? И действительно, в нашем сознании с именем Лескова не соединяются наши представления, какие неизменно соединяются с именами Тургенева или Толстого, например. Имя Лескова известно очень смутно. Еще не так давно его смешивали с Лейкиным,⁷⁰ теперь уже забытым автором бытовых анекдотов. В ряду всем известных приложений к Ниве⁷¹ его может

быть соединяют с Данилевским⁷² или Станюковичем,⁷³ писателями не лишенными дарований, отнюдь не классических. Чаще всего Лескова соединяют с Печерским.⁷⁴ Лесковские «Мелочи архиерейской жизни»⁷⁵ или «Соборяне»⁷⁶ – для малоосведомлённого читателя легко смешиваются с изображениями быта раскольников у Печерского.

Такова несправедливость литературных судей. Печерский талантливый подражатель раскола – занимательный этнограф, но тоже не великий писатель. Лесков – один из величайших русских писателей. И такая именно оценка его все более, хотя и очень медленно, входит в нашу литературную критику. Все более оценивается Лесков как меткий наблюдатель, остроумный рассказчик, кажется, самый занимательный после Гоголя – как поэт подлинный, и еще выше того, как учительный.

Наконец, Лесков был одним из своеобразнейших людей в России – своеобразный ум⁷⁷, своеобразный мыслитель. Человек совсем особого сердцебиения – сердца, бившегося страстью к правде и страстью к русской жизни и русским людям, и вообще по жизни к людям.

И не думается, что я преувеличиваю, может быть, из желания поднять оценку того, что оценено недостаточно, или из каких-нибудь личных пристрастий. Лично мое пристрастие к Лескову таково же, как и ко всякому настоящему поэту. Его поэзия очаровывает и остроумием, и изяществом, с одной стороны, и внутренней силой и правдой всякого, кто способен поддаться очарованию этой беспокойной самобытной души, и выразившего ее – беспокойного и в то же время чеканного стиля – столь удивительного, не всегда простого, иногда очень манерного – но в такой остроумной манере, кажущейся грубой, а в сущности, – играющей лучами и любви к народу, и лукавой насмешки над его смешным и пошлым. – Вся эта стилистическая прелесть Лескова – труднодоказуема, – скажу только, что об ней судили в старину слишком элементарно, – в старину, когда вопросы стиля были на ущербе, когда художественными принципами было даже отсутствие стиля. – Лесков был не только любитель стиля, но фанатик его, теперь сказали бы – стилизатор. Только разница между большим числом современных стилизаторов и Лесковым та, что особенность и даже нарочитость литературной манеры Лескова была игрой огромного и непосредственного дарования, своеволием большого мастера, а не проявлением художественного бессилия, чем

очень часто в наши дни блещут те посредственные стилизаторы, все маленькое искусство которых сводится к воспроизведению какого-нибудь чужого стиля.

Лесков был большой человек и большой писатель. И его стиль, кажущийся стилизацией, – свой, ни откуда не взятый. Многие из наших современников не отрекутся – назвать его своим учителем. Пройдут года, и Лесков в общем сознании станет писателем классическим. Все в нем было свое, особенное – и все было в существе своем не мирное, а тревожное, беспокойное. Великий поэт давно идеализировал эту черту в русских писателях и назвал ее «святым беспокойством».⁷⁸

Было ли лесковское беспокойство – святым? О чем он беспокоился? Какая была святыня этой душевной тревоги – с той минуты, когда он стал писателем – и до последней минуты – минуты его смерти, когда у него внезапно выпало из рук перо. Он начал писать поздно, лет 30 – и писал в течение 35 лет без перерыва. Последнее полное собрание сочинений во многих томах все еще не полное. Он написал еще больше. И все написанное им неровное по художественному достоинству – проникнуто одним духом. Тем духом, которым проникнута вся великая наша литература, развиваясь в течение теперь уже прошлого века, – XIX. Духом правды. – Той человеческой правды, которая и есть правда бытия. И кто этого не видел в Лескове, тот сам был глух для этой правды. А в Лескове это видели два наши пророка – и Достоевский, и Толстой.

Художественные воззрения Лескова на жизнь русских людей определяется тем, что он искал среди них праведников. «Без трех праведных несть граду стояния»⁷⁹ – вычитывает он в Библии эпиграф к предисловию книги, так и озаглавленной «Праведники».

В этом коротком предисловии Лесков передает разговор, бывший у него с «одним большим русским писателем» – судя по всему – с Писемским. Лесков упрекнул Писемского в том, что он изображает людей – «один другого хуже и пошлее». Писемский ответил: «По-вашему, небось, все надо хороших писать, а я, брат, что вижу, то и пишу, а вижу я одни гадости...»

– Это у вас болезнь зрения.

– Может быть, – отвечал, совсем обозлясь, Писемский, – но только что же мне делать, когда я ни в своей, ни в твоей душе ничего, кроме мерзостей, не вижу...

На этом два писателя расстались. Но Лесковым овладело от слов Писемского: «лютое беспокойство»⁸⁰: «Как, – думал я, – неужто, в самом деле, ни в моей, ни в его, и ни в чьей иной русской душе не видать ничего, кроме дряни? Неужто все доброе и хорошее, что когда-либо заметил художественный глаз других писателей, – одна выдумка и вздор? Это не только грустно, это страшно. Если без трех праведных, по народному верованию, не стоит ни один город, то как же устоять целой земле с одной дрянью, которая живет и в моей, и твоей душе, мой читатель? Мне это было и ужасно, и несносно, и пошел я искать праведных, пошел с обетом не успокоиться, доколе не найду хотя то небольшое число праведных, без которых “несть граду стояния”...»⁸¹ Не устоять целой земле...

Кто же эти праведные? Есть ли они? Где они? Это не герой в истории – не избранники человечества, направляющие исторические пути, как думали вслед за немцами два великих англичанина,⁸² но те люди, которые, стоя в стороне от главного исторического движения, сильнее других делают историю.⁸³ Эти слова историка Соловьева⁸⁴ – народная точка для Лескова.

Делатели истории – сильнейшие сильных, хотя и стоящие в стороне. Это пушкинская мысль, вложенная в идеализацию Гринева и Маши Мироновой. Это тот же бунт Толстого против культа всех больших и малых Наполеонов – за «мирных» людей, частных, в стороне стоящих – делающих внутреннюю историю страны. Не извне, пускай и принудительных волн, а изнутри органических потребностей и побуждений людей, презрительно названных немецкими романтиками филистерами, а русскими последователями романтиков – обывателями.

Лесков отправился искать праведных среди обывателей, среди людей заурядных, незаметных.

Не видеть, не найти среди них героев – «болезнь зрения».

Первые шаги в поисках Лескова были неудачны. В начале 60-х годов современнику трудно было разобраться – что праведно и что несправедно. Тайна русского нигилизма, над разгадкой которой бились такие зрячие – отнюдь не больные зрители, как Тургенев, Гончаров – и сам Достоевский⁸⁵ – едва ли тогда была разгадана. Едва ли она была признана во всем ее значении и самими носителями ее. Достоевский первый углубил тему нигилизма в Раскольникове, но в

то же время перенес ее в область мистическую, распространив ее до неузнаваемости. В «Бесах» Достоевский страшно ошибся – но в то же время что-то гениально понял.

Тургеневский Базаров стал предметом разбора среди самих нигилистов,⁸⁶ Гончарова высекли за Марка Волохова.⁸⁷ Лесков – запутался в оценке нигилистов, начиная первым романом об них «Некуда»⁸⁸ и кончая «Соборянами». Он потом сам сознавал, что запутался. Праведные были нигилисты или неправедные – т. е. русские революционеры, державшиеся в своей философии – позитивизма, а в морали – утилитаризма? Лесков осуждал их. Ему были чужды тогда их воззрения, и он пугливо относился к тем, кто их держался. И между тем, что-то ему в них нравилось, что-то в них влекло его к ним⁸⁹. Так, как никогда никого из их судей. Может быть, он разгадывал сущность русского нигилизма, как никто в его время – именно потому, что он во всем искал праведности. Он разгадывал за их философией и моралью, за их иногда очень неуклюжими действиями – искание правды и любовь к людям. Он видел эту праведность – в самых заурядных и незаметных из них. Он не отрицал ни Чернышевского⁹⁰, ни Добролюбова. Но он озлоблялся на гениальничанье мелких лицемеров, ни правды не искавших, ни людей не любивших. Он озлоблялся на их неправедность... А в озлоблении нет никогда полной правды, потому что оно ослепляет, – дает «болезнь зрения». И Лесков запутался в оценке целой эпохи, отразившейся в трех его больших романах,⁹¹ самых слабых из всего им написанного.

Тот инстинкт, с которым Лесков потом искал праведных – и который бунтовал в нем при столкновении с нигилистами, – был несовместим с их философией. Это был инстинкт, хотя еще и смутно переживаемый, но явно – религиозный.⁹²

Лесков рассматривает в одной из многих своих повестей-мемуаров – в «Юдоли»,⁹³ как в голодовку 40-х годов, вызвавшую злую холеру, – тетя Полли (одна из праведников) с ее неразлучным другом англичанкой Гильдегардой – обе сектантки-квакерши, устраивали помощь и голодающим, и больным, одни только не растерявшись, – а вечерами после всей тяжелой и опасной работы за долгий день – вдвоем молились. Они стояли, обнявшись, перед открытым окном, «в которое смотрелось небо, усеянное звездами» – и пели простодушную сектантскую песню:

Таков как есть, – во имя крови,
За нас пролитой на кресте,
За верой, зреньем и прощеньем,
Христос, я прихожу к Тебе.

«Я был поражен и тихой гармонией этих стройных звуков, так неожиданно наполнивших дом наш, а простой смысл дружественных слов песни пленил мое понимание. Я почувствовал необыкновенно полную радость оттого, что всякий человек сейчас же, “таков как есть”, может вступить в настроение, для которого нет расторгающего значения времени и пространства. И мне казалось, что как будто, когда они тронулись к Нему “за верой, зреньем и прощеньем”, и *Он тоже шел к ним навстречу*, Он подавал им то, что делает иго его благим и бремя его легким...

О, какая это была минута! я уткнулся лицом в спинку мягкого кресла и плакал впервые слезами неведомого мне до сей поры счастья, и это довело меня до такого возбуждения, что мне казалось, будто комната наполняется удивительным тихим светом, и свет этот плывет сюда прямо со звезд, пролетает в окно, у которого поют две пожилые женщины, и затем озаряет внутри меня мое сердце, а в то же время все мы – и голодные мужики и вся земля – несемся куда-то навстречу мирам...»⁹⁴

Христос, идущий навстречу людям, – вот религиозная тема рассказов Лескова – с тех пор, как эпоха смутившего его нигилизма уходила в прошлое, и он все спокойнее и увереннее искал праведников. Это было уже в 70-х годах – когда умственные настроения всего общества или прямо направлялось к религиозным идеям Достоевского, Вл. Соловьева, Толстого или же в среде самих нигилистов происходили такие движения, которые давно изумляют историков общества – своим наружно чисто общественным, народническим характером, а внутренне – тоже, как не раз уже говорилось, – религиозным. А именно массовое хождение русского юношества в народ, в самом своем душевном побуждении, в том экстазе, с которым оно совершалось, – вызывает иногда смешанное определение революции и религиозности.

Та любовь великая, которой были проникнуты русские юноши и девушки, ушедшие в это движение, – напоминали нечто древнехристианское. Атеисты в умах, верившие в Бога, – на самом деле. Но и этого Лесков не увидел. И здесь сказалась «болезнь зрения». Как не увидели этого – ни Достоевский, ни Толстой.

И все же, сами того не сознавая, шли к тому же пониманию правды человеческой – правды Божьей. Шли и отрицали. Искали и не находили. Мучились непониманием – и не понимали. «Болезнь зрения».

Достоевский искал Христа, живой любви – среди людей и намекнул на это в образе кн. Мышкина, но так изысканно, что и до сих пор эта художественная тайна Достоевского не всем очевидна. А увидав людей, обуянных любовью к людям, не заметил среди них никого, – кроме «Бесов». Так и Лесков. И с тем большей страстью стал он искать праведных в другой среде⁹⁵ – в других полосах русской жизни.

Мистицизм Лескова питался только отчасти и случайно – сектантскими выступлениями. Гораздо сильнее было на него влияние церковное и монастырское. В семье полудуховного происхождения были сильны православные вкусы. Лескова тянуло и к старообрядчеству. В эпоху нигилизма – против нигилистов Лесков готов был сочувственно ставить идеал монастырского быта, православного благочестия. Тогда он очень близко подходил к славянофильству⁹⁶ и собственно, сливался с ними. «Соборяне» самое поэтическое выражение этой связи, – высшая идеализация православия.

Умственное развитие Лескова почти не изучено⁹⁷, и мы не знаем, как произошла ссора Лескова с православием. В старообрядчестве, которым он готов был увлечься, его во всяком случае оттолкнула не столько формальная верность букве, сколько – еще шире, вообще, несвобода духа.

«Дух веет, где хочет»,⁹⁸ – он любил эти слова. «У всех напоенных одним духом должно быть одно разумение жизни»,⁹⁹ – вот другие слова, которые он знал также твердо. Одно разумение жизни – везде, где веет свободный дух.

Мы не знаем с точностью, как это произошло в подробностях, но Лесков становится, когда в 80-х годах началось властительное влияние Толстого, – толстовцем. Толстовцем в широком смысле. Лесков не расширял понятие праведности. Он уже боится национализма, – т. е. ограничения праведности пределами России, русского быта и русского идеализма, как это в особенности сказилось еще до «Соборян» в сказочной красоте «Очарованного странника». ¹⁰⁰ Он все чаще выбирает для своих рассказов инородцев, иностранцев, сектантов. ¹⁰¹

Если он когда-то отказал в праведности нигилистам, теперь он готов искать ее повсюду, – где есть та любовь, которая названа совершенной и изгоняющей всякий страх. ¹⁰²

Он все дальше уходит из границ какого-бы ни было консерватизма – и с возмущением жалуется, что его либерализм чистой воды не поняли, не разгадали. Отношение его к Толстому, – влиянию которого он отдается, уже склоняясь к старости, безмерно трогательно – и безупречно. Тем безупречнее и бесспорнее, что «толстовство» Лескова, кажется, нет сомнения, предшествовало толстовству самого Толстого. Но он, упрекаемый со всех сторон и в лукавстве, и неискренности, и в тщеславии, – говорил о своем отношении к Толстому в таких возбужденных словах: «Когда писал Толстой Анну Каренину, я уже был близок тому, что теперь говорю... Я уже копал ту кучу, которую стал и Лев Николаевич копать. Но только у него свет ярче, и я пошел за ним со своей плошкой. У него огромный факел, а у меня мерцает маленькая плошка... Я и тороплюсь за ним! Тороплюсь! Разве это худо, что мы на старости лет заговорили о праведной жизни... О, я радуюсь, что могу идти в настоящее время за Львом Николаевичем, не оглядываясь на прошлое и не укоряя себя им... Знайте, что идеи Толстого каждого уже сделали лучше, чем он был до него! А кто посерьезнее обратится к ним, тот и совсем будет неспокоен в своей яме до той поры, пока не вылезет из нее...».¹⁰³

Относясь к Толстому с таким коленопреклонением, что не позволяло даже хвалить его, – до того Толстой стоял для него выше всяких восхвалений, – он относился, однако, и к толстовству свободно. Толстой был для него, как он выражался «священник Бога вышнего»,¹⁰⁴ – но в том и была для него правда толстовского бога, что это была правда свободная.

И Лесков часто не соглашался с отдельными мнениями Толстого и радовался спору с ним Вл. Соловьева. Он верил не столько в толстовство, сколько в самого Толстого, в его праведность, праведность его великого искания. Он не понимал идеи как таковой, идеи, взятой отвлеченно.¹⁰⁵

«Идеи, которые некому осуществлять, скверные идеи»,¹⁰⁶ – заметил он в одном разговоре.

И он готов был преклониться перед всяким – и великим и малым, чья идея есть его кровь и плоть, а не отвлеченные соображения, кто способен хоть на одно короткое мгновение поступить праведно. «Знаете, кто был у меня сейчас... перед вами? Третий Иванович Филиппов». Таким возмущением встретил Лесков одного из своих

постоянных посетителей¹⁰⁷ на пороге своей квартиры. Чтобы вы оценили все характерное значение того, о чем рассказал при этом Лесков, укажу на то, что Филиппов – один из его бывших друзей в эпоху борьбы с нигилизмом, с которым он круто разошелся и никогда не встречался, не кланялся. Друг Победо<но>сцева. По должности – государственный контролер. По убеждениям представитель самой определенной реакции. Лесков – уже толстовец, отряхнувший уже давно прах ото всех консервативных порывов(?). Лесков возбужденно продолжал свой рассказ так:

– На пороге этой комнаты он стоял и говорил: вы меня примете, Николай Семенович?

– Ну, и вы виделись?

– И мы виделись... Я сказал ему: прошу, войдите в комнату. – И тотчас же сам стал посредине кабинета, не делая ни шага к нему навстречу.

Лесков изобразил позу, в которой он стоял у себя кабинете и ждал Т. И. Филиппова, пока прислуга помогала последнему раздеваться в передней:

– Я, – продолжал он, – не знал, чем объяснить этот визит и как мне себя держать, и что говорить с государственным контролером. Он вошёл в кабинет и, приблизившись ко мне, сказал: “Я пришёл к вам, Ник<олай> Сем<ёнович>, мириться... Я прочитал вновь ваши произведения, и меня вдруг потянуло к вам. Сегодня прощёный день, и если я чем виновен перед вами, то простите меня. Если уже мириться, то мириться по-настоящему”... Он вдруг опустился на колени вот здесь, посреди этого самого кабинета... Да, представьте мое положение?! Я, впрочем, – продолжал Лесков, – быстро сделал то же самое... Мы обнялись, поцеловали друг друга и заплакали. Я уже не помню, как мы сели за письменный стол. Но я был счастлив...» И затем Лесков рассказал, как они сидели за столом, на котором стояли портреты Гладстона,¹⁰⁸ Л. Толстого, Дарвина и снимки с картин Ге. («Ведь ему, т. е. Филиппову все они противны!»), и как они не знали, о чем говорить, и как потом все-таки хотя и трудом разговорились, поспорили... «Я очень взволнован его визитом и рад, – заключил Лесков свой рассказ. – По крайней мере, кланяться будем на том свете»... И через несколько слов прибавил: “Ведь сколько там встреч ожидает нас, и какие интересные встречи...”¹⁰⁹ Этот разговор прои-

зошел за несколько дней до смерти Лескова, тихо уснувшего¹¹⁰ навеки 21 февраля 1895 г<ода>.

Лесков верил в эти встречи там, в «поклоны» на том свете, в тот свет – с такой силой простодушия, как будто речь шла о чем-то географическом. И с такой же силой простодушия он верил и в этот свет – как место, где совершается религиозная жизнь, а не просто жизнь. Искание праведников разрешилось к концу жизни Лескова – в ожидание Христа здесь, на земле, среди людей. Как будто вот сейчас откроется дверь, и он войдет, и станет между нами.

У Лескова есть прекрасный рассказ «Христос в гостях у мужика»,¹¹¹ почему-то не перепечатанный в собрании сочинений¹¹², очень напоминающий народные рассказы Толстого.¹¹³

Это и есть та вера, к которой Лесков пришел. Ожидание встречи с Христом. Встречи с любовью, воплощенной в жизни, хотя бы в самом обыкновенном и незаметном житье, быте, хотя он на одно неуловимое мгновенье «Где любовь, там и Бог»,¹¹⁴ как озаглавлен один из народных рассказов Толстого на подобную тему.

В поздней повести «Скоморох Памфалон»,¹¹⁵ написанной с классическим мастерством, – пустынною Ермию, убежавшему от соблазнов жизни и замурававшему себя в скале, – противопоставлен жизни скоморох Памфалон, зарабатывающий себе деньги кривляньями перед пьяными и развратными людьми. Но он христианин по убеждениям и мечтает о том, как он на свой шутовской заработок когда-нибудь купит участок земли, чтобы начать чистую жизнь. Но каждый раз, когда мечта его бывала уже близка к исполнению, он пожалеет кого-нибудь и отдает последние деньги для спасения другого и опять тянет свою шутовскую ляжку. С кем Христос? – спрашивает Лесков. Кто встретился с Христом, тот, кто встретился с благочестивым Ермием или со скоморохом Памфалоном? И Лесков со страстью отвечает: кто встретился со скоморохом Памфалоном, тот встретился с самим Христом. Это и значит Христос в гостях у мужика.

В повести «На краю света»¹¹⁶ – встреча с Христом произошла в жизни православного архиерея, миссионерствовавшего среди сибирских инородцев и готового принудительно обращать их в христианство, – так тупо противились они его проповеди. Но Христос-то и оказался среди них, не способных к обращению в христианство. Тупой представитель низшей расы в решительную минуту спасает мис-

сионера-архиерея, который был для него врагом, – врагом всей его глухой свободы и всех его неподвижных привычек, – когда архиерей чуть не погиб в морозной тундре.

Враг-язычник спасает врага-христианина ценой своей жизни. Все это рассказано Лесковым с силой и изяществом – необыкновенными. И я не буду передавать повести во всех ее чарующих чертах, чтобы вы сами ее прочли, может быть, вернувшись домой. – Мысль, кажущаяся фантастической выдумкой, невероятностью, поэтическим бредом, – встреча с Христом, нагляднее всего и убедительнее взята в рассказе «Томление духа», написанным Лесковым для детского журнала.¹¹⁷ Здесь на нескольких страницах основная тема Лескова достигает точной иллюзии евангельского события. На этой притче или, как любили выражаться о Лескове его критики, «анекдоте» – реальной встрече с Христом я и закончу свою речь. Христос является в ней на одно мгновение в самой будничной и повседневной среде – мелькнул и ушел, но, уходя, обещал прийти еще...

Если это анекдот, то на величайшую из всех тем, что правда человеческая – бессознательно для людей есть правда Божья. Что жизнь людская несознательно для них самих есть жизнь религиозная.

Что Бог любви всегда может оказаться среди нас. Такое неожиданное явление и представлено у Лескова на этот раз, как это ни дико звучит, – в образе немца-губернера Ивана Яковлевича, прозванного смешной кличкой – Коза...

Ив<ан> Як<овлевич> Коза возмутился на то, что дети совершили одно из нередких детских преступлений, они съели в саду запретные сливы, и не только не сознались в своем преступлении, но поклялись не выдавать друг друга. Из-за них был наказан дворовый мальчик, с испугу принявший вину на себя. Его высекли. Один из виноватых не выдержал уговор молчать – и признался Ивану Яковлевичу. – Тогда Коза, страшно возмущенный, подошел к губернаторше, гостившей в доме, сын которой и был главным виновником, и наговорил ей дерзостей, предсказав дурную будущность ее сыну. Губернаторша упала в обморок – и немца выгнали. А дети побежали за ним вслед на дорогу – догнать его и проститься, узнав, что он, забрав свой узелок, пошел пешком.

Женский вызов¹¹⁸
(Памяти Хвоцинской †8 июля 1888 г.¹¹⁹)

Женское литературное творчество до сих пор отделяется, как что-то иное, чем мужское. Действительно ли оно иное? Есть писательницы всемирно известные, но и в их поэзии ищут свойств особых, не мужских. Так было со Сталь, так было с Жорж-Занд. Искали психологии женской, женских точек зрения. Не с жадной любознательностью (потому что вся европейская литература, как и вся цивилизация, – мужская в своей психологии, в своих точках зрения) – но, скорее, с пренебрежительным любознательством. И по большей части писательница должна была преодолевать заранее принятое к себе снисхождение или пренебрежение. С другой стороны – литература мужская уже давно направилась по линии интереса к женскому. Не так как это было еще в древности, когда судьба Федры или Антигоны привлекала внимание настолько же, насколько судьба Ипполита или Эдипа. Но именно – к женскому. Это началось с сентименталистов. В исканьи непосредственных чувств они остановились на чувствах женских и – вот явились Памеллы,¹²⁰ Клариссы,¹²¹ Виргинии¹²² и Элоизы¹²³ и до Маргариты.¹²⁴ Включительно? Нет. Женщины Пушкина, а затем и Тургенева, и Толстого в сравнении с мужчинами сильнее, потому что страстнее, порывистей, одареннее, человечнее. Женщин Вагнера можно еще объяснить отражением народных сказаний Германии,¹²⁵ но женщины Ибсена¹²⁶ это уже сознательный вызов великого поэта – удар европейской культуре, жалкой в своем мещанстве потому, может быть, что она – лишь мужская. Сошлись ли общие точки зрения писательниц и тех писателей, которые, начиная с сентиментализма, подняли женщин над мужчинами?

Та писательница, воспоминание о которой еще раз невольно затрагивает этот вопрос, – один из самых неизвестных и лучших наших писателей (а не только писательниц). Я бы прибавил к этим словам – обычные: «к стыду нашему», если бы в моем сознании история нашей литературно-общественной сознательности (не инстинктивности – здесь мы все чуть ли не гениальны!) – не была историей нашего стыда.

Читали ли вы Хвоцинскую? – Кого? – Нет, не знаю. – Хвоцинскую-Зайончовскую?¹²⁷ – В первый раз слышу. – Неужели? «В. Кре-

стовский»?¹²⁸ – Ах, это – «Петербургские трущобы». – Нет, то Всеволод Крестовский, вообще очень сомнительный. Хвоцинская-Крестовский¹²⁹ – это «Большая Медведица»...¹³⁰ Ах, читал, читал когда-то. Уж забыл, там какая-то барышня все никак не может – убедить [мужа] развестись со своей женой.

«Большая медведица» самый большой;¹³¹ самый разработанный в своей сути, но даже <нрзб.> все-таки самый художественный из многих романов Хвоцинской, писательницы, за которой лучше всего было бы сохранить в истории это ее девичье имя, а не псевдоним, который смешивается с именем писателя почти вне литературы.¹³² Ее замужество (Заиончковский) было очень недолгое, неудачное, и какое-то, по-видимому, случайное, – насколько известно, как и все мало известно в ее жизни.

Она была дочь провинциального чиновника, глубокая провинциалка, – почти до конца жизни прожив, исключая редкие отъезды в столицу, – в родной Рязани. Она знала провинцию. Это и была тема ее жанра – в первых ее романах, писанных еще в конце 40-<ых> годов. Потом – для следующих романов, самых ярких, 60-ых годов – провинция становится только художественным фоном. Тема ее перерастает провинциальный жанр, она становится общественной, притом резко общественной, вызывающей. Лучшими бытописателями русской провинции Николаевского времени был, конечно, Писемский и Салтыков. Писемский – колоритнее, Хвоцинская вдумчивее. Но оба одинаково злы, почти как Салтыков, которого жанр становился всегда откровенной сатирой. Писемского никто не упрекает в женственности, Салтыкова тем более. Хвоцинская ближе всего к ним, а не к Тургеневу или Гончарову. Она женственнее, если принять женственное как нежное. Вынуть из женственного нежное, – значит, вынуть его душу, какие бы еще признаки привходящие не входили в это вечное понятие, вечное явление.

Поэзия Хвоцинской отличается менее всего женственностью. Она не только негодовала, но и любила. Не только негодовал и сам Салтыков. Она писала о людях природы доброй, но или гибнущих от насилия злых, или спасающихся лишь случайно. Негодование было душой ее поэзии. Она всегда обличала, потому что была возмущена, потому что – не принимала, а отрицала. Чем была возмущена? Тем же, чем были возмущены и Салтыков, и Писемский – и до них

Гоголь. Пошлостью, убожеством, мелкотой людишек. Царство Небесное – и кривая рожа России – это коллизия Гоголя. Человечье общество на правде стоящее – и глуповская пошехонская Россия. Это Салтыков. Обыватели, ничтожества, выдающие себя за героическое величие – ⁽¹³³⁾ это Писемский. Общество, в котором нет места женщине – и которому имя – отвратительное («В ожидании лучшего»¹³⁴) или еще картинней – сорочье гнездо («Первая борьба»¹³⁵).

Женщина обречена на существование нынешнее(?) – выхода из него нет, пока она не отнесется сверху к тем, кто ее обрекает. Она – «баба» и раба. А как живут господа? Те, кто обрекли? Мужчины – они сами вьют сорочьи гнезда, – если они сильны (в «Первой борьбе») или сидят в сорочьих гнездах, куда их сажают, овладевшие ими женщины, «бабы» – дамы.

При этом обличение Хвоцинской демократично. Отвратительные порождения отвратительного общества, барышни, тоскующие пока они не станут содержанками, их матери-полубарыни, вся мечта которых, – стать настоящими барынями ценой того, что их дочери купят им приличное общественное положение, продавая себя, и с таким приличьем, что никто не назовет это проституцией.

Мужчины, которые, желая жить для себя – и не зная никакой другой святости, уже тринадцати лет уже умеют шантажировать своих богатых родственников, подслушав их дамские тайны, а по восемнадцатому году в погоне за изящной и нарядной жизнью – отдаются влюбленным в них девушкам по денежному расчету.

Вот содержание двух самых замечательных романов Хвоцинской – «В ожидании лучшего» и «Первая борьба». Все дрянь – и женщины, и мужчины, – если понять их как «порождение отвратительного общества», как птенцов «сорочьего гнезда». Те, кто вдали от него, – только те люди, но они гибнут от власти властителей подлости(?). И мужчины, и женщины. И отец героя из «Первой борьбы», и героиня повести – одно из самых живых созданий в нашей литературе.

И мужчины, и женщины – гибнут; и те, и другие – губят. Кто виноват? Те, кто создал, – отвратительное общество. Виновники растленной дворянско-мещанской общественности – мужчины. Культура мужская, а не женская. Вы – нас такими сделали – для ваших же потребностей и надобностей. – Вы хотели, мы и вьем вам сорочьи гнезда.

Вот женский вызов – мужской культуре.

Лиричнее, мягче, женственнее – он брошен в «Большой Медведице». Катерина – не жертва, это женская страсть, тоскующая о мужском как о верующем и деятельном. Но Верховские прочно уселись в гнездах, куда их к посадили высиживать новых птенцов той же дрянной общественности, – их собственное порождение. Женщины – проститутки по своему существу...

Прошли годы, десятки лет. Четверть века от смерти Хвоцинской. Что случилось за эти годы с этим женским вызовом, с этой разрушающей мечтой, которой женщины отвечали тогда на мечту мужскую?

Времена изменились. Идея женского освобождения не отменена, не забыта. Мы давно уже стали настолько культурны, чтобы ничего не отменять, не разрушать. Но постепенно развивать и развиваться. Идея женского освобождения в наши дни явственно видоизменилась. Из гражданской она стала эстетической: мы мечтаем теперь о священном гетеризме.¹³⁶

Мы – мужчины! Чем ответить женщинам? Мужской мечте о «вечно-женственном» – женщина ответила так называемым пробуждением женской личности, женской эмансипацией, иногда очень горьким и злым, но не остановилась на обличении.

Под знаком Большой Медведицы, смутно слыша в потемках откуда-то раздавшийся голос Верховского, Катерина не отзывается на него. И уходит учить крестьянских детей, которые уже давно ждут ее. К детям, в народ.

Чем ответит теперь женщина – на мужскую мечту о священном гетеризме? Или уже ответила.

¹ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 157. Гиппиус Вл. В. «Смысл кольцовской песни» (1909) (Актовая речь). Машинопись. 18 лл.

² Зачеркнуто: *Об этом и хочется сказать в столетнюю годовщину его рождения.*

³ Стихотворение «Песня» («Если встречу с тобой...») (1827). См.: Полное собр. стихотворений и писем А. В. Кольцова. СПб., 1906. С. 19.

⁴ В машинописи – опечатка, было: *можете*.

⁵ Ошибка в цитировании. У Кольцова: *взгадывать...* См.: Там же. С. 42.

⁶ Ошибка в цитировании. У Кольцова: *Поспевайте...* См.: Там же.

⁷ В машинописи опечатка, было: *получу*.

⁸ Стихотворение «Песня старика» (1830). См.: Там же. С. 50.

⁹ Стихотворение «Веселый час» (1830). См.: Там же. С. 53.

¹⁰ У Кольцова стиховое деление иное:

Ворота тесовы
Растворились,
На конях, на санях
Гости въехали...

См.: Там же. С. 51.

¹¹ Гиппиус передает содержание стихотворения Кольцова «Сельская пирушка» (1830). См.: Там же. С. 51–52.

¹² Зачеркнуто: *счастье*.

¹³ У Гиппиуса неверно, ср.: На гумна на скирды. См.: Там же. С. 60.

¹⁴ Стихотворение Кольцова «Песня пахаря» (1831). См.: Там же.

¹⁵ Ошибка в цитировании. Ср.: Зернышку сготовим / Колыбель святую. См.: Там же. С. 60).

¹⁶ У Кольцова: Пашенку. См.: Там же.

¹⁷ Имеется в виду стихотворение Кольцова «Сельская пирушка» (1830). Оно не раз привлекало к себе внимание композиторов. А. И. Дюбок, П. Г. Чесноков, М. П. Мусоргский, М. М. Ипполитов-Иванов переложили эти стихи Кольцова на музыку, и в виде песни произведение стало называться «Крестьянская пирушка».

¹⁸ См.: Там же. С. 66–67.

¹⁹ Стихотворение «Косарь» (1836). См.: Там же. С. 80–83.

²⁰ У Вл. Гиппиуса было ошибочно: *нее*.

²¹ Неточность. У Кольцова: Наточу. См.: Там же. С. 81.

²² Неточность. У Кольцова: набережью. См.: Там же. С. 82.

²³ Стихотворение «Дума сокола» (1840) цитируется с неточным делением на строки и без деления на строфы. См.: Там же. С. 140–141.

²⁴ Цитируется стихотворение Кольцова «Путь» (1839). См.: Там же. С. 125–126.

²⁵ Неточность. У Кольцова: И чтоб. См.: Там же. С. 126.

²⁶ Вл. Гиппиус цитирует без деления на строфы стихотворение Кольцова «Песня» («В непогоду ветер...») (1839). См.: Там же. С. 127.

²⁷ Цитируется стихотворение Кольцова «Тоска по воле» (1839). См.: Там же. С. 127–128.

²⁸ У Кольцова: пододонную... См.: Там же. С. 128.

²⁹ Вл. Гиппиус цитирует без деления на строфы стихотворение Кольцова «Расчет с жизнью» (1840). См.: Там же. С. 154–155.

³⁰ Видимо, опечатка. У Кольцова: провиденью. См.: Там же. С. 68.

³¹ Вл. Гиппиус цитирует без деления на строфы и с наибольшими неточностями стихотворение Кольцова «Великая тайна» (1833). См.: Там же. С. 68.

³² Речь идет о стихотворении Кольцова «Урожай» (1835). См.: Там же. С. 70–73.

³³ Цитируется дума Кольцова «Божий мир» (1836). См.: Там же. С. 84–85.

³⁴ Данная строка у Вл. Гиппиуса пропущена.

³⁵ У Вл. Гиппиуса ошибочно: *вера*.

³⁶ Цитируется дума Кольцова «Молитва» (1836). См.: Там же. С. 89–90.

³⁷ Цитируется с неточностями. У Кольцова: «Прости ж мне, Спаситель...». См.: Там же. С. 90.

³⁸ Речь идет о стихотворении Кольцова «Пора любви» (1837). См.: Там же. С. 91–93.

³⁹ Цитируется неточно. У Кольцова: ...птичками... См.: Там же. С. 91.

⁴⁰ Речь идет о стихотворении Кольцова «Расчет с жизнью» (1840). См.: Там же. С. 154–155.

⁴¹ Цитируется стихотворение Кольцова «Русская песня» («Много есть у меня...») (8 декабря 1840). См.: Там же. С. 153–154.

⁴² Цитируется без деления на строфы стихотворение Кольцова «Русская песня» («Не весна тогда...») (1841). См.: Там же. С. 161.

⁴³ Цитируется стихотворение Кольцова «Поминки» (12 декабря 1840). См.: Там же. С. 158–159.

⁴⁴ Цитируется неточно. У Кольцова: «Темна страшна могила...». См.: Там же. С. 167.

⁴⁵ Цитата из стихотворения Кольцова «Из Горация» («Не время ль нам оставить...») (1841). См.: Там же. С. 167–168.

⁴⁶ Зачеркнуто: *жизни*.

⁴⁷ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 168. *Гиппиус В. В.* Личность Толстого (б/д). Черновой автограф. 36 лл. Первоначальное заглавие: Драма Толстого (зачеркнуто).

⁴⁸ Правильно (*франц.*)

⁴⁹ После возвращения из второй заграничной поездки (1860), в мае 1861 Толстой занял должность мирового посредника IV участка Крапивенского уезда Тульской губернии и исполнял свои обязанности в течение девяти месяцев. В этом качестве он составлял письменные отношения в губернское присутствие, в которых представлял интересы крестьян. Подробнее см.: *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 1. М.; Пг., 1923. С. 236.

⁵⁰ Речь идет о повести Толстого Повесть «Казаки» (1862), впервые опубликованной в журнале «Русский вестник» (1863. Т. 43. Январь. С. 5–154).

⁵¹ «Ясная Поляна» – педагогический журнал, издававшийся Толстым в течение 1862.

⁵² В 1844 Толстой поступил в Императорский Казанский университет на факультет восточных языков. См.: *Бирюков П. И.* Указ. соч. Т. 1. С. 71–72.

⁵³ В 1845 состоялся перевод Толстого на юридический факультет Казанского университета. См.: Там же. С. 77.

⁵⁴ В 1847 Толстой оставляет Казанский университет. См.: Там же. С. 77–78.

⁵⁵ См. прошение Толстого держать экзамен на ученую степень кандидата от 30 марта 1849, поданное на имя ректора Петербургского университета П. А. Плетнева (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 59. Письма 1844–1855 гг. М., 1935. С. 38–39). В мае 1848 он писал брату Сергею: «Я начал было держать экзамен на кандидата и выдержал два хорошо, но теперь переменял намерение и хочу поступить юнкером в конно-гвардейский полк. Мне совестно писать тебе это, потому что я знаю, что ты меня любишь и тебя огорчат все мои глупости и безосновательность» (Там же. С. 45).

⁵⁶ Речь идет о немце-музыканте по имени Рудольф, которого Толстой привез в Ясную Поляну в 1849 и у которого брал уроки музыки. (См.: *Бирюков П. И.* Указ. соч. Т. 1. С. 67).

⁵⁷ Речь идет о повести Толстого «Крейцера соната» (1887–1889), впервые опубликованной в издании: Сочинения графа Л. Н. Толстого. 8-е изд.: [в 14 ч., 7 кн.]. Ч. XIII. М.: типография т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1890.

⁵⁸ См.: в письме, адресованном Т. А. Ергольской от 8 марта 1851: «Прочел недавно в одной книге, что первые признаки весны действуют обыкновенно на моральную сторону человека. – С оживающей природой хочется переродиться самому, жалеешь о прошлом, о дурно использованном времени, раскаиваешься в своих слабостях, и будущее представляется светлым впереди; становишься лучше, нравственно луч-

ше» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 59. С. 90). Впервые отрывок из этого письма (по-французски и в переводе на русский язык) был опубликован в издании: *Бирюков П. И. Лев Николаевич Толстой. Биография*. Т. 1. М., 1906. С. 159–160.

⁵⁹ Весной 1851 Толстой с братом Н. Н. Толстым приехал на Кавказ. Осенью 1851 – он сдал экзамен и поступил на службу в 20-ю артиллерийскую бригаду в чине юнкера. См.: *Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого*. Т. 1. М.; Пг., 1923. С. 95–99.

⁶⁰ С началом Крымской войны (1853–1856) Толстой был переведен в действующую армию и 7 ноября 1854 прибыл в Севастополь. См.: Там же. С. 127–137.

⁶¹ Речь идет о произведении Толстого: повестях «Детство» (1852), «Отрочество» (1854) и цикле «Севастопольские рассказы» (1855).

⁶² Первое путешествие Толстого в Европу продлилось с февраля по август 1857: за это время он посетил Францию, Швейцарию, Италию, Германию. Об этом см.: Там же. С. 188–194.

⁶³ Имеется в виду повесть Н. В. Станкевича «Несколько мгновений из жизни графа Т***» (1834), в сюжете которой главный герой занят отвлеченными поисками истины, а затем, разочаровавшись, переходит к практической деятельности. См.: *Станкевич Н. В. Стихотворения. Трагедии*. Проза. М., 1890. С. 156–173.

⁶⁴ Вторая поездка Толстого в Европу продлилась с июля 1860 по апрель 1861. См.: *Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого*. Т. 1. М.; Пг., 1923. С. 213–230.

⁶⁵ Выработывая собственные педагогические принципы «свободного воспитания», Толстой опирался на идеи Ж.-Ж. Руссо об идеальной природе ребенка, которую искажают несовершенное общество и взрослые с их искусственной и «фальшивой» культурой. В Европе же в это время царили педагогические принципы регламентации и дисциплины, которые, с точки зрения Толстого, подавляли инициативу и творческое развитие учащихся. Об этом см.: Там же. С. 84–85, 148.

⁶⁶ В журнале «Ясная Поляна» Толстой опубликовал целый ряд своих статей. Наиболее значимые из них: «К публике» (№ 1. С. V–VI), «О народном образовании» (№ 1. С. 7–30), «О значении описания школ и народных книг» (№ 1. С. 31–34), «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы» (№ 1. С. 35–86, № 3. С. 43–80, № 4. С. 9–26) и др.

⁶⁷ Произведенный в мае 1862 обыск, цензурные придирки при издании журнала «Ясная Поляна», обстоятельства личной жизни в связи с женитьбой на С. А. Берс, начало работы над романом «Война и мир» – все это привело к тому, что Толстой в 1862 прекратил свою работу в Яснополянской школе. См.: *Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого*. Т. 1. М.; Пг., 1923. С. 238–239.

⁶⁸ Речь идет о романе Толстого «Анна Каренина» (1873–1877).

⁶⁹ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 180. *Гиппиус В. В.* Лесков (б/д); черновой автограф. 32 лл. Комментарии к актовой речи Вл. Гиппиуса «Лесков» сделаны при участии И. В. Мотейуняйте. Помимо публикуемого в данном издании текста актовой речи, творчеству Лескова посвящена и вышедшая в печати статья Вл. Гиппиуса «Н. С. Лесков» (Голос жизни. 1915. № 12. С. 3–4). По всей видимости, она написана позднее актовой речи и в определенном смысле представляет собой ее квинтэссенцию.

⁷⁰ Н. А. Лейкин (1841–1906) – русский литератор, журналист и издатель. Его любимый жанр – юмористические сценки из быта простых горожан. См., например, его сб.: *Лейкин Н. А.* Апраксинцы. Сцены и очерки из быта и нравов петербургских рыночных торговцев и их приказчиков полвека назад. СПб., 1904. О Лейкине см. издание: Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб., 1907.

⁷¹ Речь идет о «Ежемесячных литературных и популярно-научных приложениях» (1894–1916) к журналу «Нива» (1869–1918).

⁷² Г. П. Данилевский (1829–1890) – русский литератор, создававший в первой половине своего творческого пути этнографические повести и романы См., например: «Беглые в Новороссии» (1862) (Полное собр. соч. Г. П. Данилевского. В 24 т. СПб., 1902. Т. 1–2); «Слобожане» (1854) (Там же. Т. 17).

⁷³ К. М. Станюкович (1843–1903) – русский писатель, известный своими произведениями на бытовую тематику. См., например: «Наши нравы» (*Станюкович К. М.* Полное собр. соч. В 12 т. СПб., 1906–1907. Т. 6); «Картинки общественной жизни» (Там же. Т. 7).

⁷⁴ П. И. Мельников-Печерский (1819–1883) – русский писатель, наиболее известный своей романной дилогией, посвященной старообрядчеству. См.: «В лесах», 1871–1874 (*Мельников П. И. (Андрей Печерский)* Полн. собр. соч. В 7 т. СПб., 1909. Т. 2); «На горах», 1875–1881 (Там же. Т. 5). Лескова с Мельниковым-Печерским сближает тема раскола: в 1863 по поручению Министерства просвещения Лесков совершил поездку в Ригу, в результате которой им было написано сочинение «О раскольниках г. Риги» (1863). Перед этой поездкой Лесков встречался с Мельниковым-Печерским. Наиболее известное сочинение Лескова, посвященное старообрядчеству, «С людьми древлего благочестия» (см.: Библиотека для чтения. 1863. № 9. С. 1–58; № 11. С. 1–64). См. также: *Лесков Н. С.* «Народники и расколоведы на службе (Nota bene к воспоминаниям П. С. Усова о П. И. Мельникове) // Исторический Вестник. 1883. Т. XII. Май. С. 415–423).

⁷⁵ Речь идет о произведении Лескова «Мелочи архиерейской жизни (Картинки с натуры)» (1878). См.: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч. В 36 т. СПб., 1901–1902. Т. 35–36.

⁷⁶ Речь идет о произведении Лескова «Соборяне. Роман-хроника» (1866–1872), в котором присутствует сюжетная линия, связанная с раскольниками. См.: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч. В 12 т. СПб., 1897. Т. 1–2. С. 1–368.

⁷⁷ Ср. с оценкой А. Л. Вольнского: «Это был особенный человек и особенный писатель» (*Вольнский А. Л.* Н. С. Лесков: критический очерк. СПб., 1898. С. 58).

⁷⁸ Речь идет о Н. А. Некрасове и его стихотворении «Уныние» (1874). Ср.: «Народ! народ! Мне не дано геройства / Служить тебе, плохой я гражданин, / Но жгучее, святое беспокойство / За жребий твой донес я до седин!» См.: *Некрасов Н. А.* Полное собр. стихотворений. В 2 т. Т. 2. 1873–1877. СПб., 1905. С. 320.

⁷⁹ Отсылка к библейскому сюжету о Лоте и судьбе Содомы и Гоморры (Быт. 18).

⁸⁰ Эти слова А. Ф. Писемского Лесков приводит в предисловии к своему циклу «Праведники». См.: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч. В 12 т. Т. 2. С. 5.

⁸¹ См.: Там же.

⁸² По всей видимости, имеются в виду английские историки-романтики Т. Карлейль (1795–1881) и Т.-Б. Маколей (1800–1859), придававшие особое значение личности в истории.

⁸³ Там же. С. 96.

⁸⁴ К какому именно из текстов С. М. Соловьева сделана отсылка Лесковым – установить не удалось.

⁸⁵ Отсылка к романам И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1861), И. А. Гончарова «Обрыв» (1869) и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866) и «Бесы» (1872).

⁸⁶ Прежде всего, здесь имеются в виду статьи Д. И. Писарева: «Базаров» (1862, первая публикация: Русское слово. 1862. № 3. Отд. II. С. 1–54), «Нерешенный вопрос»

(1864, первая публикация: Русское слово. 1864. № 9. Отд. II. С. 1–44; № 10 Отд. II. С. 1–58; № 11. Отд. II. С. 1–64). Возможно, что к нигилистам, обращавшимся к разбору тургеневского романа, Вл. Гиппиус отнес и М. А. Антоновича, опубликовавшего свою статью «Асмой нашего времени» в журнале «Современник» (1862. № 3. Отд. II. С. 65–121), поэтому его выступление могло восприниматься как редакционный голос данного демократического издания.

⁸⁷ Речь идет о герое романа Гончарова «Обрыв». В статье «Уличная философия» (Отечественные записки. 1869. № 6. С. 127–159) М. Е. Салтыков-Щедрин осудил Гончарова за его попытку выдать Марка Волохова за представителя «молодого поколения и тех идей, которые оно внесло и стремилось внести в нашу жизнь» (Отечественные записки. 1869. № 6. С. 135). Со Щедриным солидаризовались в своих публикациях другие критики. См., например: *Шелгунов Н. В.* Талантливая бесталанность // Дело. 1869. № 8. Отд. II. С. 1–42.

⁸⁸ Речь идет о романе Лескова «Некуда» (1864). См.: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч.: в 12 т. Т. 4.

⁸⁹ Здесь можно вспомнить, как очерк Лескова «Загадочный человек» (1870), посвященный русскому революционеру Артуру Бенни (см.: Там же. Т. 8. С. 3–127), так и роман «Некуда» (образ Лизы Бахаревой), где, в отличие от других его произведений, образы нигилистов даны не карикатурно.

⁹⁰ В статье «Николай Гаврилович Чернышевский в его романе “Что делать”», опубликованной в «Северной пчеле» от 31 мая 1863 (№ 142), Лесков высказался о романе «Что делать» довольно двойственно: из текста статьи вытекает, что ее автор программно не согласен с Чернышевским, но при этом не отрицает и пользы, которую несет роман.

⁹¹ Имеются в виду романы Лескова «Некуда» (1864) (*Лесков Н. С.* Полное собр. соч. в 12 т. Т. 4); «Обойденные» (1865) (Там же. Т. 3. С. 1–346); «На ножах» (1870) (Там же. Т. 8–9).

⁹² В этом Вл. Гиппиус был созвучен с С. Н. Дурылиным. См. название первого доклада Дурылина о Лескове: «Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики религиозного творчества» (1913), прочитанного им 1 декабря 1913 на закрытом заседании Общества памяти Вл. Соловьева в Москве.

⁹³ Речь идет о рассказе Лескова «Юдоль. Рапсодия» (1892). См.: Там же. Т. 11. С. 149–258.

⁹⁴ Там же. С. 242–243.

⁹⁵ Позже эту черту отметит и М. Горький во вступительной статье к изданию: *Лесков Н. С.* Избранные сочинения в трёх томах. Т. I. Берлин; Пб.; М.: изд. З. Гржебина, 1923. С. 8–10. В случае с Горьким это совпало с требованиями эпохи видеть в революционерах праведников.

⁹⁶ Данная оценка Вл. Гиппиуса не вполне точна. В действительности, Лесков «близко подходил к славянофильству», скорее, в своей программе, но далеко не во всем в своей художественной практике. Так, в 1870 Лесков предлагал «Соборяну» С. А. Юрьеву для публикации в журнале «Беседа», однако предложение было отклонено как несоответствующее программе журнала.

⁹⁷ Данная формулировка Вл. Гиппиуса предлагает расширить поле восприятия Лескова: современники, как правило, оценивали новизну его тематики (изображение праведников) и его стилистический талант, однако не воспринимали его в качестве самостоятельного мыслителя. Например, в своем обширном критическом очерке «Н. С. Лесков» (СПб., 1898) Вольнский отказывал ему в «умственной цельности»:

«Не присоединяясь ни к Чернышевскому, ни к Каткову, он мог бы явиться носителем идей, имеющих право на самостоятельное существование. Но такого независимого положения Лесков, по отсутствию нравственной выдержанности и умственной цельности, занять не мог»; «Потеряв свое непосредственное религиозное вдохновение в народном духе и самолюбиво озабоченный мыслью о примирении с разнообразными передовыми силами, он окончательно запутывался в умственных противоречиях» (*Волинский А. Л.* Н. С. Лесков. Критический очерк. СПб., 1898. С. 16, 168). Ему вторила и Л. Гуревич в своей мемуарной заметке: «Рационалист по духу и злой скептик по отношению ко всему, к чему он приближался, он не мог примкнуть ни к одной группе людей, объединенной какими-либо определенными догматами. Не будучи теоретическим мыслителем, он не умел создать себе вполне самостоятельного религиозного мирозерцания, и, побуждаемый своими высшими инстинктами, он искал, находил, критиковал – и уходил искать лучшего. С наблюдательностью крупного художника присматриваясь ко всем особенностям людей, с которыми временно соединяли его верования, он все отмечал, запоминал, накоплял в своей душе кладези редких и драгоценных знаний, которые остались далеко неиспользованными в его литературной деятельности» (*Гуревич Л. Я.* Из воспоминаний о Н. С. Лескове (По поводу его смерти) // Гуревич Л. Литература и эстетика. Критические опыты и этюды. М., 1912. С. 300). Описывая искания Лескова, критики не увидели его принципиальной полемичности к существующим направлениям мысли. Лесковский метод формирования мировоззренческих установок словно «от противного», свойственный многим автодидактам (Лесков не закончил университета), они принимали за его слабость. Подчеркнув значение «умственного развития» Лескова, требующего специального изучения, Гиппиус в этом отношении проявил большую долю проницательности.

⁹⁸ Ин. 3: 8.

⁹⁹ Отсылка к Первому посланию к Коринфянам св. апостола Павла: «Ибо все мы одним Духом крестились в одно тело, Иудеи или Еллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом» (1 Кор. 12: 13).

¹⁰⁰ Речь идет о произведении Лескова «Очарованный странник, его жизнь, опыты, мнения и приключения» (1872–1873). См.: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч. В 12 т. Т. 2. С. 281–432.

¹⁰¹ Здесь Вл. Гиппиус отметил ту сторону творчества Лескова, на которую критики до него практически не обращали внимания, подчеркивая сосредоточенность Лескова на исследовании творческого духа русского народа. См., например, характеристику Л. Гуревич: «Ему импонировали только простые, мощные характеры, цельные натуры людей из народа, и с каким-то суровым вдохновением он нарисовал несколько таких почвенно-русских типов, необычайно прекрасных по силе, оригинальности и правдивости» (*Гуревич Л.* Из воспоминаний о Н. С. Лескове. (По поводу его смерти). С. 299).

¹⁰² Отсылка к 1 Ин. 4:18.

¹⁰³ Письмо Лескова к А. С. Суворину от 28 декабря 1885 (*Лесков Н. С.* Собр. соч. В 11 т. М., 1957. Т. 11. С. 58).

¹⁰⁴ Быт. 14:18.

¹⁰⁵ Поэтика Лескова действительно основана на показе практики жизни. И его полемичность против всякого умственного «направленчества» тоже отсюда. См. примеч. 97.

¹⁰⁶ См.: *Фаресов А. И.* Против течений. Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904. С. 89.

¹⁰⁷ Имеется в виду первый биограф Лескова – А. И. Фаресов (1852–1928), который и записал приведенный Вл. Гиппиусом рассказ Лескова о Тертии Ивановиче Филиппове. См. примеч. 109.

¹⁰⁸ В.-Э. Гладстон (1809–1898) – известный английский государственный деятель и писатель по вопросам религии и церкви.

¹⁰⁹ *Фаресов А. И.* Третий Иванович Филиппов. СПб., 1900. С. 85–87; *Фаресов А. И.* Против течений. СПб., 1904. С. 132–142.

¹¹⁰ Тишина его кончины действительно поразила свидетелей. Л. Я. Гуревич отмечала в своих воспоминаниях: «Меня поразило то обстоятельство, что он умер тихо, без агонии» (*Гуревич Л. Я.* Из воспоминаний о Н. С. Лескове (по поводу его смерти). С. 295). См. также: *Борхсенцус Е. И.* Мои воспоминания о Николае Семеновиче Лескове // В мире Лескова. М., 1983. С. 349.

¹¹¹ Речь идет о рассказе Лескова «Христос в гостях у мужика» (1880). Первая публ.: *Игрушечка*. 1881. № 6. Январь. С. 1–12.

¹¹² Имеется в виду следующее издание: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч. В 36 т. В 12 кн. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1902–1903. (Прилож. к журналу «Нива»).

¹¹³ «Народные рассказы» – один из опытов создания Толстым народной литературы, т. е. общечеловеческой, одинаково адресованной читателям всех сословий. Толстой написал всего 22 «народных рассказа». См.: Сочинения гр. Л. Н. Толстого. Ч. 12. М., 1886. В своей ранней статье Вл. Гиппиус, оценивая «народные рассказы» Толстого с художественной точки зрения, ставил их невысоко: «Вторая половина деятельности Толстого – мы говорим о его народных рассказах <...> – несомненно указывая на явный упадок его таланта» (*Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу. С. 118).

¹¹⁴ Рассказ «Где любовь, там и бог» (1885), входит в цикл «народных рассказов» Толстого. См.: Сочинения гр. Л. Н. Толстого. Ч. 12. С. 37–45.

¹¹⁵ Повесть «Скоморох Памфалон» (1887). См.: *Лесков Н. С.* Полное собр. соч. В 12 т. Т. 10. С. 144–210.

¹¹⁶ Повесть «На краю света» (1875). См.: Там же. Т. 1. С. 369–448.

¹¹⁷ Рассказ «Томленье духа» (1890) был впервые опублик. под заглавием «Коза» в издании: *Игрушечка*. 1890. № 2. С. 13–17. Заглавие рассказа перекликается с заглавием сб. стихов Вл. Гиппиуса, вышедшего в 1916 – «Томление духа».

¹¹⁸ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 167, *Гиппиус В. В.* Женский вызов (Памяти Хвоцинской †8 июля 1888 г.) (б/д); черновой автограф. 16 лл.

¹¹⁹ Н. Д. Хвоцинская ушла из жизни 8 (20) июня 1889. Статья посвящена 25-ой годовщине со дня смерти писательницы и написана, по всей видимости, в 1913–1914. Статья была предназначена для журнала «Дамский мир» (1907–1917), но, по всей видимости, так и не была там напечатана. Впервые опубликована: *Гиппиус В. В.* Женский вызов / Публ. Е. Строгановой // Женский вызов: русские писательницы XIX–начала XX века / Под ред. Е. Строгановой и Э. Шоре. Тверь, 2006. С. 308–313. Для настоящего издания статья Вл. Гиппиуса была сверена с автографом и публикуется с исправлением ряда неточностей, допущенных при первой публикации.

¹²⁰ Главная героиня романа английского писателя С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740).

¹²¹ Главная героиня романа Ричардсона «Кларисса, или История молодой леди» (1748).

¹²² Главная героиня романа французского писателя-сентименталиста Б. де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» (1788).

¹²³ Главная героиня романа французского писателя Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761).

¹²⁴ Возможно, имеется в виду главная героиня романа русского писателя-сентименталиста и романтика Г. П. Каменева «Несчастливая Маргарита» (1803).

¹²⁵ Р. Вагнер в своих музыкальных произведениях воплощает образы сильных, властных женщин: образ Кундри, ведущей свое происхождение из кельтской мифологии, в опере «Парсифаль» (1882); образ Брунгильды, происходящей из германо-скандинавской мифологии, в «Валькириях» (1856) и др.

¹²⁶ Имеются в виду прежде всего женщины, внешне холодные, а внутренне – страстные; женщины, бросающие вызов обществу, в пьесах Г. Ибсена: Нора из «Кукольного дома» (1879), Гедда из «Гедды Габлер» (1891), Гильда из «Строителя Сольнеса» (1892).

¹²⁷ Н. Д. Хвоцинская (1821–1889) в замужестве – Зайончковская. См. о ней: *Цебрикова М.* Очерк жизни Н. Д. Хвоцинской-Зайончковской (В. Крестовского псевдонима) // Мир Божий. 1897. № 12. С. 1–40. *Коробка Н. И.* Хвоцинская-Зайончковская, Надежда Дмитриевна // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. В 86 т. СПб., 1903. Т. XXXVII. С. 145–147.

¹²⁸ Всеволод Владимирович Крестовский (1839–1895) – русский литератор, автор популярного авантюрного романа «Петербургские трущобы» (1864). См.: *Крестовский В.* Петербургские трущобы. Роман в 6 ч. Т. 1–4. СПб., 1867.

¹²⁹ В. Крестовский – один из псевдонимов Н. Д. Хвоцинской.

¹³⁰ Роман «Большая медведица» (1872) Хвоцинская опубликовала под псевдонимом В. Крестовский. См. первую публикацию: Вестник Европы. 1870. № 3. С. 5–71; № 4. С. 580–647; № 7. С. 5–59; № 8. С. 574–612; № 9. С. 5–59. Отд. издание: *Крестовский В.* Большая медведица. Роман в 5 ч. СПб., 1872.

¹³¹ Далее зачеркнуто: *может, самый определенный по замыслу*...

¹³² Псевдоним Хвоцинской оказался идентичным имени писателя В. В. Крестовского.

¹³³ Зачеркнуто: *сорочье гнездо* («Первая борьба»).

¹³⁴ Речь идет о повести «В ожидании лучшего» (1857–1860). См.: *Крестовский В.* (Хвоцинская Н. Д.). Собр. соч. В 5 т. СПб., 1892. Т. 3. С. 83–228.

¹³⁵ Речь идет о повести «Первая борьба. Из записок» (1869). См.: Там же. С. 397–484. Понятие «сорочье гнездо» в повести подразумевает паразитически-обывательское, беспринципное поведение мужского персонажа в повести.

¹³⁶ Термин гетеризм был введен швейцарским этнографом И. Я. Бахофеном (1815–1887) в труде «Материнское право» («Das Mutterrecht», 1861) для обозначения свободного полового общения, практиковавшегося в древних культурах.

Вяч. Быстров
Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН

Вл. Гиппиус и Зинаида Гиппиус: история одного поэтического диалога

С З. Н. Гиппиус Владимира Гиппиуса связывали с 1890-х годов непростые взаимоотношения. Они то сближались, то отдалялись.¹ Достаточно подробно эта история прослежена Ю. А. Рыкуниной, опубликовавшей письма Зинаиды Николаевны к Вл. Гиппиусу в 106 томе «Литературного наследства».² Их новое духовное и творческое сближение произошло в 1912 году, во многом пограничном, переломном в жизни Вл. Гиппиуса. Поэт в связи с этим свидетельствовал: «Осенью того же года после не одних уже личных тревог, но страшного горя, случившегося в моей жизни <имеется в виду смерть сына Алеши – В. Б.>, еще более отдаваясь томлению духа, с одной стороны, и общественному озлоблению против реакции, с другой – пришел после долгих колебаний опять к Мережковским, которые еще раз окрестили меня для литературы. / Останусь ли в ней? Или уйду опять? Что преодолет: отвращение или любовь? Отвращение всё растет, а любовь ничто не питает вокруг».³

Поэтическая переписка Вл. Гиппиуса с Зинаидой Гиппиус непосредственно связана с его неизданным сборником «Затменья звезд» (1912–1914), рукописи которого в двух редакциях хранятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома.⁴ Речь идет о стихотворном триптихе под названием «Ответы З. Н. Гиппиус», вошедшем в раздел «Стук»: «1. К моим скитаньям безвозвратным...» (12 декабря 1912), «2. На чьей же страже я стою...» (18 декабря 1912), «3. Завет, завет предвечный с Богом...» (18 декабря 1912). Здесь важно обратить особое внимание на датировки.

Этот мини-цикл явился откликом на посвященное Вл. Гиппиусу стихотворение Зинаиды Гиппиус «Псалмопевцу» («О тайнах подземных и звездных...»)⁵ Есть основания предполагать, что оно было создано в первой половине декабря 1912 года; 14 декабря Зинаида Николаевна в письме уведомила Вл. Гиппиуса: «Стихотворение посылаю, с трудом переписав».⁶

Приведем его целиком:

ПСАЛМОПЕВЦУ

Вл. Бестужеву

О тайнах подземных и звездных
Поешь ты в пустынной тиши,
О вечных стихиях и безднах
Своей одинокой души.

Но своды небесные низки,
Полны голубой простоты,
А люди так жалобно близки
И так же одни, как и ты.

Уйдешь? Но не пить мы не смеем
Святого земного вина.
Уйдешь – но смеющимся змеем
Ползет за тобою вина.

Не ты ль виноват, что голодный
Погиб у забора щенок?
Что где-то, зарею холодной,
Под петлей хрустит позвонок?

Не ты ли зажег крепостную
Над белой рекою иглу?
Не ты ли сгущаешь земную,
Седую, полынную мглу?

Твоей человеческой воле
Одной – не ответит Господь.
Ты ждешь и поешь – но Его ли,
Приявшего бедную плоть?

Не в звездных пространствах – Он ближе,
Он в прахе, в пыли и в крови.
Склонись, чтобы встретил Он, ниже,
Склонись до земли – до любви.⁷

Стихотворение во многом было навеяно впечатлением Зинаиды Николаевны от недавно вышедшего сборника Вл. Гиппиуса «Возвращение. Из книги “Завет Вл. Бестужева”», включавшего стихи 1896–1906 годов (СПб.: Цех поэтов, 1912). На эту книгу она отозвалась в статье «Жизнь и литература. О “Я” и “Что-то”», опубликованной в журнале «Новая жизнь» в феврале 1913 года. Примечательно, что в статье не упомянуто конкретно ни одно из произведений сборника. З. Н. Гиппиус, в частности, так писала о «декаденте чистой воды» Бестужеве: «Он выступил со всеми декадентами в 90-х годах, очень юным, но потом сразу исчез из литературы, ушел куда-то в жизненное уединение, где пребывал вплоть до самого последнего времени. Уединение не убило его таланта, но сохранило от литературных веяний, консервировало, и вот, когда вновь он появился среди нас со своими однообразными, широкими и сильными стихами, со своей книжкой “Возвращение”, – мы ясно увидели знакомый лик настоящего поэта-индивидуалиста, одинокого до отвлеченности, до отчаянья, но с несомненно существующим “Я”. Бестужев остался на той ступени, на которой говорят: “есть Я” или “есть только Я”... Но это не описатель, видящий “Что-то”. У Бестужева нет глаз, – нет их для внешнего “Что-то”, – но мы слышим, как бьется его сердце...».⁸ Затем совершенно неожиданно, почти в жанре мистификации, в контексте статьи возникают фрагменты стихотворений из триптиха Вл. Гиппиуса, адресованного Зинаиде Николаевне; он, конечно, не вошел в сборник «Возвращение», поскольку был создан после выхода его в свет; тексты, вероятно, были посланы или переданы Зинаиде Николаевне в рукописи (читатели статьи, естественно, об этом не знали). В подтверждение своих мыслей о крайнем эгоцентризме она далее пишет, обильно цитируя строки Вл. Гиппиуса:

.

Вы думаете, я не ведал,
 Что значит стыд, что значит стыд
 Всех поражений, всех обид,
 Когда спешешь *один*⁹ к победам?
 Вы думаете, я не знал,
 Что Он зовет к себе любовью,
 Что связывает души кровью,
 Что кровью сам себя связал?
 Всё это знал я, люди, знал!

Но вот упало, всё упало,
Теперь я в двери постучал,
Теперь мне сердца не достало...

.
Теперь мечта в крови зовет,¹⁰
А мир лежит один в тумане...
Откройте! Кто печаль возьмет?
Кто душу буйную притянет?¹¹

<...> Бестужев – утверждение одинокой личности (есть только Я)... <...> Раскачнулся маятник далеко – “есть только Я!” – пусть уж летит прямо в другую сторону, не в пустоту, не во “Что-то”, а в противоположное мировое начало, равноценное: от утверждения Личности – к утверждению Общности, коллектива. Желанного синтеза не будет... а когда-нибудь все-таки будет. / Бестужев, благодаря именно крайности и определенности своей индивидуалистической позиции, близок к “возвращению”. Он пишет:

...Господь навек мой посох поднял,
Господь погнал меня, иди...

И кончает это стихотворение (где говорится, что “были две надежды: одна – мечта, другая – плоть”) – настоящим воплем изнемогшей в одиночестве сильной души:

...Любовь моя! На пятой смене,
Как обаянный, впопыхах
Вбежал в поту, в крови и пене,
И жду мечту – на площадях!¹²

От вопля, от голого сознания до воплощения еще далеко, я знаю. Может быть, у действительно “возвращающихся” будут другие слова, другая форма стиха – и форма жизни. Но вот каков естественный уклон *воли*, рожденный крайним и подлинным индивидуализмом... / И уклон этот праведен. “Человек” должен идти к “людям”». ¹³ О своей статье З. Н. Гиппиус написала Вл. Гиппиусу из-за границы в марте 1913 года, полагая, что с нею он на тот момент не был знаком. В письме она словно продолжала их диалог: «Не говорю вам – не бросайте стихов, потому что и так знаю, что вы их не бросите. Об-

нажение души не нужно? Нет, нужно, но кому нужно, кто возьмет – тот не скажет. Это громадная помощь человеку, но... интимная. <...> Талантливы ли ваши стихи? Вы знаете, что я о них думаю. Будь они только “талантливы” – этого было мне маловато».¹⁴

Хронологию посланий предположительно можно представить так: 12 декабря 1912 года Вл. Гиппиус написал стихотворение «К моим скитаньям безвозвратным...»; через день, 14 декабря, З. Н. Гиппиус послала посвященное ему стихотворение «Псалмопевцу»; 18 декабря Владимир Васильевич создает два других текста, вошедших позднее в триптих «Ответы З. Н. Гиппиус». Фрагменты из стихотворений Вл. Гиппиуса вошли затем в ее статью, в которой она касается сборника «Возвращение». Таким образом, во-первых, фрагменты триптиха оказались, возможно, неожиданно для самого автора и без его ведома впервые опубликованы экстравагантной Зинаидой Николаевной, а во-вторых, она в статье, в свою очередь, как бы отвечала на послание Вл. Гиппиуса.¹⁵

Следует подчеркнуть, что З. Гиппиус в начальной строфе своего стихотворения довольно емко и пронизательно определила ключевые доминанты поэзии Вл. Гиппиуса: «тайны подземные и звездные», «стихии и бездны» одинокой души. Для него, как, впрочем, и для других русских символистов, одинаково важны были «бездны» верхняя и нижняя, «небо вверху» и «небо внизу». Как выразился Вяч. Иванов в стихотворении «Звездное небо» (1889), «Сердце ж алчет части равной // В тайне звезд и в тайне дна...»¹⁶

Не случайно и вполне конкретно название триптиха: Вл. Гиппиус действительно отвечал на адресованные ему вопросы (далее придется повторить вслед за Зинаидой Николаевной некоторые фрагменты триптиха).

В вопросах поэтессы содержится подспудный упрек в индивидуализме, может быть, даже осуждение: благотворны и плодотворны ли порывы одинокого, погруженного в себя человека, одинокой воли? до конца ли понята им ответственность за всё происходящее в мире? В заключительной строфе З. Гиппиус, кажется, сама дает напутственный ответ, подразумевая поиски Бога:

Не в звездных пространствах – Он ближе,
Он в прахе, в пыли и в крови.

Склонись, чтобы встретил Он, ниже,
Склонись до земли – до любви.

Но Вл. Гиппиусу такое утверждение показалось слишком прямолинейным. Он решил откликнуться и выразить свое отношение к Богу и к его несовершенному земному творению. Поэт в своей исповеди «О самом себе» откровенно писал: «...Индивидуализм? Да! Личность потребовала высшего своего утверждения (и тем самым – самоотрицания!) – живого личного Бога». ¹⁷ Да, поэт привык жить в двух мирах, двух измерениях – реальном и сверхреальном, наяву и как бы в мечтательных снах, но всегда помнил о своем высоком земном предназначении, служении. Воспринимая призывы поэтессы как «благодатные», он воспроизводит трудные перипетии жизни своей «одинокой души», своего духа:

Но знаешь ли – на пятой смене
Стою один на площадях, –
Кто уличит мой дух в измене –
Мой дух в рыдающих путях?
< >
Мне были в мире две надежды –
Одна – мечта, другая – плоть, –
Но за одеждою одежду –
С меня снимал, снимал Господь, –

Пошел я в днях – пустой и голый,
Лицо пылало от стыда,
Но странно легок путь тяжелый,
Но весел путь мой стал тогда!

Господь навек мой посох поднял,
Господь погнал меня – иди!..
Мечта и плоть свились сегодня, –
А звезды, звезды позади, ⁻¹⁸

Поэт, духом обращенный к небу, к звездам, к безмерной мечте, также спрашивает себя, чью волю он исполняет в мире – свою или божескую: «На чьей же страже я стою – // На собственной или на Божьей?» Он утверждает, что служит Богу, зажег «свечи пред лицом Господним», но не отрекся от многообразной земной жизни:

Припал к земле, припал к земле, –
Теперь никто уж не осудит!..¹⁹

Он и ранее, в стихотворении «За видимым невидимое вижу...» из сборника «Возвращение», утверждал: «О, милая земля! // Тебя одну люблю такой любовью нежной...»²⁰

Ему говорят, что он все равно заблуждается, избирает не те пути:

Мне крикнули: ты спишь во зле,
Вставай – тебя заждались люди! –

Исполняя долг, он мечется между мечтой и реальностью:

Иду назад – бегу опять
Любить, доказывать, стучаться, –
Душа, рожденная мечтать,
Должна дрожать, должна метаться!²¹

Вины, греховности за собой он не отрицает:

Вы думаете – я не плакал?
Или я ночью глухо спал,
Когда из чувственного мрака
Мечту живую вызывал?

Вы думаете – я не ведал,
Что значит стыд, что значит стыд –
Всех поражений, всех обид,
Когда спешишь один к победам?

Не является откровением для него и евангельская связь любви и крови, о которой напоминает З. Н. Гиппиус:

Вы думаете – я не знал,
Что Он зовет к Себе любовью,
Что связывает души кровью,
Что кровью Сам Себя связал?

Всё это знал я, люди, знал...²²

Духовная драма поэта заключается в том, что нет окончательного ответа, он по-прежнему находится в сомнениях и поисках, ощущает себя перед некой закрытой метафизической «дверью»:

Теперь я в двери постучал,
Теперь мне сердца не достало!

Теперь стучусь, теперь стучусь, –
И кто откроет, кто откроет?
Я горя, люди, не боюсь,
Но я сражен своей тоскою!
< >
Откройте! кто печаль возьмет?
Кто душу буйную притянет?²³

Здесь вполне уместно сопоставление с апокрифическим Евангелием от Фомы: «Многие стоят перед дверью, но единственные те, которые войдут в брачный чертог» (стих. 79); «Иисус (сказал): “...(и тот, кто стучит), ему откроют”» (стих. 98).²⁴ Кстати, немало других реминисценций и переключек из него в сборнике «Затмения звезд».

Существенно, что явственно различимые отголоски этого диалога поэта с самим собой и З. Гиппиус находим в двух других стихотворениях сборника, написанных в те же декабрьские дни, когда создавался триптих. Так, в стихотворении «Мои стихи – мое сознание...» (18 декабря 1912) поэт возражал: «Я Бога в мире полюбил... <...> // И душу в ближнем я открыл. // Нет! я укору отрицаю, // Что будто я как труп живу... <...> Мечта и плоть в моем сознание: // Отец и Сын – мечта и плоть, – // Единый дух в одном дрожание!.. // Мне оправдание – Господь!»²⁵ Сквозной в сборнике – напряженный «диалог» поэта с Богом, к которому он обращается с мольбами, вопросами, которого славит и проклинает. И своеобразной кульминацией тайного спора является последнее стихотворение книги: «Когда я прав, когда я прав, о Боже...», написанном днем раньше, 17 декабря:

Мне говорят – зачем ты в мире любишь
Лишь ночь в звездáх?
Ты сердце там – на высоте погубишь, –
Живи в сердцах:

Рождай в сердцах мечту всегда живую,
Люби людей...
О, Боже мой, я прах Твой поцелую, –
Ответь скорей!

Ответь скорей – кого любить я должен
И – как любить?
Огонь ли Твой? Какой огонь возможный
Еще вкусить,

Чтобы испить, чтобы испить безмерность
Во всем одну, –
Скажи скорей, какую выпить верность, –
И я прильну!²⁶

Ср. образы «огня» в том же Евангелии от Фомы в словах Христа: «Я бросил огонь в мир, и вот я охраняю его, пока он не запылает» (стих 10), «Тот, кто вблизи меня, (тот) вблизи огня, и кто вдали от меня, (находится) вдали от царствия (Божьего)» (стих 86). Эти высказывания сходны с изречением в Евангелии от Луки: «Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!» (Лк. 2:49). Конечно, здесь подразумевается «огонь духовный», нисходящий от Святого Духа. Недаром Вл. Гиппиус утверждал: «Лишь, как природа, декадентство могло принять жизнь только как преобразование. 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, перегорает мир».²⁷

Триптих и примыкающие к нему стихотворения важны в сборнике в обширном контексте темы Бога, божественного начала мира и бытия. Пожалуй, наиболее значимое и характерное в восприятии и понимании декадентства Вл. Гиппиусом в разные периоды его творчества – это искание живого Бога на земле, некоего нового религиозного мировосприятия. Поэт все время ощущал Его присутствие, Его влияние на состояние души и духа. Ему необходимо было определить свое отношение к Нему. Он откровенно писал: «Поддам свою неизменную руку декадентству, которое первое до безумия переживало безбожие, и я верю, что с пророческой страстностью хотело Бога. Живого, истинного – в самой жизни, а не в сознании, не в мечте, не в чувствительности».²⁸ Вероятно, Вл. Гиппиус считал себя едва ли не

единственным, кто в эти, 1910-е, годы сохранял заветы истинного, религиозно окрашенного декадентства...

Ему была дорога и «святая плоть» земли, погруженность в мирские заботы и тревоги. Он вовсе не хотел только метафизического созерцания, ухода в свой сокровенный мир. В этом он сближался с Мережковскими, соприкасаясь с тем, что они называли «религиозной общественностью».

¹ См. об этом, в частности: *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 65.

² Письма З. Н. Гиппиус к Вл. В. Гиппиусу (1894–1914) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. А. Рыкуниной // Литературное наследство. Т. 106. В 2 кн. Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус / Сост. Н. А. Богомолов и М. М. Павлова. Кн. 1. М., 2018. С. 441–476.

³ *Гиппиус Вл. В.* О самом себе / Подгот. текста, публ. и послесловие Евг. Биневица // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. Стб., 1996. № 6. С. 122.

⁴ См.: ИРЛИ, ф. 77, Архив Вл. В. Гиппиуса, ед. хр. 7, (1-я редакция); ф. 79, Архив Р. В. Иванова-Разумника, оп. 4, ед. хр. 8, (2-я редакция).

⁵ Стихотворение вошло сначала в цикл З. Н. Гиппиус «Молчания» (Сирин. Сб. 3. СПб., 1914. С. [XVII–XVIII]), а затем в ее книгу «Стихи. Дневник 1911–1921» (Берлин: Слово, 1922).

⁶ Письма З. Н. Гиппиус к Вл. В. Гиппиусу (1898–1914). С. 467.

⁷ Цит. по: *Гиппиус З. Н.* Сочинения. Стихотворения. Проза / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. К. М. Азадовского, А. В. Лаврова. Л., 1991. С. 171–172.

⁸ *Крайний Антон <Гиппиус З. Н.>*. О и «Я» и «Что-то» // Новая жизнь. 1913. № 2. Февраль. Стб. 170, 171, 172.

⁹ Выделено – З. Н. Гиппиус.

¹⁰ У Вл. Гиппиуса: *встает*.

¹¹ Цитируется 3-е стихотворение триптиха: «Завет, завет предвечный с Богом...» (2-я редакция, л. 154–155).

¹² Цитируются строки из 1-го стихотворения триптиха: «К моим скитаньям безвозвратным...» (2-я редакция, л. 150).

¹³ *Крайний Антон <Гиппиус З. Н.>*. О и «Я» и «Что-то». Стб. 172–173 <выделено З. Н. Гиппиус – В. В.>

¹⁴ Письма З. Н. Гиппиус к Вл. В. Гиппиусу (1898–1914). С. 467.

¹⁵ Примечательно, что в том же 1912 произошел обмен поэтическими посланиями между Вл. Гиппиусом и Блоком, который нашел отражение в ежемесячнике стихов и критики «Гиперборей» (1912. II. Ноябрь. С. 3–8).

¹⁶ *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. СПб., 1995. С. 76. (Новая библиотека поэта).

¹⁷ *Гиппиус Вл. В.* О самом себе. С. 129.

¹⁸ «1. К моим скитаньям безвозвратным...», 2-я редакция, л. 150–151.

¹⁹ «2. На чьей же страже я стою...», 2-я редакция, л. 152, 153.

²⁰ *Гиппиус В. В.* Возвращение. СПб.: Цех поэтов, 1912. С. 73.

²¹ «2. На чьей же страже я стою...», 2-я редакция, л. 153.

²² «3. Завет, завет предвечный с Богом...», вторая редакция, л. 155.

²³ Там же.

²⁴ Ср. также в Евангелии от Матфея: «Просите, и дано будет вам: ищите, и найдете; стучите, и отворят вам; / Ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят» (Мф. 7: 7–8).

²⁵ «Мои стихи – мое сознание...», 2-я редакция, л. 99–99 об.

²⁶ «Когда я прав, когда я прав, о Боже...», 2-я редакция, л. 180–181.

²⁷ *Гиппиус Вл. В.* О самом себе. С. 130.

²⁸ Там же.

Владимир Гиппиус. Суровый мечтатель

Публикация Т. Мисникевич (ИРЛИ РАН)

Личные и творческие контакты Владимира Гиппиуса и Федора Сологуба уже привлекали внимание исследователей,¹ однако материалы личного фонда писателя в Рукописном отделе Пушкинского Дома, еще далеко не полно введенные в научный оборот, дают возможность продолжить данный сюжет.

Один из таких материалов – недатированная заметка «Суровый мечтатель» – посвящена Сологубу и его выступлению с чтением лекции «Искусство наших дней», состоявшемуся в концертном зале Тенишевского училища 1 марта 1913 года. Данная заметка могла предназначаться для газеты «Речь»: в 1913 году Вл. Гиппиус стал ее постоянным сотрудником.² Однако свои размышления о текущей литературной ситуации, написанные по свежим впечатлениям от тех или иных событий, Вл. Гиппиус по тем или иным соображениям далеко не всегда доводил до печати.³

Рассуждения Вл. Гиппиуса о лекции Сологуба, посвященной сущности искусства и его задачам в современном обществе, следу-

¹ См.: Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 150–154, 167–168, 181, 348–352; Рыкунина Ю. А. 1) К биографии Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 199; 2) Владимир Гиппиус о Мандельштаме, Ахматовой и литературных поколениях // Литературный факт. 2020. № 4 (18). С. 332.

² См.: Лавров А. В. Гиппиус Владимир Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 565–566.

³ В частности, не был опубликован отклик на манифесты акмеистов Н. С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. М. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» – «Учителя и ученики» (см.: Рыкунина Ю. А. Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики» // Литературный факт. 2017. № 5. С. 207–224), заметка о прочитанной 7 декабря 1913 лекции Вл. Пяста «Поэзия вне групп» (см.: Гиппиус Вл. В. Ничтожные слова о ничтожных делах / Предисловие, подгот. текста и примеч. А. Г. Меца // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 422–433); статья «Отчаявшиеся и очарованные», написанная под впечатлением от самоубийства эгофутуриста Ивана Игнатьева (см.: Кобринский А. А. Владимир Гиппиус: правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2010. Вып. 1. С. 549–561.

ет рассматривать в контексте собственных размышлений писателя на данную тему в 1910-е годы. Очевидно, Вл. Гиппиус не мог не отозваться на публичное выступление Сологуба в защиту символизма как мировоззрения и художественного метода. Сологуб находился в поле зрения младшего современника на протяжении всего творческого пути и сыграл важнейшую роль в его самоопределении. Не случайно О. Мандельштам, перечисляя творческие ориентиры Вл. Гиппиуса, наставника поэта в Тенишевском училище, на первое место среди них поставил Сологуба: «отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым, и во сне помнящий дикие стихи Случевского “Казнь в Женеве”, товарищ Коневского и Добролюбова – воинственных молодых монахов раннего символизма».¹

Напомним, что знакомство литераторов состоялось в 1895 году; Сологуб, Вл. Гиппиус, Добролюбов, Ив. Коневской и критик Федор Шперк образовали своего рода объединение петербургских декадентов.² Несомненно, Сологуб, сам в то время еще только завоевывавший свое место в литературном мире, был авторитетом для юного литератора;³ Вл. Гиппиус делился со старшим товарищем своими соображениями по частным и общим вопросам, касающимся судеб «новой» литературы. Так, в письме от 18 (29) июня 1897 года Вл. Гиппиус от иронических замечаний по поводу «Северного вест-

¹ *Мандельштам О. Э.* Шум времени // Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2. Проза / Сост. А. Г. Мец. М., 2010. С. 255.

² Данный кружок упомянут в очерке Вл. Гиппиуса «Александр Добролюбов» (см.: Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. В 2 кн. Кн. I. М., 2000. С. 261), в подготовленной для С. А. Венгерова автобиографии «О самом себе» (см.: *Гиппиус Вл.* О самом себе / Подгот. текста, публ. и послесловие Евг. Биневица // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 120–127); в биографическом очерке о Сологубе Ан. Н. Чеботаревской (см.: *Чеботаревская Ан.* Федор Сологуб: Биографический очерк // Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. С. 389; подробнее о кружке см.: *Павлова М.* Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 150–154. Встречи с Вл. Гиппиусом в 1895–1899 зафиксированы также в «Тетрадах посещений» Сологуба (см.: «Тетрады посещений» Федора Сологуба / Вступ. статья, публ. и аннотированный указатель М. М. Павловой и А. Л. Соболева // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М. М. Павловой. М., 2016. С. 38–42, 44–53, 55–74.

³ В то же время Вл. Гиппиус допускал критические отзывы о творчестве Сологуба. Так, в письме к Матильде Васильевне Менцель, сестре его первой жены Елены Менцель, от 6 октября 1896 от отметил: «Новые рассказы Сологуба “Червяк” и “К звездам” – вздор и стыд, а главное выдумка, и выдумка беднейшей пробы; жалко, потому что чувствую в этом поэте “правду” и какую-то даже любовь» (*Рыкунина Ю. А.* К биографии Владимира Гиппиуса. С. 199).

ника» и его редакции переходит к рассуждениям о миссионерском предназначении русских писателей: «Что русская литература? Жива-здоровехонька? Всё под гору? Что северный вестник со своей скандальной *волынкой*, гудит? хрипит? кряхтит? Небось цензура – не дура? Не то что “редактор-издательница”. Что ее дешевку-то раскупают? Что-то не думается... <...> А Богово Богову – не хватает сил. И Бог остается без жертвоприношений, если говорить красноречиво, что мне начинает в достаточной мере надоедать. Красноречие – даже не поэзия. А и поэзия надоедает... Может быть, оттого что утомительны фальсификации и мистификации, не говоря уже о фейерверках, которых, впрочем, Слава Богу, и время прошло. Надо же когда-нибудь и “о душе подумать”. И не в этом ли назначение и призвание Русских? Мы подошли к каким-то, к самым корням. Наша словесность говорит проникновенней, глубже, насущнее романтиков и натуралистов, она вне и выше этого, как Библия, как Шекспир и немногие иные. Как велик ее дальнейший путь! Нам виден был только пролог, а все уже удивлены, хотя и не знают <?>, и не видят до конца. Как легкомысленно обращаемся мы с нашими “святыми”, как мало мы молимся им. Но не пришел еще час сооружать им храм! Пока у нас вместо храма еще сенная площадь, а посреди этой площади какое-то высокое сооружение со стеклянной крышей, работы Хаима Волинского и Лейки Гуревич. Нам <нрзб.> храм – для русских святынь! Ну, почтили! Конец!»¹

В статьях Вл. Гишпиуса 1910-х годов, несомненно, отозвались его размышления о декадентстве 1890-х годов и связанные с ними мировоззренческие метания того периода. Фигура Сологуба была важна для Вл. Гишпиуса и как память о начале собственного пути в литературе, и как символ твердой верности заветам символизма и оппозиции

¹ ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, ед. хр. 185, л. 2 об.–3 об., 4. На эти сентенции, разделяя скепсис Вл. Гишпиуса относительно редакции «Северного вестника», Сологуб в ответном письме от 25 июля 1897 возразил: «...Флексерова душа, действительно, черна от неблагодарности <...>. Только вот зачем Вы от декадентства отрекаетесь? Это меня приводит в жалость. Что Вы о себе в минорном тоне пишете, с этим я глубоко несогласен. В Вас, кажется, засела злостная мысль о том, что время изменилось, что-то такое вышло из моды, нужно что-то иное, новое и т. д. А мне всегда смешно, когда говорят, что, напр<имер>, декадентство вышло из моды. Дамские слова. Впрочем, З<инаида> Н<иколаевна> серьезно думает, что декадентство только в том и состоит, что какие-то шалопуты видят звуки и любят зло. Надо же идти по направлению к концу и сооружать храм» (ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 224, л. 1 об.–2 об.).

набиравшему обороты акмеизму.¹ Эти две значимые для Вл. Гиппиуса составляющие были обозначены уже в кратких тезисах лекции «Искусство наших дней», опубликованных накануне ее первого чтения: «Основные мысли талантливого писателя сводятся к следующему. Современное новое искусство весьма существенно отличается как от бывшего тенденциозного искусства, так и от самодовлеющего эстетизма. Искусство свободно и неразрывно связано с эстетическими основаниями. Правдиво и морально и символическое направление, ибо символизм есть основа всякого большого искусства. Останавливается Сологуб на демократической тенденции нового искусства и индивидуализме его, на “неистовстве быта” и на “преображении” его, на праве отклонений художника от канонов и заученных формул, наконец, на религиозных отношениях искусства, превращающего, в конце концов, жизнь в один творческий процесс».²

Вл. Гиппиус подробно, и не без некоторого скепсиса, отозвался на чтение лекции Сологуба спустя месяц в контексте рассуждений о реализме и символизме, «эстетике и общественности», литературных поколениях, новейших направлениях в литературе – акмеизме и эгофутуризме: «Это постоянно повторяющееся колебание двух отношений к литературе не есть колебание ее – как думали раньше, – между эстетикой и общественностью, а тем более между созерцанием и утилитаризмом. Оно важнее по своему смыслу, потому что “слово” (древнее *логос*) – реально вместительнее понятия фор-

¹ Вл. Гиппиус и его брат Василий Владимирович Гиппиус на первоначальном этапе принимали участие в заседаниях «Цеха поэтов»; Вл. Гиппиус под маркой «Цеха поэтов» издал свой сборник стихов «Возвращение» (СПб., 1912), что не прошло без внимания критики: «Молодой кружок “Цех Поэтов” выпускает зараз несколько книг своих лучших членов: С. Городецкого, Н. Гумилева, Анны Ахматовой, Зенкевича, Вл. Нарбута, Моровскую <sic!> и гордость кружка, исключительно ценного поэта Вл. Бестужева, выступавшего одно время с ранними символистами – Бальмонтом, Лохвицкой, Сологубом, В. Ивановым и др. (Ц. <Цензор Д. М.> Литература, книги, писатели // Черное и белое. 1912. № 2 (Март). С. 11). Однако вскоре Вл. Гиппиус стал выступать с достаточно резкой критикой акмеизма, например: «Педагоги да и только эти недавние декаденты! Открываете “Аполлон”, жеманно и небрежно касавшийся до сих пор всего в перчатках; там – Городецкий, без всяких перчаток бьет символистов за “неприятие мира” и за проповеди смерти – во имя нового Адама, “для которого все мгновения вечны!”» (Гиппиус Вл. Литературная неделя. Что случилось? // Речь. 1913. 11 марта. № 68. С. 3). Об отношении Вл. Гиппиуса к акмеизму и републикации его статей см.: Акмеизм в критике. 1913–1917 / Сост. О. А. Лекманова и А. А. Чабан; вступ. статья, примеч. О. А. Лекманова. СПб., 2014 (по указателю); Рыкунина Ю. А. Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики».

² Биржевые ведомости. Веч. вып. 1913. № 13423. 28 февраля (13 марта). С. 4.

мально-эстетического и глубже, жизненное того, которое ему придают идеологи словесной техники. У нас в России этот спор давний и имеет свои традиции.

Несколько лет тому назад казалось, что ему пришел конец. Символисты думали, что они его разрешили, найдя равновесие, и примирили общественников с эстетам. В последнее время мы на самом деле переживали эпоху сравнительного литературного равновесия – результат объединения всех – в революционные дни – на общих чувствах. Но в этом году видимое равновесие, на котором разные литературные группы в период наступившего, вслед за революцией, общего затишья готовы были удержаться, опять нарушилось. Опять заспорили и поссорились.

Две линии – вечные во все времена – шли или рядом, или параллельно, или скрещиваясь в нашей художественной литературе последних лет: одна – реалистическая, другая – не считавшая на этот раз себя противоречащей ей – только подобная романтизму – символическая. Символисты, по существу, не были противниками реализма, хотя их основная линия шла от мистики; не оказались они врагами революции, напротив! Две исконно противоположные линии тогда встречались и даже сливались. Примеров много: приведу – Л. Андреева, Белого, Блока, Сологуба, Мережковского, все эти скрещивания – и внутри себя, и в отношении друг к другу. В этом году началось с того, что некоторые из молодых символистов начали отрекаться от своих учителей, и производили это отречение, по-видимому, с намеренным шумом, имея в виду не кружковую борьбу только, – и основались для этого в достаточно популярном художественном журнале, а также в одном, не менее популярном, кабачке. С эстетической стороны они уклонялись в сторону реализма, с другой – следуя символистам, – подавали руку общественникам. Когда вслед за их шумными выступлениями в разных обществах Сологуб, председательствовавший в одном из таких собраний, где они о себе заявляли, сам выступил с публичной лекцией об «искусстве наших дней», в которой он, как надо было ожидать, защищал символическую позицию, утверждая при этом, что символизм не есть только эстетика, но идет к общественности – держа в руках религиозное знамя, – все так и поняли, что эта лекция – оппозиция старого и правоверного символиста молодым еретикам из <<Аполлона>>: он и отозвался об них попутно-пренебрежительно и даже назвал самым

талантливым явлением одного молодого поэта – совсем другой группы, до сих пор только скандальной: эго-футуристской. А в только что вышедшей книжке “Русской мысли” (март) другой из главарей символизма, Брюсов, посвящает эго-футуризму целую статью: исходя из того, что литература всегда шла от формы к содержанию, а не наоборот; не затрагивая идей и на личностях останавливаясь только мельком, – он видит в словесных выходках “футуристов” – признаки развития, считает их появление – обещающим, значительным. О группирующихся около “Аполлона” “акмеистах” – обещана другая статья, но Брюсов высказался о них в “Русской мысли” уже этим летом: он относится к ним скорее отрицательно, он предпочитает им футуристов – за смелость и за искания, – чисто технические, конечно, так как ни идей, ни личностей он не касается. Итак, два символиста сошлись на одном, идя с разных концов: надежда русской поэзии – футуристы, т. е. словесные новшества.

Суэта это или не суэта? На самом деле идут новые движения и новые надежды? Следует о них говорить? Не подождать ли? Подождать всегда осмотнительнее – но правильно ли молчать о том, о чем говорят, о чем думают – не литераторы! это менее всего тревожно: они справятся и собственными силами, – но, под влиянием их, те, кто читает журналы, кто слушает лекции, кто верит им, и, прочитав Брюсова и прослушав Сологуба, будут думать, что началось движение, настоящее, живое. О них надо всегда больше всего и прежде всего, подумать и напомнить о той правде, что область литературы шире словесного ремесла и что, как всякое дело жизни, она требует и ждет – одаренных, внутренне одаренных личностей. Этого заждалась наша литература, этого уже давно нет, и без этого ей не сдвинуться с места. Конечно, хорошо, что акмеисты, “приемля мир”, заботятся о таком культурном «мирском» деле, как чистота и точность русского языка (в этом – лучшая сторона их заявлений); хорошо и то, что не перестают появляться и такие люди, которые, отличаясь меньшей умеренностью, вводят в язык разные новшества, даже неожиданные, даже ошеломляющие, – тем сильнее будет дан им отпор со стороны тех, для кого дороже всего точность языка, а не дерзость. Но разве на самом деле и действительно – все это литературные надежды?

Интересно было слушать, как Сологуб излагал в своей лекции свои символические верования, но ведь это интересно и значитель-

но – лишь постольку, поскольку он человек и своеобразной, и своеобразной, и глубокой индивидуальности, и она-то дала русской литературе сологубовскую поэзию и сологубовский роман!»¹

Статья Вл. Гиппиуса вполне вписывалась в ряд откликов на выступление Сологуба в изданиях самой разной ориентации. Например, критик В. Львов-Рогачевский дал такую оценку: «В аудитории, наполовину состоявшей из литераторов – всевозможных “истов”, а наполовину из модернизированных девиц и анемичных юношей, каких-то “тихих мальчиков”, читал мертвенно-холодным голосом вялую и бескровную лекцию Ф. Сологуб. Когда этот утонченнейший поэт, быть может единственный подлинный декадент в России, служил свою “Литургию мне” и в то же время говорил о всенародном демократическом искусстве, провозглашал победу Смерти-Владычицы и в то же время приветствовал грядущих варваров, горячая, буйная кровь которых обновит дряхлеющие вены искусства наших дней, я переживал странное чувство. Нисколько меня не радовали слова, впрыснутые мертвой водой, о народе, о демократии, о моральном искусстве <...> Не радовали и не трогали эти запоздалые, а главное ненужные уступки, которые только искажали до неузнаваемости черты старой, давно определившейся школы символистов-декадентов».²

Нейтрально-сдержанно отозвался о лекции журнал «Аполлон»: «Достоинства Федора Сологуба как лектора и как стилиста сделали очень занимательным этот несколько перегруженный доклад. Не давая ничего нового, он явился популярным изложением воззрений на жизнь и на искусство одного из виднейших наших символистов

¹ *Гиппиус Вл.* Литературная суэта // Речь. 1913. 1 апреля. № 89. С. 3. В своих рассуждениях о «мучительных поисках» русской поэзии Вл. Гиппиус и в дальнейшем апеллировал к имени Сологуба: «Это искание младенческой ясности, свежести, наивности, – проходит через наше художественное сознание уже довольно давно – с тех пор, как наша поэзия стала сознательной по преимуществу, т. е. с тех пор, как она объявила себя символической. С тех пор и начались мучительные поиски непосредственности, сначала оставаясь в пределах романтических, – и здесь развился культ Блока, который сам томился тоской по жизни; потом эта тоска сказалась в увлечении мифологизмом Городецкого; в прошлом году сделана была попытка найти нового Кольцова в Клюсове; в этом году открылась борьба “акмеистов” с символистами против их отвлеченности, – наконец, сейчас один из отвлеченнейших наших поэтов предлагает нам “легкую” поэзию Игоря Северянина» (*Гиппиус Вл.* Русская хандра (Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Поэзы. Предисловие Федора Сологуба. К-во «Гриф») // Речь. 1913. 24 июня. № 169 (2481). С. 3).

² *День.* 1913. 9 марта. № 65. С. 3.

и как бы сводом всего им написанного. Кажется, так думает и сам лектор, неоднократно ссылавшийся на собственные произведения и цитировавший отрывки из них. С этой точки зрения доклад представлял для широкой публики несомненный интерес».¹

Заметка «Суровый мечтатель» носит иной характер. Она представляет собой лирическую зарисовку, эмоционально окрашенный отклик человека, изнутри пережившего перипетии литературной борьбы и философские искания эпохи. Как известно, взгляды Вл. Гиппиуса на декадентство и символизм претерпевали некоторую эволюцию.² По-видимому, фигура Сологуба была для него некоей точкой отсчета; не случайно в своих рассуждениях о новых, и во многом чуждых ему, явлениях в русской литературе он выделяет именно Сологуба как «символ веры» декадентства: «Но во всяком случае Сологуб, старейший по годам и один из первых декадентов, остается у всех на виду человеком неизменно трагического сознания, какие бы маски он на себя ни надевал, как бы ни менял свое лицо, как бы ни приветствовал грешных “заложников жизни”; он остается одним из знаменательнейших явлений русского колебания между нигилизмом и религиозностью, если бы даже оказалось вдруг, что весь его мастерский талант – ничто. В самом его существе есть свойства гениальности».³

Немаловажно, что Вл. Гиппиуса и Сологуба связывали длительные человеческие отношения. В своей автобиографии, подготовленной для С. А. Венгерова, Вл. Гиппиус отметил: «Мое декадентство было принято без всяких оговорок только Сологубом, с которым я сблизился с первой же встречи в “Северном Вестнике”»; «Дольше всех оставался с Сологубом».⁴ Их объединяла и общая, помимо литературы, сфера деятельности: оба писателя долгие годы посветили педагогике.⁵ Вл. Гиппиус дал яркий и психологически точный

¹ Г. И. <Каратыгин В. Г.> <Б. н. > // Аполлон. 1913. № 4. С. 50.

² Подробнее см.: Коневской Иван. Письма к Вл. В. Гиппиусу / Публ. И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела на 1977 год. Л., 1979. С. 79–86; Гиппиус Вл. В. Ничтожные слова о ничтожных делах. С. 431–432; Кобринский А. А. Владимир Гиппиус: правда и поза. С. 549–551; Рыкунина Ю. А. 1) Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики». С. 194–208, 2) К биографии Владимира Гиппиуса. С. 194–208.

³ Рыкунина Ю. А. Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики». С. 214.

⁴ Гиппиус Вл. О самом себе. С. 121.

⁵ Педагогический аспект присутствует в дискуссии Сологуба и Вл. Гиппиуса о современной литературе после публикации статьи последнего «Памяти

портрет Сологуба, используя чрезвычайно значимые для культуры русского символизма образы – героя драмы Ибсена строителя Сольнеса и Дон-Кихота Сервантеса. При этом в коротком тексте заметки Вл. Гиппиус сумел довольно точно передать и фактическое содержание лекции – реферата, составленного на основе статей Вяч. Иванова («Предчувствие и предвестия», 1906; «Две стихии в символизме», 1908; «Поэт и чернь», 1904; «Кризис индивидуализма», 1905), Андрея Белого («Искусство», 1908; «Об итогах развития нового русского искусства», 1907; «Символизм как миропонимание», 1903)

П. Я. Стоюнина (к 25-летию со дня смерти)» (Русская школа. 1914. № 2. С. 81–94); Сологуб писал Вл. Гиппиусу: «Современных писателей Вы разделили на хороших (Чехов, Короленко, Горький, Мережковский) и подлых (Андреев, Сологуб, Бальмонт, Блок, Брюсов), которые столь гнусны, что их нельзя пускать в школы. Почему нельзя, – не сказано: зачем же доказывать, если читатели “Речи” и без доказательств поверят на слово, что все мы – вредные мерзавцы! Хороши только Горький, Короленко и Мережковский, а остальные не могут быть “силою, общественно преобразующею”, хотя они проникнуты “слишком мятежным, слишком потрясающим сердца, духом”. Все это сбивчиво, непоследовательно, просто неверно, но все это должно чрезвычайно понравиться всем современным ненавистникам литературы, всем этим тьмачисленным батюшковым, которые во все времена восхваляют покойников и грызут живых, которые так же охотно грызли Пушкина (тоже за его вредность и развратность), как теперь нас. Занятие малопочтенное, и очень прискорбно, что этою ненавистью к живой литературе заражается и Вы. И что за странный поворот мысли, что за ненужная боязнь, – как бы не пустили в школу Сологуба или Блока! Передоновы тем и занимаются в школах, что не пускают в нее писателей, и напрасно: для школы вреден не автор Передонова, и не изображение Передонова, а сам Передонов, Бальмонт же, Блок и Сологуб могут принести школе только пользу, хоть сколько-нибудь уравнивая вред живых Передоновых всех степеней зловредности (ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 224, л. 7 об.–8 об.). На эти преисполненные обидой рассуждения Сологуба Вл. Гиппиус в письме от 10 ноября 1915 ответил следующим образом: «Письмо Ваше меня очень огорчило, потому что – Вы могли об этом забыть, но я Вам напомню, что я был один из первых, еще мальчик, гимназист, пришедший к Вам с восторгом перед Вашим, только что открывшимся тогда, талантом. И потом, когда я ушел на целые годы от литературы и стал преподавателем, я не переставал любить Вас как писателя и человека. Объективно я считаю критику Мережковского и Вашу поэзию – высшим проявлением русской литературы в последнее время. Лично – рядом с Вашими стихами я ставил только стихи Зинаиды Николаевны и Блока. Своим ученикам и ученицам я всегда указывал на Мережковского как на критика и на Вас как на художника. И – все-таки – я считаю, что все те писатели, начиная с Вас и включая меня, которые пошли главное всего от Достоевского, – пошли таким остро-индивидуалистическим путем, который, по-моему, не сходится с путями педагогическими, в особенности – воспитания школьного» (ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, ед. хр. 185, л. 14–15 об.). Как отметила М. М. Павлова, данный сюжет вписывается в череду конфликтов Сологуба, чрезвычайно мнительного по натуре, с критиками и писателями-современниками. См.: Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 351–352.

и самого Сологуба: «Мечта Дон-Кихота», «Я. Книга совершенного самоутверждения», а также предисловие к книге переводов из Поля Верлена «Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (СПб., 1908).¹

Пафос «Сурового мечтателя» вполне отвечает основному пафосу автобиографии Вл. Гиппиуса: «Я подаю руку всем томившимся томлением духа – всем томлениям, еще в древности названным жгучими, которые в декадентстве соединились до самой предельной тоски, какой до тех пор не знали ни Байроны, ни Шопенгауэры. – Подам свою неизменную руку декадентству, которое первое до безумия переживало безбожие, и я верю, что с пророческой страстностью хотело Бога».²

Осмысление личности и творчества Сологуба было продолжено Вл. Гиппиусом в мемуарах, к активному написанию которых он обратился в 1930-е годы: «Федор Сологуб», «“Судьба или сорок восемь лет (саможизнеописание в трех шестнадцатилетиях). Шестнадцатилетие первое (1879–1894). Жизнеописание нетленных из моих друзей”. Воспоминания. 1930–1932»,³ «Пушкин, Ибсен, По, Достоевский... Заметки по истории литературы». Однако, к сожалению, ввиду особого характера почерка Вл. Гиппиуса в данный период, они до настоящего времени остаются нерасшифрованными.

* * *

Текст заметки Вл. Гиппиуса печатается по беловому автографу с правкой: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 165, 12 лл. Первоначальные варианты приведены в примечаниях.

¹ Подробнее о лекции «Искусство наших дней» и созданной на ее основе статье см.: *Сологуб Федор. Искусство наших дней / Подгот. текста, вступ. статья, коммент. Т. В. Мисникевич // Литературные манифесты и декларации русского модернизма. СПб., 2017. С. 210–249.*

² *Гиппиус Вл. О самом себе. С. 130.*

³ Публикацию фрагментов рукописи см.: Владимир Гиппиус о Мандельштаме, Ахматовой и литературных поколениях. С. 326–340. Любопытно, что, перечисляя наиболее близких ему поэтов, Вл. Гиппиус вычеркнул первоначально упомянутое имя Сологуба.

Владимир Гиппиус

Суровый мечтатель

Теперь впечатление от этого странного вечера,¹ наверное,² уже позабылось. Когда Сологуб³ перед собравшейся на его лекцию «об искусстве наших дней» публикой произносил свою речь о религиозной стихии в поэзии и жизни, о правде смерти и торжестве личности, он казался патриархом, вещающим вечные истины молодому поколению. И хотя сказанное им было не ново – ни для него самого, ни для символизма, и хотя он собрал только воедино основные принципы – свои и чужие,⁴ – и в тоне его не было уменья опытного лектора, и его голос то замирал, то звучал холодным криком, и хотя он не развивал и не доказывал своих мыслей, а группировал отдельные изречения, порою⁵ даже бледные по форме, и оценки его не всегда были справедливы, – но от него ли самого, от содержания ли слов, которые он произносил, веяло таким значительным и глубоким – и (как-то странно сказать это о писателе, только⁶ что ставшем популярным и еще не всеми прочитанном!) – таким несовременным, что нельзя было⁷ оставаться невнимательным к его словам и образам. Была внутренняя суровость в этих словах – пусть не во всем⁸ точных, в его голосе, пусть не всегда убедительном, во всей манере говорить – этого бледного человека,⁹ с голой, как череп, головой и мечтательно-холодными глазами. Словно невеселый призрак стоял перед этой беспечной, праздной толпой, состоявшей по большей части из юношей и девушек, почти отроков, – теперешних, современных, «наших дней», странно беспечных, странно праздничных! А этот бледный человек, этот, подобный невеселому призраку, мечтатель, говорил о том, что жизнь в своем смысле¹⁰ таинственна и что он вместе с другими своими сверстниками искал этого смысла, почему и стал символистом, разгадывая за временным, здешним – вечное, иное, что этот смысл – итог их исканий – он решил нести обществу, потому что истинное искусство, проникнутое этими исканьями, не только идет в глубь, но и в ширину: оно хочет быть искусством всенародным. – В чем же этот смысл¹¹? и каким путем к нему прийти?

Смысл жизни, постигаемый на фоне таинственной сущности мира, которая есть смерть, заключается в мечтательном преображении мира,

символизации его в искусстве, – единственной реальности – мечтательной и жизненной одновременно, преодолевающей жизнь в мечте. «Я поверил в новый миф, – говорил Сологуб, – миф, создаваемый каждым рыцарем печального образа, миф – претворения безобразия в красоту: приходите ко мне и поверьте, как я, – через ваше “я”, через личность, через – таящую, заключающую в себе все мироздание – душу».

Как должна была слушать беззаботная публика эти суровые призывы? Пусть он ошибался, пусть он строил воздушные замки – вечный строитель Сольнес, неумирающий Дон-Кихот – фантаст, – но он был, казалось, один только мрачен со своей фантазией в огромном полупустом зале темно-желтого цвета – и всем, кажется, становилось¹² холодно-мечтательно и уныло. Могли ли пойти за ним?

Кончилась лекция. Раздались рукоплескания – неуверенные, хотя и довольно шумные; он стоял на эстраде и смотрел с особенной¹³, не то «иронической», не то «лирической» улыбкой – как он сам говорил в своей лекции, – сверху, свысока, а может быть и жалостливо, на тех, кто его выслушал с принудительным вниманием и сейчас разойдется по домам, небрежно похлопав в ладоши!

Сологуб решил своей лекцией¹⁴ высказать исповеданье символизма – как будто бы имея в виду нападки на него со стороны нового поколения – и произнес¹⁵ суровую и мрачную речь, несмотря на то, что он говорил о несущейся в пьяной пляске деревенской девушке, символизирующей жизнь; и сколько девушек, слушая это, думали о себе, о своих девичьих возможностях и радостных праздниках, но увидели ли они за образом этой опьяненной плясуньи – лицо смерти, фон смерти, – томительного небытия?

Вот – различие между Сологубом и слушавшей его современной толпой молодых людей, которые, наверное, ждали от него резких и решительных призывов, – и он произносил их иногда, особенно в конце своей речи, словно бы сам подчиняясь этой молодой требовательности, желая быть – «всенародным», – но темным духом вечно-го Молчания была проникнута первая часть речи, и сказана она была тихим, проникновенным голосом, и подразумеваемый гимн смерти (произнесенный¹⁶ только в конце словами Баратынского) – аккомпанировал апофеозу пляски-мечты, преображающей мир. – Да! глубока была пропасть между этим невеселым человеком и молодостью, – неуверенно, или¹⁷ равнодушно¹⁸ рукоплескавшей ему. Он

говорил о трагической бездне, над которой танцует его таинственная, всенародная мечта, о мире, преображенном в искусстве, – его слушали те, кто не слышит бездны, кто просто танцует,¹⁹ он говорил о Дон-Кихоте, который силой своей веры создавал легкую красоту из «грубого куска» жизни, – понимали ли его? или воспринимали²⁰ только призывы к легкой красоте? не расслышали подземного гула смерти? боя неотвратимых часов? прислушались ли к себе, к своей творящей стихии, к личности, рождающей мечту из глубины своего, обостренного ощущеньями мировой сущности, сознания?

Суровы были призывы Сологуба; легка или нет его мечта, но она мрачна²¹ в своем источнике; и она требует, а не утешает²². И кто увидел в нем утешителя, искусителя,²³ навевающего успокоительные призраки, тот ошибся, тот не знает духа символизма, с исповеданием которого выступил Сологуб. Перед публикой стоял суровый мечтатель, рыцарь печального образа, человек трагического сознания, тяжело скользящий над бездной. Жуток образ его пляшущей деревенской девушки, а не легок, не радостен; пусть он сам думает, что – легок, что радостен, как думал Дон-Кихот! Может быть, он сам безумец, забывший за видениями своего бреда трагическую правду? Забыл и то, каким смиренным покаянием кончил Дон-Кихот свою буйно-мечтательную жизнь?.. Нет, – не забыл! Ведь он сам начал свою речь словами смирения перед вечностью – и такова вся «лирика» в его стихах. А его лекция, может быть, была проникнута²⁴ и «иронией»?

Нет, – он был искренен, он верил в мечту: так верил, что забывал трагическую правду, – потому что слишком тягостно ее сознание для действительного мечтателя, глядевшего в глаза самой смерти и охладевшего от ужаса. А молодости, если она, разошедшись по домам, все позабыла, что слышала от него, может быть, вспомнится из этих моих слов – образ бледного человека, – как призрак, со странной улыбкой, стоявшего перед ней на эстраде, вечером 1 марта, в знакомой полукруглой зале? Может быть, вспомнят об его срывающемся, туманном голосе, говорившем о том, что «все преходит», что «все преходящее – только символ», что жизнь в своих истоках – мрачна и ответственна, что к смыслу жизни можно прийти, только «познав самого себя», – что трагическая правда жизни – для победы над мраком – ждет сильных человеческих душ, способных рождать над жизнью великую²⁵ мечту и подчинять ей жизнь?²⁶

- ¹ Было начато: *выст<тупления>...*
- ² Было: *уже улеглось и, может быть...*
- ³ Было: *Когда на днях...*
- ⁴ Первоначальные варианты: *принципы – свои и чужие – этого течения.../ принципы – свои и чужие – этого литературного учения..*
- ⁵ Было начато: *иногда...*
- ⁶ Было: *еще только...*
- ⁷ Первоначально: *было бы...*
- ⁸ Было: *не всегда во всем...*
- ⁹ Первоначально: *человека, уже немолодого...*
- ¹⁰ Было начато: *в своем бездонн<ом> смысле...*
- ¹¹ Зачеркнуто: *этот*. Затем восстановлено, далее было начато: *жизн<енный>...*
- ¹² Первоначально: *было...*
- ¹³ Было: *со странной особенной...*
- ¹⁴ Первоначально: *в своей лекции...*
- ¹⁵ Было начато: *против тех, кто борется с ним, и произнес...*
- ¹⁶ Было начато: *пр<озвучавший> раздавшийся...*
- ¹⁷ Было начато: *а...*
- ¹⁸ Было начато: *небреж<но>...*
- ¹⁹ Зачеркнуто: *кто не живет...*
- ²⁰ Было: *слышали...*
- ²¹ Было: *сурова его мечта, но мрачна...*
- ²² Было начато: *призы<вает>...*
- ²³ Было начато: *успо<коителя>...*
- ²⁴ Первоначально: *проникалась...*
- ²⁵ Было: *окрыленную пляской...*
- ²⁶ Далее, с новой строки, зачеркнуто: *Или Сологуб говорил совсем не то?*

Е. Тахо-Годи
Москва, МГУ, ИМЛИ РАН

Вл. В. Гиппиус и Ю. И. Айхенвальд

Говорить о Юлии Исаевиче Айхенвальде и его отношении к Владимиру Васильевичу Гиппиусу непросто, потому что в настоящее время приходится оперировать крайне ограниченным числом фактов. У нас нет сведений об их личном знакомстве, они жили в разных городах: Вл. Гиппиус – в Петербурге, Айхенвальд – в Москве. Единственной объединяющей их территорией были страницы кадетской газеты «Речь», в которой Айхенвальд печатался с 1911 года, а Вл. В. Гиппиус – с 1913 года. Весь круг критических текстов, в которых Айхенвальд высказывает свои суждения о Вл. Гиппиусе, сводится к двум упоминаниям, причем весьма лаконичным, так что, на первый взгляд, материал не дает возможности для каких-либо развернутых суждений. Однако и при такой скудости фактографии, тут выстраивается не один, а два не лишенных интереса сюжета: театральный и поэтический.

Начну с хронологически более позднего, театрального, относящегося уже к послереволюционной поре. В это время, как известно, Вл. Гиппиус активно участвует в театральной жизни. 24 мая 1920 года в Институте истории искусств были проведены выборы профессорского состава отделения истории театра, в ходе которых Вл. Гиппиус был избран профессором по кафедре истории русского театра.¹ В 1923 году еженедельник «Театр» сообщал, что в Институте истории искусств теоретические занятия в театральном разряде начались лекциями Вл. Гиппиуса о русском театре в XIX веке.²

К театральной деятельности Вл. Гиппиус обратился вскоре после Октябрьской революции. В 1919 году он заведовал Группой архивных разысканий Репертуарной секции Петербургского Театрального Отделения.³ Как писал «Вестник театра», группа ставила перед собой грандиозную задачу: просмотреть весь репертуарный материал, мало известный и неизвестный, хранящийся в центральной библиотеке, общим объемом примерно 50 тысяч рукописей.⁴

Вл. Гиппиус являлся и сотрудником научно-теоретической секции Театрального Отделения Петрограда. «Вестник театра» за 1919 год информировал читателей, что в подотделе, занимающемся Театральной энциклопедией, Вл. Гиппиус входил в отдел по теории театра, наряду с Л. Я. Гуревич, С. М. Бонди, Ф. Ф. Зелинским, А. З. Штейнбергом, Б. М. Эйхенбаумом; редактором отдела был избран Константин Эрберг – Константин Александрович Сюннерберг.⁵

Принимал Вл. Гиппиус участие и в изданном Константином Эрбергом в 1921 году сборнике «Искусство старое и новое», замеченном Айхенвальдом и отрецензированным в журнале московских ассоциированных театров «Культура театра» в том же 1921 году. Не соглашаясь с центральной идеей сборника – противопоставлением «старого» и «нового» в искусстве, полагая, что «нет искусства старого, нет искусства нового: есть искусство одно – вечное»,⁶ Айхенвальд достаточно критически отзывается о публикациях большинства участников издания – Константина Эрберга, Р. В. Иванова-Разумника, А. З. Штейнберга, Э. З. Гурлянд-Эльяшевой. Исключение он сделал для трех авторов. Это, во-первых, Эйхенбаум со статьей о Фридрихе Шиллере, с ее «тщательным и умелым анализом трагедий Шиллера в свете его собственной теории трагического, разбором его конструктивных приемов».⁷ Во-вторых, Вл. Пяст с «интересной и живописно изложенной»⁸ статьей «Театр слова и театр движения», которая оказалась наиболее близка критику, прославившемуся в 1910-е годы своим отрицанием театра как искусства⁹ (Айхенвальду «приятно было услышать некоторые родственные <...> ноты»,¹⁰ заставившие вспомнить о его собственных публикациях о театре и его будущем), третий положительно оцененный текст – статья Вл. Гиппиуса «Театр и народ».

Эта статья выросла из одноименного доклада Вл. Гиппиуса, подготовленного им к Съезду по рабоче-крестьянскому театру еще в 1919 году и поступившему тогда же в Бюро съезда наряду с докладами Н. Н. Бахтина «Кукольный театр», С. Э. Радлова «Об аудитории народного театра и его истинных руководителей», Вяч. Иванова «Пути и цели народного театра», Ю. К. Балтрушайтиса «О творческом репертуаре» и других.¹¹

Айхенвальд солидаризировался с тезисом Вл. Гиппиуса о том, что народу надо сначала ликвидировать безграмотность, пройти

школу образования, а потом уже обращать свои взоры к театру, потому что театр школы не заменяет. Сочувственно процитировав такие пассажи из статьи Вл. Гиппиуса, как: «Надо учиться и самим. Мы сами мало образованы; а искусство есть часть образованности: оно предполагает культуру, хотя бы простейшую»; «Пора вместо демократизации искусства говорить о властительной необходимости распространения и углубления общего образования в народе... Мы должны отречься, наконец, от народничанья... Прежде всего – образование... И не отмахнемся! Не будем думать, что сейчас их (школ) много и что они хороши. Они очень плохи и через них – ни к театру, ни к искусству, вообще ни к какой правде не придешь, потому что школы – в руках людей самого ничтожного образования», – Айхенвальд восклицал: «До чего все это верно! До неприличия верно... И как трагично, что все это, действительно, необходимо проповедовать и что Владимир Гиппиус – безо всякой иронии говоря – вполне прав, когда самоотверженно берет на себя роль учителя азбуки и пытается ликвидировать безграмотность».¹²

Правда, Айхенвальд пеняет автору за беспокойный и подчас «затейливый» тон, которым тот «высказывает ту простую мысль, что дорога в театр и к искусству вообще лежит через школу».¹³

Сложность и непрозрачность языка Вл. Гиппиуса представлялась Айхенвальду недостатком и тогда, когда он, тремя годами ранее, отозвался на его поэму «Влюбленность». Однако вопрос: знали ли Айхенвальд о том, что автором поэмы, опубликованной под псевдонимом Вл. Нелединский, был именно Вл. Гиппиус – остается открытым. Единственное основание, которое позволяет сделать такое предположение, это то, что отзыв о ней появляется в статье Айхенвальда «Литературные наброски», опубликованной в 1917 году именно в газете «Речь», с которой Вл. Гиппиус, как уже было сказано, был связан с 1913 года, – и что, оценивая вышедший в 1916 году «Альманах муз», где были опубликованы стихи И. Ф. Анненского, А. А. Ахматовой, Н. С. Гумилева, Г. В. Иванова, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, Айхенвальд лишь перечисляет эти имена, но останавливается, пусть и лаконично, лишь на гиппиусовской поэме.

Однако вряд ли внимание Айхенвальда к поэме «Влюбленность» объяснимо лишь связью ее автора с газетой «Речь». Подлинная причина этого внимания к поэме, конечно, была далека от подобной

прагматики. Айхенвальда, вступившего в ряды литературных критиков после окончания философского отделения в Новороссийском университете, после работы в редакции журнала «Вопросы философии и психологии», в поэме Вл. Гиппиуса привлекло именно ее философское начало. Критик нашел в ней наиболее близкое себе: сплав литературы и философии, причем не вообще философии, но идей одного из наиболее близких ему мыслителей – Бенедикта Спинозы, которого он высоко чтит, хотя главным его философским кумиром был и оставался Артур Шопенгауэр.

«Отметим еще философский замысел поэмы Вл. Нелединского “Влюбленность”»: ее секстины, трудные для восприятия, иногда – темные, космогонию претворяют в психологию, как процесс Божьей влюбленности рисуют образование мира с его стихиями, рождение земли, и в страстном порыве слов сближают макрокосм и микрокосм, вселенную и душевный состав человека; и есть в этой поэме нечто напоминающее *amor Dei intellectualis*¹⁴ Спинозы и его опьяненность Богом:

Влюблен ли в мир, иль Бога я люблю,
Я Бога в мире, как влюбленный пью»,¹⁵

– писал Айхенвальд о поэме Вл. Гиппиуса в 1917 году.

Для Айхенвальда «душевная красота Спинозы» – это «самая возвышенная музыка» еврейского духа, наряду с Песнь песней, и «славной Назарета». ¹⁶

Спустя 10 лет, в 1927 году, уже будучи в эмиграции, публикуя в рижской газете «Сегодня» к 250-летию со дня смерти Спинозы статью «Монах мысли», Айхенвальд вновь обратится к этой же теме, к спинозовскому возвышенному «учению об интеллектуальной любви к Богу, о чистейшем к Нему духовном и созерцательном приобщении»,¹⁷ подчеркивая, что в лице Спинозы история философии захотела «явить воплощение самой философии, показать конкретный образ отвлеченности, вневещественный пафос размышления, такую страсть к истине, которая очищена от всего земного и телесного, такую душу, которая Богом опьянена, но без дурмана, без хмеля, которая пронизала чувства предельной одухотворенностью и в непостижимые высоты воссылает свой благоговейный фимиам». ¹⁸

В предельно лаконичном отзыве о поэме Вл. Гиппиуса отсылка к Спинозе позволяет нам лучше уяснить то место, которое в эстети-

ческой системе координат Айхенвальда мог занять этот текст. Для Айхенвальда автор поэмы «Влюбленность», несомненно, эстетически и философски ближе, чем, к примеру, Брюсов, который, как писал Айхенвальд в «Силуэтах русских писателей», хотя не плачет и не смеется, но «и не настолько “понимает”, чтобы угодить Спинозе». ¹⁹ Напоминая, что Спиноза требовал «не плакать, не смеяться, а понимать», ²⁰ Айхенвальд подчеркивает, что брюсовские «понятливость, рационализм» как раз лишены истинной любви, отчего его «умно сделанные стихи» похожи на механизм, как «механична теперь жизнь большого города». ²¹ В 1927 году, отзываясь на выход изданной Н. С. Ашукиным книги Брюсова «Из моей жизни. Моя юность. Памяти», Айхенвальд снова соотнесет поэта со Спинозой и снова в негативном ключе, подчеркивая, что юношеское увлечение геометрическим методом Спинозы, его стремление вывести в духе «*modo geometrico* новые положения, дававшие ответы на все жизненные вопросы и практические задачи», вполне коррелирует с той «внешней душой», которой обладал Брюсов. ²²

Вместе с тем параллель со Спинозой позволяет вписать Вл. Гиппиуса в тот ряд авторов, о которых Айхенвальд говорит с неизменным почтением и сочувствием. Это и русский философ Н. Я. Грот, который, в отличие от Ф. Ницше, считал любовь к ближнему «единственным и вечным началом нравственности и стремился от этого центра откинуть далекие радиусы духа к идее вселенной, Бога и бытия – предмета той “интеллектуальной любви”, которая своим живым дыханием согревает геометрические построения Спинозы». ²³ Это и почитатель Спинозы великий И.-В. Гёте, который, видя задачу философии «в том, чтобы углубить в нас сознание нашего единства с природой», «больше, чем кто-либо другой, чувствовал связь микрокосма с макрокосмом». ²⁴

Судя по всему, в поэме Вл. Гиппиуса Айхенвальду импонировало то, что в ней он ощутил тот «установленный рационалистом Спинозой параллелизм двух миров», когда соответствие «мира мысли» и «мира вещей» упраздняет «бездну между душою и плотью». ²⁵ Айхенвальда не смущал пантеизм Спинозы, скорее, напротив. Будучи значительно менее религиозным человеком, чем Вл. Гиппиус, он вполне мог разделять то, что писал в свое время о воззрениях И.-В. Гёте: «Смотрите на природу, смотрите на себя, отдайтесь не-

прерывности вашей телесной и умственной жизни, пользуйтесь логической мыслью как мостом от чувственного к духовному созерцанию, – и вы будете философом, т. е. вы поймете природу, как единое, вы поймете взаимную связь всех ее явлений. Подлинным органом истины служит та высшая, третья ступень познания, которая у Спинозы называется интуицией. Она раскрывает перед нами категории жизни и всякий единичный факт возносит на высоту общей идеи. Философия именно постольку и важна, поскольку она ведет к этому обобщению и синтезу; она более привлекательна и плодотворна своей соединяющей, нежели своей разделяющей функцией. Впрочем, эти философские операции ума неотделимы одна от другой, потому что в разделении единого и в соединении раздельного заключается жизнь самой природы <...>».²⁶

Именно сторонника такой философии и увидел в авторе поэмы «Влюбленность» Айхенвальд. Именно этим можно объяснить то, что из всех авторов «Альманаха муз» он выбрал не столь высоко ценимых им Ахматову или Гумилева, а автора с ничего не говорящим читателям именем – Владимир Нелединский.

¹ Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 102.

² Театр. Еженедельник Государственных академических театров в Петрограде. 1923. 16 октября. № 3. С. 19.

³ <Б. н.>. Работы по репертуару // Вестник театра. 1919. № 2. С. 6.

⁴ Там же. С. 7.

⁵ <Б. н.>. Научно-теоретическая секция ТЕО в Петрограде // Вестник театра. 1919. № 30. С. 7.

⁶ Айхенвальд Ю. И. Искусство старое и новое. Сборник под редакцией Конст. Эрберга «Алконост». Петербург, 1921 год // Культура театра. 1921. № 7–8. С. 78.

⁷ Там же. С. 80.

⁸ Там же. С. 79.

⁹ Айхенвальд Ю. И. Отрицание театра (Публичная лекция, прочитанная, под заглавием «Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г.) // В спорах о театре: Сборник статей: Ю. Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл. И. Немировича-Данченко, Ф. Комиссаржевского, В. Сахновского, М. Бонч-Томашевского, А. И. Южина – кн. Сумбатова, Д. Овсяннико-Куликовского. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. С. 9–38.

¹⁰ Айхенвальд Ю. И. Искусство старое и новое. Сборник под редакцией Конст. Эрберга «Алконост». Петербург, 1921 год. С. 79.

¹¹ <Б. н.>. К съезду по рабоче-крестьянскому театру // Вестник театра. 1919. № 22. С. 4.

¹² Айхенвальд Ю. И. Искусство старое и новое. Сборник под редакцией Конст. Эрберга «Алконост». Петербург, 1921 год. С. 80.

¹³ Там же.

¹⁴ «Познавательная любовь к Богу» – цитата из труда Б. Спинозы «Этика» (ч. V, т. 33).

¹⁵ Айхенвальд Ю. И. Литературные наброски // Речь. 1917. 6 февраля. № 35. С. 2.

¹⁶ Ю. И. Айхенвальд в газете «Руль» (1922–1928). В 2 кн. / Сост., предисл., коммент. И. В. Кочергиной при участии Д. В. Зуева. Кн. 1. М., 2022. С. 203.

¹⁷ Айхенвальд Ю. И. Монах мысли. (К 250-летию со дня смерти Спинозы) // Сегодня. 1927. 20 февраля. № 41. С. 4.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. Т. III: Новейшая литература. 4-е изд., переработанное. Берлин: Книгоиздательство «Слово», 1923. С. 143.

²⁰ «Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere» («Не плакать, не смеяться, не проклинать, а понимать»). Афоризм, сложившийся из рассуждения Спинозы: «humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere» («я постоянно старался не осмеивать человеческих поступков, не огорчаться ими и не клясть их, а понимать») из его «Политического трактата» (I, § 4).

²¹ Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. Т. III: Новейшая литература. 4-е изд., переработанное. С. 144.

²² Ю. И. Айхенвальд в газете «Руль» (1922–1928). Кн. 2. С. 956.

²³ Айхенвальд Ю. И. Очерк этических воззрений Н. Я. Грота // Айхенвальд Ю. И. Отдельные страницы: Сборник педагогических, философских и литературных статей. М.: Книгоиздательство «Заря», 1910. С. 196–197.

²⁴ Айхенвальд Ю. И. Из мыслей Гете и о Гете // Там же. С. 161.

²⁵ Айхенвальд Ю. И. Монах мысли. (К 250-летию со дня смерти Спинозы). С. 4.

²⁶ Айхенвальд Ю. И. Из мыслей Гете и о Гете. С. 161.

**Владимир Гиппиус в кругу современников:
1920-е годы**

*Публикация материалов Е. Куранды (независимый исследователь),
комментарии Е. Куранды (независимый исследователь)
и Г. Петровой (ИРЛИ РАН)*

В статье представлено несколько фактов, касающихся биографических и творческих связей Вл. Гиппиуса в послереволюционный период.

1. Запись Владимира Гиппиуса в альбоме Анны Радловой

Запись Вл. Гиппиуса в альбоме Анны Радловой датирована 21 августа 1920 года. Это сонет с посвящением владелице альбома:

АННЕ РАДЛОВОЙ¹

Как хорошо, что веруете Вы,
Что есть вечерний ангел песнопенья
(Простите мне невольное волнение
И синтаксис неправильный – увы!)

Как радостно, что суетной молвы
Недорого для Вас прикосновенье, –
Что Вы смешали явный плач совы
И дивный хохот – в соловьином пенье. –

Я искренно обрадовался Вам –
И вольности не Женской, и стихам –
Конечно, Женственным, немного даже пряным

Как Ваш сплошной загар... По берегам
Тавриды сладостной бродил я сам, –
Не волей горьких чар – томленьем лунным – пьяный.

Вл. Гиппиус
21 Августа 1920 г<ода>

Следует указать, каким образом могли быть связаны Анна Радлова и Вл. Гиппиус.

С мужем Анны Радловой – Сергеем Радловым, Вл. Гиппиус был знаком с 1918 года по их службе в ТЕО Наркомпроса. А с 1921 года Вл. Гиппиус и Радлов преподавали в Институте истории искусств, в Разряде истории театра: Вл. Гиппиус – русского театра, Радлов – античного.

Кроме того, Радловы и Вл. Гиппиус одно время жили на улице – Сергиевской (Чайковского).

Сонет Вл. Гиппиуса в альбоме Анны Радловой не только посвященный. В нем произведена метаязыковая рефлексия стихов Анны Радловой, где «Ангел Песнопенья» встречается неоднократно. Вл. Гиппиус включает этот образ – поэтическую находку Анны Радловой – в стихотворение, посвященное ей.

Кроме, так сказать, стилистического оммажа Анны Радловой, Вл. Гиппиус вводит немного фривольно («пряно») в стихотворение реальную черту ее внешности – ее загар. И сонет – по воле автора или по случайно возникшей ассоциации – приобретает шекспировскую интертекстуальность, так как адресат напоминает «смуглую леди» сонетов Шекспира. А шекспировский контекст был актуален в семействе Радловых в 1920 году: Радлов готовил постановку «Виндзорских проказниц» (премьера – 12 ноября 1920).

2. Вл. Гиппиус в альбоме Эриха Голлербаха

Еще одна запись Вл. Гиппиуса – в альбоме Эриха Голлербаха, не датирована, но, судя по датам и содержанию соседних с ней, относится к 1921 году.

Скорее всего, эта запись связана со статьей Голлербаха «Памяти Врубеля (1856–1910)», напечатанной в газете «Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов».

Голлербах пишет: «Можно долго и бесплодно спорить о том, гениален Врубель или нет. Для многих он до сих пор “сумасшедший декадент”, “разнузданный фантазер”, “ловкий трюкер”, чуть ли не “шарлатан”, но даже в тех созданиях его, которые явно рассчитаны на эпатирование, эксцентрические замашки искупаются удивительным стилистическим благородством.

Под запутанностью композиции Врубеля всегда просвечивает четкая гармоническая структура. Невиданные краски его пейзажей, угловатые жесты, вычурные позы фигур вызывают сначала недоумение, которое при усиленном внимании переходит в тихий восторг. Видимый мир открывался Врубелю в каком-то особом аспекте сверхсознательных переживаний. Его “Демон”, “Сатир” (“Пан”), “Гадальщица” – существа, принадлежащие к какому-то иному, не нашему, сверхчеловеческому бытию. Его ангелы и святые заставляют нас содрогаться».²

Статья Голлербаха заканчивается строфой из стихотворения Игоря-Северянина «Врубелю», датированного 1910 годом и вошедшего в раздел «За струнной изгородью лиры» его «Громокипящего кубка»:

Так тихо-долго шла жизнь на убыль
В душе, исканьем обворованной...
Так странно-тихо растаял Врубель,
Так безнадежно-зачарованный.

Стихи Игоря-Северянина, написанные на смерть Врубеля, как бы подводили итог статье, создавая настроение созерцательности.

Так уж получилось, что в альбоме Голлербаха после страницы, где в 1920 году оставил автограф О. Э. Мандельштам (он записал первую строфу стихотворения «Я слово позабыл, что я хотел сказать...»), по-видимому, уже в начале 1921 года Вл. Гиппиус записал в альбом Голлербаха свое стихотворение «Ангелы. Врубелю», поставив под ним дату написания: 1907.

АНГЕЛЫ

Врубелю

Как ангелы над миром реют и – как властительно зовут!
– Не разумеют, не умеют, – и не сумеют, не поймут!

И только ты в огнях летящих – напев морей, любовь миров –
Поешь об ангелах горящих в пустынях мертвых городов. –

И вот, безвольно покоряясь твоим бестрепетным глазам,
Лечу на солнце – прямо в бездну, к последним Божиим глубинам!³

Стихотворение Вл. Гиппиуса, если использовать его собственное определение, «угрюмо-эстетическое», построенное на контрастах «миров»: «мертвых городов» и «Божьих глубин».

Кажется, Вл. Гиппиус не смог повлиять на восприятие Голлербахом если не живописи, то образа Врубеля. Голлербаху был ближе взгляд Блока, который, как и Игорь-Северянин, говорил о том, как «странно-тихо растаял Врубель». Напомню начало статьи Блока «Памяти Врубеля»: «Незаметно протекла среди нас жизнь и болезнь гениального художника».⁴

Позже, в статье 1940 года «Врубель и Блок», Голлербах писал, имея в виду если не Вл. Гиппиуса с «его Врубелем», то неблизкое его поколению понимание художника: «Понимание Врубеля считалось привилегией натур утонченных, монополией людей, посвященных в тайны искусства. Это был один из догматов декадентства».⁵ Получается, что и в провозглашенное Вл. Гиппиусом «отречение от декадентства» представитель следующего поколения русского модерна не поверил.

В 1921 году Голлербах зафиксировал, что видел Вл. Гиппиуса на похоронах Блока: «Из квартиры гроб вынесли Андрей Белый, В. Пяст, В. Гиппиус, Волынский и другие».⁶

3. Вл. Гиппиус и Константин Эрберг:⁷ обмен стихотворными посланиями в 1923 году

1922–1923 годы для Вл. Гиппиуса – это время работы над публикацией поэмы «Лик человеческий»⁸ и, как будет видно дальше, чтения этого своего сочинения в кругу участников Вольфилы, к которой он сам в это время был причастен.⁹

В письме от 1 июля 1923 года Вл. Гиппиус обратился к Сюннербергу со стихами, стараясь придать им, по-видимому, форму сонета:

К. А. ЭРБЕРГУ

Не должно расходиться двум – поэтам...
Что Вы – поэт, мне это ясно – так
Же, как и то, что Вы отнюдь не враг
Моей поэме. Если я припевом

Иным стиховным Вас задел, Вы – дерзость
Мне отпустите, памятью все,

Что в «Цели творчества» Вы в честь ее
Хотя и прозой, столь же дерзко пели...

Припомните и – «Плен»!.. На звон стихов
Зову опять – придите и судите –
В пророчество грядущих голосов,
В предвестие потомственных событий!

(P. S.) Надеюсь, что почтительный сей зов
И дружбе соответствует чувствительной.

1 Июля 1923 г<ода>. ¹⁰

В своей «Тетради припоминаний» Сюннерберг переписал стихи Вл. Гиппиуса,¹¹ убрав, правда, некоторые тире, которые Вл. Гиппиус ставил в избытке, и записал свой стихотворный ответ:

ВЛ. В. ГИППИУСУ

Не должно расходиться так поэту,
Как Вы, мой милый, нынче разошлись:
Начав читать поэму прошлым летом
Досель читаете. Что ж будет так всю жизнь!..

Меня поймете, коль без церемонии
Скажу: и для влюбленных times money¹²
А я влюблен и занят только тем,
Что сам пишу в неделю семь поэм –

Одна другой пространней и бездонней –
Все о прекрасной о моей мадонне.
О ней пишу всю ночь я, до зари
А день – в чаду любовного недуга...

Вот почему теперь хожу к Вам туго,
И Вам нельзя меня за то журить

P. S. Надеюсь, – это объяснение друга
Найдете удовлетворительным.

2 июля 1923 г<ода>. ¹³

Впоследствии Сюннерберг в составленных им «Примечаниях мемуарного характера к собранию писем» зафиксировал причину, побудившую Вл. Гиппиуса послать ему такое стихотворное обращение, а также описал собственные обстоятельства, в которых был написан ответ Вл. Гиппиусу:

«Примечание № 47.

К 6 письмам Гиппиуса.

Влад. Вас. Гиппиус – поэт. Пишет под псевдонимом Бестужев и Нелединский. При царизме был директором [бывшего] Тенишевского училища в Петрограде. После Октябрьской революции принимал участие в работах репертуарной секции Т. О. Наркомпроса вместе с А. А. Блоком, Ивановым-Разумником и А. М. Ремизовым и др. Его огромную поэму мы с Р. В. Ивановым-Разумником слушали в [его] чтении еженедельно чуть ли не в течении всей зимы 1922 г<ода>. Зима была тогда холодная и голодная. Слушали, сидя в шубах в нетопленной комнате. Наконец, я заболел и пропустил две недели. Гиппиус написал мне напоминание (конечно, в стихах: он так был охвачен своей поэмой, что прозой писать не мог). Я ответил стихами же в его тогдашнем стиле, не без умысла дружески его пародируя.

Он, кажется, на меня обиделся (см. его письмо в стихах от 16 июля 1923 г<ода>».¹⁴

Действительно, в письме от 16 июля 1923 года Вл. Гиппиус послал Сюннербергу ответ:

К. А. СЮННЕРБЕРГУ

Не по нутру мне Ваша дерзость,
Затем, что в ней дерзанья нет, –
Лишь сухо сложенный из “цера” –
И “мона” – так себе сонет.

Да! так себе: ни бе, ни ме,
Ни оскорбительность, ни немность,
Но обывательский бельмес,
Что время и пространство – деньги.

Что ж? романтическая роза
(Бумажная – жестокий друг) –

Перед (карманною!) мадонной
Не сатисфакция! но груб

Ваш “*цер*” – на мой призыв не “*монный*” –
Стихами Ваш утешить слух.

Post-scriptum – нужно ль? Вот: а вдруг –
Сколь Вы невежливы – опомнитесь?

Post-fact: Ваш плоский каламбур
О “расхожденьи” – моветонен.

А – post-post-fact: Бесцеремоннейше
Подписываюсь: Враг Ваш Гиппиус.

(Зачеркнуть: О вероломный
Друг, все-таки я Вас люблю!!!)

16 / VII 1923 г<ода>. ¹⁵

Рядом с этим стихотворным посланием хранится листок с запиской Вл. Гиппиуса карандашом. Записка не датирована, но, видимо, Сюннерберг счел, что ее содержание связано с «литературным бытом» вокруг поэмы Вл. Гиппиуса «Лик человеческий» и публичного чтения автором глав из нее. Вот что на этом листке:

Дорогие мои, не браните меня за то, что не приду сегодня и скажите моим слушателям, чтобы они, Ради Бога, меня не бранили. У меня ларенгит¹⁶ <sic! – Е. К.> – самый злой – с тех пор как вы были у меня. Всю неделю лечился – Вчера стало лучше, сегодня – хуже. Голоса нет и грудь побаливает, выйти не могу и читать не могу.

В искупление прочту за эту не меньше трех лекций, когда выздоровлю. Верю, что ко вторнику, когда жду вас, буду здоров.

Любящий Вас Гиппиус.

Разумнику Васильевичу *Иванову*¹⁷

и *Константину* Александровичу (Сюннер)-*Эрбергу*
от В. В. Гиппиуса

Фонтанка, у Ан<ичкова> Моста – “Вольфила”¹⁸». ¹⁹

4. Дело о назначении Вл. Гиппиусу персональной пенсии в 1929 году

Еще один документ связан с официально-бюрократическим взаимодействием Вл. Гиппиуса с советским государством. Это хранящийся в ЦГАЛИ СПб, в фонде Ленинградского обкома профсоюза работников искусств, «пакет документов» Вл. Гиппиуса, которые он собрал в 1929 году для оформления персональной пенсии.²⁰

Отзывы и рекомендации, содержащиеся в этом деле, дают возможность расширить понимание дружеских и профессиональных связей Вл. Гиппиуса.

Здесь содержится, пожалуй, наиболее полная биография и библиография Вл. Гиппиуса (см.: Приложение), правда, лишь до 1929 года.

Некоторые факты дополняют уже известную канву жизни и деятельности Вл. Гиппиуса после революции. Например, историю с находкой пьесы Н. А. Островского.

К заявлению о назначении персональной пенсии требовалось приложить «Подробное жизнеописание». В нем Вл. Гиппиус пишет: «В том же <1918> году <...> 2) начал службу, оставаясь директором Тенишевского училища²¹ – в ТЕО – Наркомпроса²² во главе с В. Мейерхольдом – а) членом репертуарной коллегии под председательством А. Блока б) членом административной коллегии под председательством Мейерхольда и в) заведующим архивными розысканиями <sic!>».

Мною была розыскана рукопись ненапечатанной пьесы Островского «Пока». Напечатана в «Еженедельнике» Государственных театров²³ 1919 г<ода> ред<акция> Полякова²⁴ (который почему-то присвоил себе удовольствие находки)».

В написанных в том же 1929 году воспоминаниях «О Блоке, что помню» Вл. Гиппиус уточняет, что пьесу «извлек-таки старший из моих сотрудников С. Д. Балухатый».²⁵ Понятно, что для назначения персональной пенсии необходимо было подчеркнуть свои заслуги.

Претендующему на персональную пенсию нужно было представить также «отзывы специалистов» о себе.

Отзыв о педагогическом стаже Вл. Гиппиуса был такой:

Мы, нижеподписавшиеся, на протяжении многих лет еще до революции, а также и после октябрьского переворота работали совместно с Владимиром Васильевичем Гиппиусом в различных направлениях педагогического дела и имели возможность близко наблюдать его деятельность в этой области.

До революции Владимир Васильевич Гиппиус работал на стороне от казенной школы, занимаясь исключительно в средних учебных заведениях нового типа,²⁶ где вырабатывались основы тогдашней передовой свободной школы, где уже ставились педагогические проблемы, частично нашедшие место и получившие углубление и развитие в современной школе.

<...> С наступлением октябрьской революции тов. Гиппиус не отходит от обычной работы и принимает самое активное участие в создании новой трудовой школы.²⁷ Он одним из первых откликнулся на призыв Советской власти к старым педагогам принять участие в новом строительстве <...>

Подлин<ник> подписали:

Профессор Педагогического Института имени Герцена П. Знаменский²⁸

Заведующий 15 трудов<ой> школой С. Евтифеев²⁹

Профессор Педагогического Института имени А. И. Герцена В. Верховский³⁰

Профессор Педагогического Института имени А. И. Герцена И. Кавун³¹

Профессор Ленинградского Университета и Педагогического Института имени А. И. Герцена Гр<игорий> М. Фихтенгольц³²

Действит<ельный> Член Гос<ударственного> Инстит<ута> Научн<ой> педагог<ики>³³ и доцент Педаг<огического> Ин-та имени Герцена К. Ягодовский.³⁴

От непосредственного начальника Вл. Гиппиуса был получен следующий отзыв:

ОТЗЫВ А. А. ГВОЗДЕВА³⁵ О В. В. ГИППИУСЕ

В. В. Гиппиус является одним из членов-учредителей Театрального Отдела ГИИИ,³⁶ состоя в числе его членов с момента основания отдела в 1920 г<оду>. В. В. Гиппиус читал лекции и вел семинарские занятия на курсах при Институте (ныне Высшие Курсы Искусствоведения ГИИИ³⁷) по истории рус-

ского театра XIX века и по истории русской театральной критики, воспитав несколько поколений молодых театральных работников.

4 / I – 1929 г<ода>.

В отличие от спекулятивно-официального отзыва о педагогической деятельности, отзыв В. М. Жирмунского – это попытка проанализировать творчество и деятельность Вл. Гиппиуса. Глава «В не по чину барственной шубе» из мандельштамовского «Шума времени» уже написана³⁸ и, скорее всего, Жирмунским прочитана. Отзыв Жирмунского содержит переклички с этим произведением:

В Правление ГИИИ

Председатель ЛИТО ГИИИ³⁹ проф. В. М. Жирмунский

В связи с возбужденным Театральным Отделом ГИИИ вопросом о назначении действительному члену Вл. Вас. Гиппиусу персональной пенсии, считаю своим долгом сообщить следующее:

Вл. Вас. Гиппиус имеет за собой более 35 лет культурной работы как педагог, писатель и ученый. Мне лично хорошо известна его деятельность, протекавшая в Тенишевском училище и Стоюнинской гимназии⁴⁰ в Ленинграде, в первом из которых я был учеником Вл. Вас. Гиппиуса. Вл. Вас. Гиппиус был в это время одним из наиболее выдающихся передовых учителей: покойный проф. С. А. Венгеров назвал его в своей «Истории русской литературы XX века» – «Грановским русской средней школы». ⁴¹ Лекции его по новой русской литературе были результатом самостоятельной научной работы, раскрывали широкие общественно-исторические и эстетические горизонты и имели для учеников его огромное воспитывающее значение. Я сам, как и многие другие ученики Вл. Вас. Гиппиуса, обязан ему своим интересом и своими знаниями в области русской литературы. Один из первых, Вл. Вас. Гиппиус вышел в преподавании русской литературы за итоженные старыми программами хронологические вехи и включил в свой курс русскую литературу XIX века и важнейшие явления литературы западной.

Кроме того, будучи прекрасным знатоком литературной современности и выдающимся писателем, В. В. Гиппиус знакомил учеников своих и с новейшей литературой. Как поэт,

В. В. Гиппиус вместе с В. Брюсовым и А. Добролюбовым, является одним из родоначальников русского символизма. Его первые стихотворения появились в свет в начале девяностых годов, а в более позднее время были собраны в книгах «Возвращение» и «Ночь в звездах»,⁴² обративших на себя внимание современной критики. Его поэма «Лик человеческий»,⁴³ по словам Иванова-Разумника (статья “Три богатыря”, в книге “Творчество и критика”, 1922⁴⁴) явилась “новым большим явлением в искусстве” и поставила автора в “первые ряды старших поэтов-символистов” (стр. 118).⁴⁵ О научной работе В. В. Гиппиуса на отделе ТEO ГИИИ подробнее сообщает в своем отзыве председатель ТEO А. А. Гвоздев. С своей стороны, укажу только, что эта научная работа с большой интенсивностью велась В. В. Гиппиусом еще в бытность его преподавателем средней школы, о чем свидетельствуют его книжки о Пушкине⁴⁶ и целый ряд статей по новой русской литературе.⁴⁷

Считаю, что Вл. Вас. Гиппиус вполне заслужил персональной пенсии по интенсивности и широте той культурной работы, которую он вел более 35 лет.⁴⁸

В резолюции, написанной наискосок, в правом верхнем углу заявления Вл. Гиппиуса о персональной пенсии, было сказано:

<Подпись неразборчива> 16 / II

<штамп Ленинградского> Обл<астного> Отдел Всерабиса⁴⁹> 20 февр<аля> 29

Для академич<еской> пенсии нет 25 лет стажа работы в Высш<их> уч<ебных> завед<ениях>

Для персональ<ной> пенсии оснований также не имеется (судя по материалам)

Полагал бы направить вопрос на засед<ание> секции науч<ных> работ.

<Подпись неразборчива>⁵⁰

Документы из разных архивов (ОР РНБ, РО ТРЛИ, ЦГАЛИ СПб), представленные в статье, – штрихи к портрету Вл. Гиппиуса 1920–1930-х годов, которые помогают «установить личную связь с писателем».⁵¹

Послесловие

Вл. Гиппиус умер в блокаду, 5 ноября 1941 года. В Книгах памяти⁵² указано: «Место захоронения: неизвестно».

Пользуясь случаем, приведу известные мне сведения:

Гиппиус Владимир Васильевич, 65 лет.
Захоронен: Большеохтинское кладбище Онежская дорожка,
дата захоронения 5 / 10. 11. 1941,
по свидетельству о смерти № 1719 актовая запись,
место регистрации смерти Дзержинский ЗАГС,
ответственное лицо: Гиппиус Е. В.⁵³

ПРИЛОЖЕНИЕ

<Список литературных работ Вл. Гиппиуса приложенный к заявлению с просьбой о назначении персональной пенсии>⁵⁴

Владимир Васильевич ГИППИУС

подписываясь: Владимир Гиппиус, Вл. Гиппиус, В. Владимир Г.....ъ, Вл. Басманов, Вл. Белкин, А. Сумароков, Вл. Бестужев, Вл. Нелединский.

Напечатал с 1899 по 1927 год:

1. Стихотворение – первое в печати – / Север 1892 г<од>⁵⁵
ред<акция> Вл. Тихонова /.
 2. «Песни» – отд<ельное> изд<ание> сборн<ика> стихотвор<ений> – 1897 г<од>.
 3. Стихотворение / в журн. Космополис[ъ] – 1897 г<од> /.⁵⁶
 4. Новая точка зрения в
русской критике / о Волынском /.
 5. О книге Боборыкина
«Роман на Западе».
 6. Пушкинские сборники.
 7. Рецензии на сборники
стихов. Ив. Коневского,
Брюсова, Бальмонта и друг<их>.
- } Мир искусства 1900–19<01?>
/первые статьи в печати /⁵⁷

8. «Пушкин и журнальная полемика его времени» / Глава из сочинения «Пушкин, как литературный критик» / «Памяти Пушкина» – Изв<естия> ист<орико>-фил<ологического> фак<ультета> Петерб<ургского> Универ<ситета> 1900 г<од> и тогда же отдельным изданием /.⁵⁸
9. Пять стихотворений / Северные цветы I, редак<ция> Брюсова / – 1901 г<од>.⁵⁹
10. Четыре стихотворения / Мир искусства / с иллюстр<ациями> Билибина – 1901.⁶⁰
11. Памяти Чехова / Рус<ская> школа – 1904 /.⁶¹
12. Педагогические идеи Стоюнина в истории русск<ого> образования / Русск<ая> школа. 1906 /.⁶²
13. О роли чтения в жизни учащихся / Русск<ая> школа 1907 /.⁶³
14. Болезнь современной школы / Моск<овский> Ежене<дельник> 1908 /.⁶⁴
15. Из книги «На семи путях» / 8 стихов / Русск<ая> мысль 1909.⁶⁵
16. Стихотворение в Русск<ой> Мысли – 1910–1911 гг.⁶⁶
17. «Возвращение» – второй сборник стихов. Изд<ание> Цеха поэтов 1912.⁶⁷

Ряд статей по вопросам общественным и материальным в «Дне», «Голос<е> Жизни», «Истории русск<ой> литературы XX в.»⁶⁸ и проч<ее> с 1913–1916 г<од>.

18. Одна из затерянных могил / о Полежаеве /. Рекомен<дована> в книге Н. К. Пиксанова «Два века русской литературы» /.⁶⁹
19. Подлинный классицизм / рецензия на переводы Зел<инского> /.⁷⁰
20. Что случилось / обозрение журналов 1913 /.⁷¹
21. Душа реакции / против увлечения Далькрозом и т. п. /.⁷²
22. Святое беспокойство / о кризисе символизма /.⁷³
23. Корабль мертвецов / по поводу футуристов /.⁷⁴
24. Разлив благодущия / против «Вех» /.⁷⁵
25. Признаки перелома / по поводу «Старых годов» /.⁷⁶
26. Русская хандра / Игорь Северянин /.⁷⁷
27. Литературная суета / об акмеистах /.⁷⁸
28. Голубой и красный цветок / о Гаршине /.⁷⁹
29. Правда любви / к юбилею Кароленка <sic!> /.⁸⁰

30. Документ сердца / о стихах Огарева /.⁸¹
31. Гамлет революции / о романе Ропшина «То, чего не было» /.⁸²
32. Мечта и счастье / Станкевич /.⁸³
33. Мечта о подвиге / Помяловский /.⁸⁴
34. Поэт или не поэт / Вал. Брюсов /.⁸⁵
35. Памяти В. Я. Стоюнина / в юбилейном сборнике гимназии Стоюниной и в Речи /.⁸⁶
36. Почему забывают / о Дружинине /.⁸⁷
37. Поэзия Некрасова / в Сибирских записках /.⁸⁸
38. Обаяние Лермонтова.⁸⁹
39. Смех Щедрин.⁹⁰
40. Аполлон Григорьев.⁹¹
41. Шекспир и Россия.⁹²
42. Национальная боль / о военных стихах /.⁹³
43. Бельгийские пророчества / Метерлинк, Роденбах, Верхарн /.⁹⁴
44. Спор поколений / о пьесе «Зеленое кольцо» /.⁹⁵
45. Смена / по поводу собр<ания> соч<инений> Мережковского /.⁹⁶
46. Лесков /к [юбилею] годовщине /.⁹⁷
47. А. М. Добролюбов / о начале русск<ого> символизма /.⁹⁸
48. Логос и Мелос /журн<ал> Мелос, редак<ция> Б. Асафьева 1918 г<од> /.⁹⁹
49. Пушкин и христианство / публичные лекции о Пушкине / отд<ельное> изд<ание> 1916 /.¹⁰⁰
50. Театр и народ / «Искусство старое и новое» 1918 /.¹⁰¹
51. «Влюбленность» – поэма / Альманах Муз. 1916 /.¹⁰²
52. Стихотворения 1914–1915 в период<ических> изд<аниях> / «Вершина» «Голос жизни» и проч<их>.¹⁰³
53. «Ночь в звездах» – третий сборник стихотворений. ч. 1 Вторая запрещена – воен<ной> ценз<урой>.¹⁰⁴
54. «Томление духа» – четвертый сборник стихов 1916.¹⁰⁵
55. «Лик человеческий» – поэма / первые 8 песен /, изд<ание> «Эпоха», 1922.¹⁰⁶
56. «История одного города» – Салтыкова / отд<ельное> иллюстр<ированное> изд<ание> Гос<ударственное> изд<ательство> – Моей редакции и с моими <?> 1927 г<ода> и пр.¹⁰⁷

В рукописях:

1. Пушкин, как литературный критик / напечатаны 4 главы из 12.¹⁰⁸
2. Тенишевское училище, его прошлое и настоящее / к 25 летию.¹⁰⁹
3. История одного литературного поколения / 15 печатных листов.¹¹⁰
4. <Введение в> понимание словесного искусства / 12 печатных листов.¹¹¹
5. «Сон в пустыне» – драматическая трилогия.¹¹²
6. «Лик человеческий» / 12 последних песен поэмы: напечатаны первые 8 /.¹¹³
7. 6 сборников стихотворений / см. «Русские писатели» Владиславлева /.¹¹⁴
8. Школа и революция / принята М. Горьким в «Летопись» – прекратившуюся.¹¹⁵
9. Немало статей по разным причинам ненапечатанным в свое время / о современной и старой литературе /.¹¹⁶
10. Роман в 4-х частях / 30 печатных листов / из эпохи 80-х годов.¹¹⁷
11. Перевод пьесы Тракедо Ицумо «Теракод или деревенская школа» / было принято для напечатания Репертуарной коллегией Тео Наркомпроса /.¹¹⁸

Обо мне писали:

1. Венгеров / историческая русская литература XX в. выпуск III. 1915 /.¹¹⁹
2. Иванов-Разумник. – «Творчество и критика» 1922 / Три богатыря /.¹²⁰
3. Блок. Дневники I–II гг. / издание 1927–28 года /.¹²¹
4. Брюсов. Дневник / издание 1927 года /.¹²²
5. С. Городецкий / «Вереница восьмистиший» 1914 /.¹²³
6. С. Маковский / «Душа реакции» и «Святое беспокойство» Аполлон 1913 /.¹²⁴
7. Гумилев / Аполлон / 1912.¹²⁵
8. Айхенвальд / Речь / 1916.¹²⁶
9. Брюсов / Русские Ведомости / 1916.¹²⁷
10. П. Соловьева / Новая Жизнь / 1913.¹²⁸
11. Грифцов / Русская Мысль / 1916.¹²⁹

12. Лариса Рейснер / Летопись / 1917¹³⁰ и друг<ие>.

<Печать> Подлинное подписал В. Гиппиус.
С подлинным верно.
Заведующий Канцелярией Ф. Отто.¹³¹

¹ ИРЛИ, р. I, оп. 42, № 68, л. 36–36 об.

² Г. Э. <Голлербах Э. Ф.> Памяти Врубеля (1856–1910) // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1921. 2 февраля. № 22 (810). С. 1.

³ ИРЛИ, р. I, оп. 42, № 68, л. 36–36 об.

⁴ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем. Т. 8. Проза (1908–1916) / Подгот., коммент., сост. Д. М. Магомедова. М., 2010. С. 120.

⁵ Голлербах Э. Врубель и Блок (к 30-летию со дня смерти Врубеля // Ленинград. 1940. № 9–10. С. 34.

⁶ Голлербах Э. Ф. Встречи и впечатления / Подгот. текстов и коммент. Евгения Голлербаха. СПб., 1998. С. 114.

⁷ О встречах и общении в литературной среде 1890-х–1930-х годов Вл. Гиппиуса и К. Эрберга см.: Эрберг Конст. (К. А. Сюннерберг). Воспоминания / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 99–146; Гиппиус Вл. В. О Блоке, что помню / Предисл., публ. и коммент. А. М. Грачевой и О. А. Линдберг // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 67, 68; Заблоцкая А. Е. Константин Эрберг в научно-теоретической секции ТЕО Наркомпроса (1918–1919) // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 20. М.; СПб., 1996. С. 389–403; «День воспоминаний» в РИИИ о театральной жизни 1917–1918 гг. / Публикация Ю. Е. Галаниной // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 6. СПб., 2016. С. 282.

⁸ См.: Гиппиус В. В. Лик человеческий. Поэма. России посвятил Владимир Гиппиус в лето 1922-е. Пб.; Берлин: Эпоха, 1922. См. также примеч. 113.

⁹ См.: Иванова Е. В. Вольная Философская Ассоциация. Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 3–77; Андрей Белый и Иванов Разумник. Переписка. / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лавров, Дж. Мальмстад; Подгот. текста Т. В. Павловой и др. СПб., 1998; Белоус В. Г. Вольфила [Петроградская вольная философская ассоциация]: 1919–1924. В 2 кн. Кн. 2. М., 2005.

¹⁰ ИРЛИ, ф. 474, ед. хр. 108, л. 4–4 об.

¹¹ То же стихотворение: ИРЛИ, ф. 474, ед. хр. 48, л. 34. Сюннерберг К. А. Тетрадь припоминаний.

¹² Умноженные на деньги (англ.).

¹³ ИРЛИ, ф. 474, ед. хр. 48, л. 33 об.

¹⁴ Там же, ед. хр. 53, л. 33–34.

¹⁵ Там же, ед. хр. 108, л. 5–5 об.

¹⁶ Ср.: «Он был мнителен и больше всех болезней боялся ангины, болезни, которая мешает говорить. Между тем вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи» (Мандельштам О. Э. Шум времени // Мандельштам О. Э. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. Т. 2. М., 2017. С. 255.

¹⁷ О взаимоотношениях Вл. Гиппиуса и Р. В. Иванова-Разумника, в том числе о неосуществленных планах напечатать в первом номере журнала «Эпоха» начало поэмы «Лик человеческий» см: Андрей Белый и Иванов Разумник. Переписка. С. 15.

¹⁸ Собрания Вольфила проходили по адресу: Набережная Фонтанки, д. 50 (угол Графского переулка).

¹⁹ ИРЛИ, ф. 474, ед. хр. 108, л. 6–6 об.

²⁰ ЦГАЛИ СПб, ф. 283, оп. 2, д. 2017.

²¹ Директором Тенишевского училища Вл. Гиппиус был назначен 26 июня 1917.

²² Театральный отдел Народного комиссариата просвещения РСФСР, создан в январе 1918, располагался по адресу Литейный, 46.

²³ У Вл. Гиппиуса ошибочно, надо: Ежегоднике. См.: *Островский А. Н.* Пока. Комедия в 3 действиях. Переделка с французского А. Островского. Предисловие А. С. Полякова // Ежегодник Петроградских Государственных театров. Сезон 1918–1919. Под редакцией А. С. Полякова. Пг., 1920. С. 226–284.

²⁴ Поляков Александр Сергеевич (1882 – 1923) – библиограф, историк литературы и театра. О нем см.: *Ильинский Л.* Памяти библиографа (А. С. Поляков) / Список указателей к русским повременным изданиям. Л.: Колос, 1925. С. 3–25. (В помощь библиотекарю).

²⁵ *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню. С. 70, 77.

²⁶ Действительно, Тенишевское училище, с которым по преимуществу была связана педагогическая карьера Вл. Гиппиуса, можно назвать экспериментальным учебным заведением, «нового типа», оно имело статус реального училища, но программа его не совпадала не только с казенной гимназией, но и с реальным училищем. В Тенишевском училище отдельными предметами были товароведение, экономическая география, коммерческая арифметика и т. п.

²⁷ В пореволюционной России принцип трудового образования и воспитания стал главенствующим, уже в 1918 был опубликован документ «Единая трудовая школа: Положение о единой трудовой школе РСФСР. М.: ВЦИК советов РСК и К. депутатов, 1918. Поддержка этой педагогической теории была признаком лояльности власти. См.: *Котряхов Н. В., Холмс Л. Е.* Теория и практика трудовой школы в России (1917–1932 гг.). Киров, 1993.

²⁸ Знаменский Пётр Алексеевич (1878–1968) – физик, педагог, с 1920 – заведующий кафедрой методики преподавания физики в педагогическом институте им. А. И. Герцена.

²⁹ Евтифеев Степан Васильевич, выпускник Санкт-Петербургской Духовной семинарии (1907), заведующий 15 трудовой школой, располагавшейся с 1925 в здании Тенишевского училища: Моховая, 33. См.: *Весь Ленинград и Ленинградская область: адресная и справочная книга на 1929 год.* Ч. 1. *Весь Ленинград.* Ч. 2. *Ленинградская область.* Л.: Орготдел Ленингр. Обл. исполкома и Ленинградского Совета, 1929. С. 201.

³⁰ Верховский Вадим Никандрович (1873–1947) – ученый-химик, педагог, с 1906 преподавал в Тенишевском училище.

³¹ Кавун Иван Никитич (1874–1935) – математик, педагог, в 1922–1935 заведовал в Педагогическом институте им. А. И. Герцена кафедрой методики обучения математики.

³² Фихтенгольц Григорий Михайлович (1888–1959) – ученый-математик.

³³ Государственный институт научной педагогики (ГИНП) – научно-исследовательская организация, основанная в Ленинграде постановлением Наркомпроса РСФСР от 19 июля 1924 при Педагогическом институте им. А. И. Герцена.

³⁴ Ягодковский Константин Павлович (1877–1943), педагог, в Педагогическом институте им. А. И. Герцена и 15 трудовой школе преподавал естественные науки.

³⁵ Гвоздев Алексей Александрович (1887–1939), театральный критик, литературовед и педагог, основатель ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, с 1920 – преподаватель Педагогического института им. А. И. Герцена, руководил созданным в 1921 Отделом театра (ТЕО) в Институте истории искусств. О деятельности А. А. Гвоздева см.: *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам: Сборник статей.* М., 2014. С. 8–128.

³⁶ Государственный институт истории искусств – с 1921 научно-исследовательская организация. Подробнее см.: *Кумпан К. А.* Указ соч. С. 8–128.

³⁷ С 1922 при ГИИИ были созданы Высшие государственные курсы искусствоведения (ВГКИ), директором которых с 1924 был А. И. Пиотровский.

³⁸ Первая публикация: *Мандельштам О.* Шум времени. Л., «Время», 1925.

³⁹ Литературный отдел Государственного института истории искусств.

⁴⁰ Вл. Гиппиус с 1904 был преподавателем гимназии М. Н. Стоюниной, с 1906 – Тенишевского училища. См. также: *Рыкунина Ю. А.* К биографии Владимира Гиппиуса // *Литературный факт.* 2020. № 1 (15). С. 193–212. См. также примеч. 62, 86.

⁴¹ См.: *Русская литература XX века. 1890–1910.* Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн 1. М., 2000. С. 258.

⁴² Речь идет об изданиях: *Возвращение. Из книги Завет Вл. Бестужева <Вл. Гиппиуса>.* (1896–1906). СПб.: Цех поэтов, 1912; *Ночь в звездах. Стихотворения Вл. Бестужева <Вл. Гиппиуса>.* Пг.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915.

⁴³ См. примеч. 8.

⁴⁴ *Иванов-Разумник.* Творчество и критика. Статьи критические. 1908–1922. Пб.: Колос, 1922. С. 129–130. (Впервые: *Иванов-Разумник.* Три богатыря // *Летопись Дома литераторов.* 1922. 1 февраля. № 7. С. 5). См. также 120.

⁴⁵ Страница указана неверно, надо: С. 130.

⁴⁶ Речь идет об изданиях: *Гиппиус Владимир.* Пушкин и журнальная полемика его времени. СПб., 1900. (Отдельный оттиск из 57 части «Записок историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета»); *Гиппиус Владимир.* Пушкин и христианство. Пг.: тип. Сириус, 1915.

⁴⁷ См. Приложение к настоящей статье: с. 313–315 наст. изд.

⁴⁸ ЦГАЛИ СПб. ф. 283, оп. 2, д. 2017, л. 94.

⁴⁹ Всесоюзный профессиональный союз работников искусств с 1924 профессиональная организация, объединяющая на добровольных началах всех работников искусств.

⁵⁰ ЦГАЛИ СПб. ф. 283, оп. 2, д. 2017, л. 85.

⁵¹ *Мандельштам О. Э.* Шум времени // *Мандельштам О. Э.* Полное собр. соч. и писем. Т. 2. С. 256.

⁵² Блокада. 1941–1944. Санкт-Петербург. Ленинград. Книга памяти. Т. 6. СПб.: Правительство Санкт-Петербурга. 1998. С. 628.

⁵³ Правительство Санкт-Петербурга. Государственное унитарное предприятие «Ритуальные услуги». Справка от 25. 04. 2008 г. № 36743. Упоминается сын Вл. Гиппиуса – Евгений Владимирович Гиппиус (1903–1985), этнограф, музыковед.

За найденные сведения благодарю С. Л. Гаркави.

⁵⁴ ЦГАЛИ СПб. ф. 283, оп. 2, д. 2017, л. 90–91.

⁵⁵ Речь идет о стихотворении Вл. Гиппиуса «Гаснет заря в золотистой дали...» (Север. 1892. 18 октября. № 42. Стб. 2155-2156).

⁵⁶ В журнале «Космополис» (1897. Апрель. Том VI. С. 33) было опубликовано стихотворение Вл. Гиппиуса «За видимым невидимое вижу...» под псевдонимом Вл. Басманов.

⁵⁷ Речь идет о публикациях: В. <Гиппиус Вл. В.> Книга раздумий: К. Бальмонт, В. Брюсов, М. Дурнов, Ив. Коневской. Москва, 1899. [Рец.] // Мир искусства. 1900. Т. 3. № 5–6. С. 107; В. <Гиппиус Вл. В.> Мечты и Думы – Ивана Коневского. С.П.Б. 1900 г. // Там же; Владимир Г. <Гиппиус Вл.> О Пушкинских сборниках // Мир искусства. 1900. Т. 3. № 7 и 8. С. 157–159; Гиппиус Владимир. О новой точке зрения в русской критике. <А. Л. Вольнский. Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб. 1900. 542 стр. Ц. 2 р.> // Мир искусства. 1900. Т. 4. № 13 и 14. С. 21–24; Белкин Вл. <Гиппиус Вл.> П. Д. Боборыкин. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. 609 страниц; подробное оглавление; два алфавитных указателя. СПб. 1900. Ц. 3 р. // Мир искусства. 1900. № 23–24. С. 234–237.

⁵⁸ См. примеч. 46.

⁵⁹ В альманахе «Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством “Скорпион”», Вл. Гиппиус опубликовал цикл «Пять стихотворений» (I. «Проходят дни и сны земные...», II. «В степях небесных отдаленных...», III. «Все пройдет, что плотью было...», IV. «Ты слышишь, как в реке холодной...», V. «нет отречения в отреченье...») и стихотворение «Я твоя всем нетронутым телом...» (С. 96–100).

⁶⁰ Речь идет о стихотворениях Вл. Гиппиуса: «В безлюдной тишине степей...», «По жилам дремлющей земли...», Песня («Снам немудрым сердцем внемля...»), «У берегов реки широкой...» (с датой «Сент-ябрь» 1895 г.) (Мир искусства. 1901. Т. 5. № 5. С. 194–196).

⁶¹ Речь идет о статье: Гиппиус Владимир. Памяти Чехова <Речь, произнесенная на годовичном акте гимназии М. Н. Стоюниной 24 ноября 1904 г.> // Русская школа. 1905. № 1. С. 34–40. См. также: примеч. 116.)

⁶² См.: Гиппиус Вл. Педагогические идеи Стоюнина в истории нашего общества <Речь, произнесенная в день торжественного празднования 25-летнего юбилея женской гимназии Стоюнина> // Русская школа. 1906. № 11. С. 87–97. См. также примеч. 86.

⁶³ См.: Гиппиус Владимир. К вопросу о роли чтения в современном воспитании <Речь, произнесенная на годовичном акте Тенишевского училища> // Русская школа. 1907. № 11. С. 19–34.

⁶⁴ У Вл. Гиппиуса с ошибкой в дате, см.: Гиппиус Владимир. Болезнь современной школы // Московский Еженедельник. 1910. № 20. С. 18–26, № 21. С. 22–34. См. также: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 176, 41 лл. «Болезнь современной школы», черновая рукопись, 1909/1910.

⁶⁵ В журнале «Русская мысль» за 1909 (№ 4. С. 137–141) были опубликованы стихотворения Вл. Гиппиуса под псевдонимом Вл. Бестужев и общим заглавием «Из книги “На семи путях”»: I. Призывы («Над бездной только тень иль луч...»), «Спроси у солнца, спроси у моря...», «Я верю только в блеск дающих...», «Если сущность мира в самом мире...»; II. Сгоранье («Свет погаснул. Ты со мною...»), «В одиноком сгоранье, в блужданье путей безнадежных...», «В безпамятстве небесный свод над нами...», «Огонь пылающий, неуголяющий...».

⁶⁶ Речь идет о публикации стихотворения Вл. Гиппиуса «О, Боже, ты со мною говорил в ветрах...» под псевдонимом Вл. Бестужев (Русская мысль. 1911. № 10. С. 194).

⁶⁷ См. примеч. 42.

⁶⁸ Кроме упомянутых ниже (см. примеч. 89–92, 94–97) в «Голосе жизни» в 1915 были опубликованы статьи: *Сумароков А. <Гиппиус Вл.>* Большая неприятность в трех томах (Русская литература XX века, под редакцией проф. С. А. Венгерова, изд. Т-ва «Мир», Москва) (№ 3. С. 17–19), «Памяти Г. М. Григорьева» (№ 10. С. 17–18).

В издании: Русская литература XX века. (1890–1910). Под редакцией профессора С. А. Венгерова. (Т. 1. М.: Мир, 1914) Вл. Гиппиус опубликовал очерк «Александр Добролюбов». (См.: Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. В 2 кн. Кн. I. М., 2000. С. 259–272).

⁶⁹ См. статью: *Гиппиус Владимир*. Одна из затерянных могил // Речь. 1913. 7 (20) февраля. № 37 (2349). С. 2–3. В книге Н. К. Пиксанова «Два века русской литературы. Введение. – темы для литературных работ. – Систематическая библиография. – Руководящие вопросы. Пособие для высшей школы, преподавателей словесности и самообразования» (М.; Пг.: Гос. изд., 1923) эта статья Вл. Гиппиуса упоминается в разделе «Итоги научных изучений Полежаева» (С. 84). В этой же книге рекомендована также работа Вл. Гиппиуса «Пушкин и журнальная полемика его времени» (раздел «Ф. В. Булгарин, как журналист». С. 123). Об этой статье Вл. Гиппиуса см. примеч. 46.

⁷⁰ См.: *Гиппиус Владимир*. Подлинный классицизм. Баллады-послания Овидия. Пер. Ф. Ф. Зелинского. Изд. М. В. Сабашникова. Москва. 1913 // Речь. 1913. 18 февраля (3 марта). № 48 (2360). С. 3.

⁷¹ См.: *Гиппиус Владимир*. Что случилось? // Речь. 1913. 11 (24) марта. № 68 (2380). С. 3. Отклик на эту публикацию Вл. Гиппиуса обнаруживается в дневниковых записях Блока: «Все говорят об оздоровлении, об “оживлении”, о “нравственности”. Пройдет год, <...> удесятерятся. Они будут “бодро”, много и бездарно писать во всех пятидесяти толстых журналах, которые родятся к тому времени. Критики же будут опять (как сегодня Вл. Гиппиус в “Речи”), обмозговывать, “что случилось”? Случилось..... – бездарность, она, матушка. Все, кажется, благородно и бодро, а скоро придется смертельно затосковать о предреволюционной “развратности” эпохи “Мира Искусства”... Пройдет еще пять лет, и “нравственность” и “бодрость” подготовят новую “революцию” (может быть, от них так уж станет нестерпимо жить, как ни от какого отчаяния, ни от какой тоски)» (Дневник Ал. Блока. 1911–1913 / Под ред. П. Н. Медведева. Издательство писателей в Ленинграде, 1928. С. 190).

⁷² См.: *Гиппиус Владимир*. Душа реакции // Речь. 1913. 3 (16) марта. № 60 (2372). С. 3.

⁷³ См.: *Гиппиус Владимир*. Святое беспокойство // Речь. 1913. 15 (28) мая. № 130 (2442). С. 2.

⁷⁴ См.: *Гиппиус Владимир*. Корабль мертвецов // Речь. 1913. 21 апреля (4 мая). № 107 (2419). С. 3.

⁷⁵ См.: *Гиппиус Владимир* Разлив благодущия // Речь. 1913. 7 (20) апреля. № 95 (2407). С. 3.

⁷⁶ См. *Гиппиус Владимир*. Признаки перелома // Речь. 1913. 1 (14) июля. № 176 (2488). С. 3.

⁷⁷ См.: *Гиппиус Вл.* Русская хандра. Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Поэзы. Предисловие Федора Сологуба. К-во «Гриф» // Речь. 1913. 24 июня (7 июля). № 169 (2481). С. 5

⁷⁸ См.: *Гиппиус Владимир*. Литературная суета // Речь. 1913. 1 апреля. № 89. С. 3.
⁷⁹ См.: *Гиппиус Вл.* Голубой и красный цветок. (Памяти Гаршина) // Речь. 1913. 24 марта (7 апреля) № 95 (2407). С. 3–4.

⁸⁰ См.: *Гиппиус Вл.* Правда любви (к шестидесятилетней годовщине со дня рождения В. Г. Короленко) // Речь. 1913. 15 (28) июля. № 190 (2502) С. 4

⁸¹ См.: *Гиппиус Вл.* Документ сердца (к столетию со дня рождения Н. П. Огарева) // Речь. 1913. 24 ноября (7 декабря). № 322 (2634). С. 2

⁸² См.: *Гиппиус Вл.* Гамлет революции // Речь. 1913. 12 (26) августа. № 218 (2530). С. 2

⁸³ См.: *Гиппиус Вл.* Мечта о счастье. К столетию со дня рождения Н. В. Станкевича // Речь. 1913. 27 сентября (10 октября). № 264 (2576). С. 2

⁸⁴ См.: *Гиппиус Вл.* Памяти Помяловского (5 октября 1863 г.) // Речь. 1913. 5 (18) октября. № 272 (2584). С. 3–4

⁸⁵ См.: *Гиппиус Владимир*. Поэт или не поэт. Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений. Изд. Сирин. Т. 1. Юношеские стихотворения и пр. Тт. XIII, XIV. Алтарь победы // Речь. 1913. 11 ноября. № 309. С. 3. См. также с. 67–73 наст. изд.

⁸⁶ Речь идет об издании: Двадцатипятилетие женской гимназии М. Н. Стоюниной. 1881–1906 года. СПб., 1906. Статья Вл. Гиппиуса «Памяти П. Я. Стоюнина (К 25-летию его смерти)» опубликована в газете «Речь» (1913. 4 ноября. № 302. С. 2) и в журнале «Русская школа» (1914. № 2. С. 81–94 с комментарием: «Речь, произнесенная на годичном акте гимназии М. Н. Стоюниной 25 окт<ября> 1913 г.). См. также: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 177, 58 лл. «Тридцать пять лет жизни гимназии Стоюнина...», черновая рукопись, 1916. См. также примеч. 62.

Статья послужила поводом к разрыву отношений с Сологубом (См.: Вл. В. Гиппиус – Федору Сологубу. Петербург, 10 ноября 1913 г. // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982. С. 424, а также интерпретацию этой ситуации: Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 351–352. Упрекая Вл. Гиппиуса в том, что современная литература, в том числе произведения Сологуба, не могут быть предметом «общественно-национального воспитания, как та, с которой имел дело Стоюнин», Сологуб писал к нему в письме от 6 ноября 1913: «Передоновы тем и занимаются в школах, что не пускают в нее писателей, а напрасно: для школы вреден не автор Передонова, а сам Передонов» (ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, ед. хр. 185, л. 8–8 об.).

⁸⁷ См.: *Гиппиус В.* Почему забывают? // Речь. 1914. 20 января (2 февраля). № 19 (2688). С. 4–5.

⁸⁸ См.: *Гиппиус Владимир*. Поэзия Некрасова (публичная речь) // Сибирские записки. 1916. № 2. С. 79–98. См. также: *Малютина А. И.* Некрасовская тема в журнале «Сибирские записки» // Н. А. Некрасов и его время. Межвузовский сборник. Калининград, 1981. С. 60–62.

⁸⁹ См.: *Гиппиус Вл.* Обаяние Лермонтова. К столетней годовщине рождения) // День. 1914. 2 октября. № 267. С. 3.

⁹⁰ См.: *Гиппиус Вл.* Смех Щедрина // День. 1914. 27 апреля. № 113 (555). С. 3.

⁹¹ См.: *Гиппиус Вл.* Аполлон Григорьев (к полувековой годовщине смерти) // День. 1914. 25 сентября. № 260 (702). С. 3, а также: *Гиппиус Вл.* Собрание сочинений Аполлона Григорьева // Летопись средней школы. 1915. 23 апреля. № 14. С. 284–285.

⁹² См.: *Гиппиус Владимир*. Шекспир и Россия // Отклики. Бесплатное приложение к № 111 газеты «День». 1914. № 16. С. 8–10.

⁹³ Статья не разыскана.

⁹⁴ См.: *Гиппиус Владимир*. Бельгийские пророчества // День. 1914. 21 октября.

⁹⁵ См.: *Гиппиус Вл.* Спор поколений // День. 1915. 22 февраля. № 51 (849). С. 3. Речь идет о пьесе З. Н. Гиппиус «Зеленое кольцо. Пьеса в 4 действиях с послесловием «Зеленое – Белое – Алое» (Пг.: Изд-во «Огни», 1916).

⁹⁶ См.: *Бестужев В.* <*Гиппиус Вл.*> Литературно-общественная смена // Голос жизни. 1915. № 9. С. 15–18.

⁹⁷ См.: *Гиппиус Вл.* Н. С. Лесков // Голос жизни. 1915. № 12. С. 3–4. См. также с. 247–257 наст. изд.

⁹⁸ См. примеч. 68.

⁹⁹ Речь идет о работе: *Гиппиус Владимир*. Предчувствия // Мелос: Книги о музыке / Под ред. Игоря Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 2. СПб, 1918. С. 97–117. Заглавием «Логос и Мелос» в работе Вл. Гиппиуса была обозначена II часть. (Там же. С. 105–112).

¹⁰⁰ См. примеч. 46.

¹⁰¹ *Гиппиус Владимир*. Театр и народ // Искусство старое и новое / Под ред. Конст. Эрберга. Пб.: Алконост, 1921. С. 98–93.

¹⁰² *Нелединский Вл.* <*Гиппиус Вл.*> Влюбленность. Поэма // Альманах муз. Пг., 1916. С. 124–137.

¹⁰³ В «Голосе жизни» в 1915 был опубликован цикл стихотворений Вл. Гиппиуса «Меч» (1. «О, Боже! Боже духов, всякой плоти!», 2. «Прихожу я к тебе не на долгую ночь...», 3) «Есть еще один лепет глупцов: не люби...», 4) «И вот горю в рассеянных звездах...») под псевдонимом Вл. Бестужев (№ 4. С. 7); в журнале «Вершины» за 1915 стихотворение «Бесцельно все. Мирская цельность...» (№ 10. С. 2), стихотворение «С кем я сравню? Сравню тебя, о Боже!» (№ 15. С. 2). См. также: *Лавров А. В.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 565.

¹⁰⁴ Третья книга стихов Вл. Гиппиуса вышла двумя изданиями: 1) *Ночь в звездах*. Стихотворения Вл. Бестужева. Пг.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915; 2) *Ночь в звездах*. Стихотворения Вл. Нелединского. Пг.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1917. Ни одно из изданий не содержало указание на части. Между тем в архиве Вл. Гиппиуса сохранилась корректура 2-й части книги: «Ночь в звездах. Вторая» (ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 12, 63 лл.).

¹⁰⁵ Речь идет об издании: *Нелединский Вл.* Томление духа. Вольные сонеты. Пг.: Тип. Сириус, 1916.

¹⁰⁶ См. примеч. 8.

¹⁰⁷ *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города / Вст. ст. Леонида Гроссмана. Ред. Владимира Гиппиуса. М.; Л., Гос. изд., 1926.

¹⁰⁸ См. примеч. 46.

¹⁰⁹ Рукопись не разыскана.

¹¹⁰ Рукопись не разыскана.

¹¹¹ Рукопись не разыскана.

¹¹² См.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 148, 205 лл. «Сон в пустыне. Зрелище в трех действиях» Пьеса. 1919–1921; Там же, ед. хр. 149. «Сон в пустыне. Сценическая поэма в трех действиях». Пьеса. Черновая рукопись. 165 лл.

¹¹³ Беловая рукопись поэмы с правкой автора и пометой «Отобранные и окончательно утвержденные автором 20 песен» см.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 94, 460 лл. См. также примеч. 8.

¹¹⁴ В справочнике «Русские писатели: опыт библиографического пособия по русской литературе XIX–XX ст.» И. В. Владиславлева. (4-е перераб. и значит. доп. изд. М.; Л.: Госиздат, 1924. С. 356–357) в разделе «Литература революционного периода (1918–1923 гг.) в справке о Вл. Гиппиусе были обозначены наименования не вышедших книг: «*Natura naturans*», II 93 г., «Затмение звезд (912–913 гг.); «Звезды днем» (913–914 гг.); Радуга в ночи (912–918 гг.); «Всенощное бдение» (917–920 гг.); Подвиг страстный. 921 г.

¹¹⁵ Речь идет о ежемесячном литературном, научном и политическом журнале «Летопись», который издавался в Петрограде в 1915–1917, одним из основателей журнала был Горький, издатель – А. Н. Тихонов. В архиве Вл. Гиппиуса машинопись данной статьи с авторской правкой и датой 1 мая 1917, см.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 163, 18 лл.

¹¹⁶ См.: Вл. В. Гиппиус. Ничтожные слова о ничтожных делах. Предисл., подгот. текста и примеч. Александра Меца // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., 2009. С. 422–433; Рыкунина Ю. А. 1) Владимир Гиппиус об акмеистах // Литературный факт. 2017. № 5. С. 207–224; 2) Гиппиус Вл. Золотой век. Из писем к иностранцу // Русская литература. 2018. № 1. С. 99–126, 3) Владимир Гиппиус о Мандельштаме, Ахматовой и литературных поколениях // Литературный факт. 2020. № 4 (18). С. 326–340; Гиппиус Вл. Отчаявшиеся и очарованные // Кобринский А. А. Владимир Гиппиус: правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2010. Вып. 1. С. 549–561, а также с. 67–73, 208–269, 281–294 наст. изд. В архиве Вл. Гиппиуса обнаруживаются также статьи: «Тоска по жизни», черновая рукопись, 1910-е (ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 159, 30 лл.), «Чему радоваться?» (Рецензия на роман Б. Зайцева «Дальний край», черновая рукопись, 1913/1914 (Там же, ед. хр. 161, 27 лл.), «Любовь тоскующая (Памяти Чехова. 2 июля 1904 г.), черновая рукопись, 2 июля 1914 (Там же, ед. хр. 162, 18 лл.), «Привет поэту», черновая рукопись, <б. д.> (Там же, ед. хр. 164, 10 лл.), «Поэт Тургенев. Публичная речь в столетие рождения», черновая рукопись, 1918 (Там же, ед. хр. 178, 52 лл.).

¹¹⁷ Речь идет о романе «Созвездье рыб». Архивные материалы, связанные с романом см.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 108–121. См. также с. 327–343 наст. изд.

¹¹⁸ В январе 1918 был создан театральный отдел Народного комиссариата просвещения РСФСР – ТЕО Наркомпроса, окончательное оформление получил в августе 1919, по подписанию В. И. Лениным Декрета «Об объединении театрального дела». Рукопись перевода не обнаружена.

¹¹⁹ Речь идет об издании: Русская литература XX века. (1890–1910). По редакции профессора С. А. Венгерова. Том III. М., 1916. Имя Вл. Гиппиуса упоминается в очерке В. Я. Брюсова «Иван Коневской». См.: Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 2. С. 281, 284.

С. А. Венгеров о Вл. Гиппиусе писал в редакционной заметке к его очерку «А. М. Добролюбов», отмечая: «Собственно говоря, Владимиру Гиппиусу принадлежит такая же роль первого русского декадента, как и Добролюбову». (Цит. по: Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С. А. Венгерова. Кн. 1. С. 257).

¹²⁰ См. примеч. 44. О поэме Вл. Гиппиуса Иванов-Разумник писал: «Первая радость – поистине нечаянная: поэма Влад. Гиппиуса “Лик человеческий”. Вот уж подлинно: сидел человек сиднем (так казалось) тридцать лет и три года (как в былине

сказывается не только про Илью, но и про Добрыню Никитича) – и вдруг написал громадную эпическую поэму «песен в двадцать пять», современнойшую, напряженную, захватывающую. <...> Но каюсть: с недоверием подходили мы, слушавшие, к этой неожиданной громадной эпической поэме, с ее певуче-старомодным пятистопным ямбом и шестистрочными строфами... И после первой же песни почувствовали силу и размах, глубину и свободу. О всеоружии техники не говорю: свободные рифмы (намеренно перебиваемые простейшими, глагольными), остро ломающийся размер (иногда хореический среди ямба), прихотливо играющая цезура – обо всем этом подробно расскажут когда-нибудь специалисты формального метода. Но внешняя сила соответствует здесь силе внутренней <...>. Эпическая, философская, символическая поэма – ее не хватало в истории нашего символизма» (С. 130).

¹²¹ См.: Дневник Ал. Блока. 1911–1913. С. 43, 44, 90, 117, 149, 189. 21 ноября 1911 Блок после посещения лекции Вл. Гиппиуса «Пушкин и христианство» (см. примеч. 46) записал в дневнике: «Суть лекции – проповеднический призыв не только к “религиозному ощущению”, но и к “религиозному сознанию”. Пушкин. Пессимизм лицейского периода. Всегда – сила только там, где просвечивает “доказательство бытия божия”, остальное о боге – или бессильно, или отчаянно (переходящее в эпикуреизм). Завершение Пушкинских “исканий” – он впадает в “эстетический идеализм” (безраздельная вера в красоту). – Чтением многих стихов Пушкина В. В. Г[иппиус] прибавил нечто к моей любви к Пушкину» (Там же. С. 44). См. также примеч. 75.

¹²² См.: Брюсов В. Дневники. М., 1927 (по указателю). См. также с. 26–37 наст. изд.

¹²³ Речь идет о стихотворении «Поэзии юный причастник...», вошедшем в состав раздела «Друзьям» и обращенное к Вл. Бестужеву <Вл. Гиппиус>:

Поэзии юный причастник,
Знаток шоколадной халвы,
Вы к нам приходили под праздник,
Таинственной всех были вы.

Вас нянька, как беса, боялась,
И прятала нас от греха.
А сердце так сладко металось
От взлетов ритмичных стиха!

(Городецкий С. М. Цветущий посох. Вереница восьмистиший. СПб: Грядущий день, [1914]. С. 96).

¹²⁴ См.: Маковский С. К. «Душа реакции» и «Святое беспокойство» (ответ критику) // Аполлон. 1913. № 6. С. 44–47.

¹²⁵ См.: Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Сергей Городецкий. Ива. Пятая книга стихов. Изд. «Шиповник». СПб. 1913. Ц. 2 р. Вл. Бестужев. Возвращение <sic!>. Изд. Цех Поэтов. СПб. 1913 <sic!>. Ц. 1 р. 20 к. // Аполлон. 1912. № 9. С. 53–54. Об авторе второй книги стихов Вл. Гиппиуса Гумилев писал: «Вл. Бестужев начинал свою поэтическую деятельность вместе с ранними русскими символистами, и только в этом году вышла его первая <на самом деле в 1912 вышла уже вторая книга стихов Вл. Гиппиуса, по всей видимости первая – «Песни» (1897) – была автору неизвестна> книга. <...> При чтении же стихов Вл. Бестужева возникает досадное чувство, словно

узнал что-нибудь хорошее слишком поздно, когда оно уже не нужно. Первое и бесспорное достоинство стихов Вл. Бестужева в их певучести» (Там же. С. 54).

¹²⁶ Айхенвальд Ю. И. Литературные наброски // Речь. 1917. 6 февраля. № 35. С. 2. См. также с. 295–301 наст. изд.

¹²⁷ Имеется в виду отклик Брюсова на книгу Вл. Гиппиуса «Томление духа» (см. Русские ведомости. 1916. 9 ноября. № 259. С. 6. См. также с. 36 наст. изд.

¹²⁸ Речь идет о рецензии: *Меньшов А. <Соловьёва П. С.> «Возвращение»*. Стихотворения Вл. Бестужева. Издание Цеха Поэтов. 1912 г. Ц. 1 р. 20 к. // Новая жизнь. 1914. Январь. Стб. 287–289, в которой отмечалось: «Книжка стихов Вл. Бестужева “Возвращение”, среди множества появляющихся крикливых и назойливо-утомительных сборников, – это тихая речь в шумной толпе.

Прислушавшись, начинаешь понимаб, что автор скромной серенькой книжки говорит важное и значительное: о жизни и смерти. <...> Сборник проникнут глубоким религиозным чувством, и многие песни в нем – молитвы» (Там же. Стб. 287).

¹²⁹ См.: *Грифцов Б.* Гиппиус В. Пушкин и христианство. Петроград, 1915 г. Стр. 43. Ц. 80 к. // Русская мысль. 1916. № 1. 3-я паг. С. 1–2. Автор рецензии писал: «В основной своей мысли спорная, несвободная от внутренних противоречий и тем более от неясностей брошюра г. Гиппиуса вполне беспристрастно должна быть сочтена очень интересной» (Там же). См. также с. 24 наст. изд.

¹³⁰ См.: *Рейснер Л. М.* Вл. Нелединский. Томление духа. Вольные сонеты. Петроград, 1916. Ц. 2 р. // Летопись. 1916. № 12. С. 323–324. В рецензии отмечалось: «Редко книга так полно соответствует своему названию <...>. Не ищите в “Вольных сонетах” философии, уверенной мысли, острых силлогизмов, заслуга их – в душевной бессоннице, в постоянном неудовлетворении». (Там же. С. 323).

¹³¹ Об Ф. В. Отто как «старейшем и самоотверженном работнике» Государственного Института истории искусств, «бессменном заведующим Канцелярией Института на протяжении десятилетия” см.: *Кумпан К. А.* Указ. соч. С. 601.

Г. Петрова
Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН

«Романея» Вл. Гиппиуса «Созвездье рыб»

Среди множества творческих замыслов Вл. Гиппиуса до настоящего время один был абсолютно неизвестен ни читателю, ни научному сообществу. Речь идет о работе Вл. Гиппиуса в большом эпическом жанре романа.

Современники, а позже и исследователи в некоторой степени знали Вл. Гиппиуса поэта, критика-полемиста, педагога. Уже в наше время в научный оборот, силами Е. М. Биневи́ча, В. Н. Быстро́ва, А. М. Грачевой, О. А. Линдеберга, Ю. А. Рыкуниной¹ стал известен Вл. Гиппиус как прозаик и мемуарист. Однако ряд уже опубликованных текстов Вл. Гиппиуса – лишь небольшая часть того айсберга, который скрыт в его личном архиве, хранящемся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН.

Один из самых «тайных» периодов творческой биографии Вл. Гиппиуса, скрытых от глаз широкой публики – эпоха второй половины 1920–1930-х годов. Последняя творческая публикация Вл. Гиппиуса – поэма «Лик человеческий» появилась в издательстве «Эпоха» в 1922 году,² а в 1927 году было выпущено в свет иллюстрированное издание романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» под редакцией Вл. Гиппиуса.³ На этом присутствие Вл. Гиппиуса в издательском пространстве закончилось. Между тем, личный фонд писателя как раз наполнен большим количеством творческих материалов, относящихся к 1920–1930-м годам. Вплоть до самой смерти в блокадном Ленинграде 5 ноября 1941 года⁴ Вл. Гиппиус продолжал работать и весьма продуктивно. По самым приблизительным подсчетам в этот период им написаны сотни стихотворений и лирических циклов, обращенных ко второй жене – Надежде Михайловне Томилиной,⁵ пьеса «Сон в пустыне»⁶ и др. Однако, думается, главное место в творчестве Вл. Гиппиуса в этот период занимает работа в жанре романа.

В личном фонде Вл. Гиппиуса выявляется 14 ед. хр.,⁷ которые, так или иначе, связаны с «Созвездьем рыб». Материал, отложившийся здесь по своему характеру очень разный. Это отдельные фрагментарные наброски и планы, черновые рукописи отдельных частей произведения, авторизованные и неавторизованные списки и пр.

Как известно, публикация значительной части материалов из архива Вл. Гиппиуса, особенно позднего периода творчества, затруднены их прочтением. Ю. А. Рыкунина, отмечая сложность текстологической работы с корпусом мемуарной прозы Вл. Гиппиуса под названием «Вл. Бестужев (Вл. Гиппиус) Судьба или сорок восемь лет (Саможизнеописание в трех шестнадцатилетиях) Шестнадцатилетие первое (1876–1891) Жизнеописание нетленных из моих друзей»,⁸ признается, что смогла разобрать лишь отдельные фрагменты из 471 листа рукописи.⁹

В этом отношении роману «Созвездье рыб» повезло чуть больше, поскольку среди всего разнообразия материалов, связанных с этой работой Вл. Гиппиуса, обнаруживаются авторизованные машинописи, дающие надежду на возможность введения этого уникального текста в научный оборот.

Весь комплекс материалов, связанных с «Созвездьем рыб», датируется достаточно большим периодом. Сам автор зафиксировал хронологию работы над романом на одном из листов, присоединенных к машинописи: «Последняя редакция романа. / Работа начата 21 / XII 1923 г<ода>. <...> Диктовал <...> в новой устн<ой> переработке с осени 1936 – и до осени 1937 г<ода>».¹⁰

1 августа 1941 года (за три месяца до смерти¹¹) Вл. Гиппиус делает распоряжение о передаче текста романа на хранение в Институт литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР.¹² Папка с текстом романа представляет собой корпус из 795 листов: кроме основной машинописи здесь обнаруживаются и рукописные листы. Машинопись текста романа содержит авторскую правку, сделанную разными чернилами и простым карандашом. Характер правки заставляет предполагать, что выполнялась она в разное время. Таким образом, осень 1937 года, вряд ли может считаться последней датой работы над романом.

В любом случае работа над текстом велась Вл. Гиппиусом почти двадцать лет, в результате чего было создано уникальное и по структуре, и по содержанию художественное произведение, значительно расширяющее наше представление о модернистской прозе и романе XX века.

В настоящее время накоплен достаточно интересный и разнообразный исследовательский опыт по рассмотрению отдельных проблем развития модернистской прозы. Наиболее значимыми здесь оказываются исследования Л. К. Долгополова, Л. Силард, Н. В. Барковской, С. П. Ильева, С. В. Ломтева¹³ и др., в которых, так или иначе, сделана попытка определить основные закономерности развития жанра романа в первой половине XX века. Как отмечал Л. К. Долгополов: «Расширение границ искусства, вызванное расширением знаний об окружающей человека действительности, поколебало те принципы изображения, на которых основывалось предшествующее столетие, и, прежде всего, принцип психологического анализа».¹⁴ Практически все исследователи отмечают стремление писателей-модернистов выявить метафизические, иррациональные факторы в истории, в становлении культуры и в природе человека и признают, что романное творчество модернистов, по точному определению Н. В. Барковской, держится на двух китах: во-первых – это по-новому понятый человек; во-вторых – по-новому осмысленный культурно-исторический процесс. В связи с чем, очевидно, что перед модернистами остро стояла проблема реформы романной структуры, поскольку воплощение открытой ими «глубины» мира и человеческой души не укладывалось в рамки традиционного социально-психологического романа конца XIX века.

Каких бы то ни было универсальных принципов поэтики «новой» прозы выработано не было. Каждый художник выбирал свой путь в деле реформы романного жанра, а поиски новых способов построения романа шли одновременно в нескольких направлениях. Одни писатели, критически осмыслив традиции русского психологического романа, склонны были использовать достижения западноевропейской и американской литературы, обращаясь к творчеству Э. По, Гюисманса, Гофмансталя, Ибсена и мн. др., и даже к традициям массовой беллетристики; другие – обращали свои взоры к прошлому, к древним формам функционирования художественного слова, используя фольклорные традиции и принципы построения древнего эпоса; третьи мыслили себя продолжателями и наследниками «дела Толстого и Достоевского». Иногда все эти пути перекрещивались, порождая сложный и внутренне весьма противоречивый симбиоз.

Так, М. М. Павлова убедительно показывает, что в становлении писательской манеры Сологуба, важную роль сыграла не только русская классическая проза, особенно творчество Гоголя и Достоевского, о чем уже не раз писали исследователи,¹⁵ но и французский натурализм, постулируемый манифестами и романами Э. Золя и Гонкуров.¹⁶

В свою очередь, Мережковский считал, что именно открытия, сделанные русскими романистами конца XIX века, должны быть освоены новым поколением писателей и выведены на новый уровень развития. Уже в творчестве Гончарова, Толстого, Достоевского и др. он находил начала «нового идеализма», стремление выразить «мистическое содержание» жизни личности, которое, по его мнению, и должно стать предметом художественного исследования на новом этапе развития литературы и в частности жанра романа.¹⁷

В другом направлении шли поиски Андрея Белого, который достаточно радикально выступал против традиций психологического романа конца XIX века, увлекающего, по его мнению, человека в тупик, в ловушку психологии. Он противопоставил ошибочному «пути Достоевского» «путь, указанный Ибсенем».¹⁸

Андрей Белый наиболее последовательно осмыслял проблему реформы традиционной структуры романа. Особое место здесь занимает его лекция, прочитанная в ноябре 1908 года в театре В. Ф. Комиссаржевской и позже оформившаяся в статью «Пророк безличия», предметом анализа которой стало романное творчество весьма популярного на рубеже XIX–XX веков С. Пшибышевского. Исходная мысль, высказанная Андреем Белым, заключалась в том, что в современности обозначился «водораздел» между двумя стихиями: творчеством великих писателей середины XIX столетия и писателей конца XIX–начала XX века. Замечая, что у Пшибышевского нет традиционной «постепенности в развитии фабулы; нет развлекающих <...> подробностей быта; нет достаточной мотивировки любого изображаемого поступка <...>», Белый утверждает, что в «новом» романе «описание героя, <...> место и время действия отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором потом, вскользь, нехотя»; по его мнению, современный писатель-романист должен «освободиться» от «внешней» фабулы и сосредоточиться на передаче скрытых бессознательных движений человеческой природы и «стихийной силы жизни».¹⁹

Так или иначе, но романы русских символистов перестают быть только объективным повествованием от третьего лица. Особенно силь-

ной модернизации в романах начала XX века подверглись позиция автора, тип героя и пространственно-временные формы построения.

Этот небольшой экскурс важен, поскольку Вл. Гиппиус-романист, с одной стороны, был весьма внимательным и критически настроенным наблюдателем литературного процесса начала XX века – 1900–1910-х годов, впитывал и переосмыслял важнейшие эпохальные процессы, с другой – откликнулся уже на полемики пореволюционной действительности. Роман «Созвездье рыб» – это своеобразная реплика Вл. Гиппиуса в литературоведческих полемиках 1920–1930-х годов, что совершенно очевидно реализуется в понятийном корпусе одного из предисловий к роману:

ПРЕДИСЛОВИЕ РОМАНИСТА

Сборы мои стать романистом оказались настолько продолжительными, что я склонен признать, наконец-то, написанный мною роман или поведание, как угодно называть моему герою – вполне непререкаемым писательским предложением на некий непререкаемый же читательский спрос и еще того беспритязательнее: исполнением мною читательской стороны социального заказа.

Ежели таковая моя закономернейшая беспритязательность не будет сочтена тем не менее за притязательность вполне закономернейшую, то, крепко надеюсь, – не будет отнесена к проявлению незакономерности – тем же спросом обусловленная и самоуверенность, что мне, в социальном порядке, заказан не какой-либо иной, но – тот самый роман, который я издаю. То есть – повествование жизнеописательного подвига или – именно поведание впечатлений и наблюдений воображенного мною одного из моих сверстников, внимательнейше воспринимавшего с полвека тому назад – в детские свои годы – жизнь своих матерей и отцов – в естественнейшей очереди особливо. И – почти надеюсь: заранее не вызывать и тени подозрительности, что герой моего романа – лицо мною всего лишь воображенное – в той же мере на самом деле никогда не существовал, в какой я, его себе вообразивший, не сомнительнейше, с тех пор наиреальнейше родился, – и до сего дня, существовал и – сегодня еще не в одном лишь чем бы то ни было воображении, – существую. И вовсе не в силу лишь картезианской вариации: воображаю, – стало быть, существую.

Напротив: потому-то и вообразил себе своего героя, что уже существовал – и не малое число лет, – прежде чем его себе вообразил. Пережив лишь некоторые и очень немногие из обстоятельств, которые вызвали ту или эту из его романтических тревог и тем самым романтических же событий, – которые из этих обстоятельств проистекали...

Но с другой стороны, едва себе своего героя вообразил, тотчас же, предварительно его о самом себе поведении, внушил ему несколько идеологических предпосылок, свойственных игре его ума.

Настолько же, насколько они игре и моего ума были свойственны.

Внушил предварительно. Однако – по мере овладения этими моими предпосылками, он все вообразительнее воображаемый мною герой моего романа – уже на свой собственный страх и таковую же совесть, комбинировал их – в присвоенном ему мною сознании; дробил на посылки частичные и проверял, наконец, те и другие на обстоятельствах и событиях своего – мною ему присвоенного – существования.

Проверял. Он, а не я. Уже помимо моего непосредственного вмешательства, – отдаваясь присущим – уже ему, а не мне, – и впечатлительности – и наблюдательности. Я же переживал от такого рода, в меру его романтической жизнеспособности, рассудительных упражнений – вчуже удовольствие. Творческое – тем более, чем с большей страстностью – воображенный мною герой моего романа, сопротивляясь внушенным ему мною предпосылкам и преодолевая этим сопротивлением власть отвлеченного мышления над чувственной переживаемостью, – внедрялся в поток присвоенного ему мною существования.

Внедрялся, – силой чувственной лишь переживаемости в поток присвоенного ему мною существования.

А – затем, слово принадлежит уже не мне, а ему, – сколько бы стили его и мой в естественнейшей самопричинности ни совпадали. – В естественнейшей....

И – да здравствует реализм!

Осень 1927 г.²⁰

При этом уже в «Предисловии романиста» нельзя не почувствовать и совершенно очевидной иронии, которая в целом становится

одним из главных принципов повествовательной стратегии Вл. Гиппиуса в «Созвездье рыб».

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с текстом романа Вл. Гиппиуса – это активное экспериментирование с «правильной» романной формой. Предметом исследования здесь становится «поток сознания» эпохи, материализованный в существовании «героя от первого лица», десятилетнего мальчика Севы Беера.

Отметим, что формирование структуры «Созвездья рыб» прошло несколько стадий. Анализ архивных источников в целом показывает, что писатель на протяжении всех лет работы над текстом очень по-разному представлял свое произведение, экспериментировал с композицией и с романским дискурсом. В конечном итоге сложилась на первый взгляд в чем-то аморфная композиция: «Созвездье рыб» состоит из двух сказов, пятнадцати глав, а также системы предисловий, вступлений, предглавий, междуглавий, присказок и др. элементов:

Почти что завязка

Глава 0.

Сказ первый: Тетушка Маргарита

Присказка первая. Ложь в основании

Предглавие. Пуп Земли

1. Пустые мечты. Философское размышление

2. Сохранение материи

3. Постоянство энергии

4. Непрерывная дробь (всем скобкам скобка)

5. Точь в точь

6. Способ решения непрерывной дроби.

7. Дело в шляпе.

8. Восклицательный знак

9. Точка

10. Комментарий к точке

11. Предпоследняя в многоточии – точка

12. Наипоследняя точка

Глава не первая

1. Ab ovo

2. Беспредельные разговоры

3. Происхождение Принца Пети

4. От 5000 до – и по 1883 после

5. От 1883 – и по 1884

6. Селетон в борьбе с палетоном

7. Торжество стержня
 8. О «Сверчке» (очерк из истории русской цензуры)
 9. Тайна мадридского двора (с разъяснением)
- Глава. Не глава – а нечто вроде педагогической поэмы.

Детство графини Клотильды де-во.

1. Родословная
 2. Воспитание физическое
 3. Воспитание нравственное
 4. Воспитание умственное
 5. Закон внезапности
 6. Закон случайности
- Присказка вторая. Порочный круг

1. Несусветное перекабыльство
 2. Домашний демон
 3. Календарные экивоки
- Глава. Всем первым главам первая
1. Система эпитафий (в развитии основного)
 2. Вчерашний снег
 3. Быка за рога
 4. Степа
 5. Новое платье короля
 6. Опыт светопреставления
 7. Во-оба-же
 8. Превращение в оленя (Злостная пародия)
 9. Завязка (уже позади)
 10. Развязка еще впереди

Глава в правильной и романной очереди вторая. Домашний демон.

1. О птичьем языке
2. Перед обедом
3. Обед
4. Заикинада или дядя Гриша рассказывает анекдоты
5. После обеда (водевиль для разезда)
6. Разъезд
7. Примечание (ко всей главе)
8. Примечание на примечание

Присказка третья. Сплошное недоразумение

(главы третья, четвертая, пятая – с междуглавием промеж

3 и 4)

Глава третья. Уровень моря
Междуглавье. Путешествие по комнате

Глава четвертая. Волшебная сказка

1. Консервативная газета
2. Медведь и Диана (сказка)
3. После сказки

Глава пятая. Ничего подобного

1. Предпосылка
2. Подступ к семейному недру
3. Семейное недру
4. Ефрезенером (необходимая, хоть и не очень справка)
5. Сон во сне
6. Сон наяву
7. Торжество добродетели
8. Проекция на плоскость

Схема

(главы шестая, седьмая, восьмая)

Дух противоречия. Угол падения. Угол отражения. Чувствительное путешествие вокруг да около

Глава Шестая. Угол падения. (Теза)

1. Вступление
2. Изложение
3. Заключение

Глава седьмая. Угол отражения

1. Афанасий и Пульхерия
2. О Том как папа помирился с дядей Гришей
3. Лишний хвост

Глава восьмая. Чувствительное путешествие вокруг да около

<Сказ второй> Принц Петя (главы девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая)

Семейное предание о Жар-Птице, да царь-девице и о пости что Иванушке-дурочке

Глава девятая. Настоящее место которой однако несколькими главами раньше.

Истина на дне

Глава десятая

Буря в стакане воды

1. Нечто вроде идиллии
2. Снег на голову
3. Нечто вроде коммуны

Глава одиннадцатая

Дева на скале

1. Немножечко
 2. Диоскуры
 3. Очень
- Глава двенадцатая и заключительная
Выстрел в рот
1. Каин и Авель
 2. Адам и Ева
 3. Свадьба

В этой композиции и весьма необязательных и разноприродных наименований, как нам представляется, раскрывается принципиальная установка Вл. Гиппиуса на пародирование классической формы романа. Кроме того, поскольку у «Созвездья рыб» два повествовательных начала, то и в конструкции романа обнаруживаются два уровня, взаимодействующих друг с другом: авторский и «героя от первого лица», на уровне интуиции переживающего свое «иночество». ²¹ Композиция призвана отразить, с одной стороны, процесс пробуждения, становления и оформления сознания и памяти «земле шарца» Всеволода Беера, с другой – авторское панорамное видение этого процесса.

Важную роль здесь играет и жанровое моделирование, к которому прибегает романист. С одной стороны, замысел Вл. Гиппиуса заключался в попытке создать эпопею, о чем свидетельствует эпиграф к общему корпусу «Созвездья рыб», обращая читателя к великой эпопее Гомера «Илиада»:

Гнев, Богиня, воспой Ахилесса, Пилеева сына... ²²

Эта ориентация проявляется и в авторском термине, которым обозначен жанр романа – «романея», суть которой Вл. Гиппиус сводит к созданию антроподицеи, или «оправдания человека».

Культурным героем этой романеи становится *обыватель*, со своей впечатлительностью, наблюдательностью и своеобразной игрой ума.

Обывательщина как культурно-историческая сила, определяющая разные формы современной писателю жизни, во всех ее негативных и позитивных проявлениях и оказывается в центре внимания писателя. Не случайно на страницах романа неоднократно появляются от-

сылки к «Жизни Клим Самгина» М. Горького. Образ обывателя был весьма притягателен для писателя, стоит вспомнить его лирический цикл «Сокровище. (Дневник обывателя)» (1927),²³ а само отношение к этому явлению оказывалось амбивалентно, с одной стороны, обывательщина – это естественная и неизбежная среда обитания человека, с другой – в романе она подвергнута сокрушительной иронии.

Кроме того, отдельные части своей романи Вл. Гиппиус называет «Сказами», тем самым подчеркивая их связь с фольклорной традицией. Эта связь реализуется многопланово: 1) в отдельных высказываниях героев: текст романа пронизан парафразами пословиц, поговорок – это одна из особенностей речи персонажей романа; 2) в образах и в авторских названиях глав: – например, сказ «Принц Петя», в рамках которого главы девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая объединены общим названием – «Семейное предание о Жар-Птице, да Царь-Девине и о почти что Иванушке-дурочке»; 3) в особом типе авторского повествования, построенного на воспроизведении устного речевого потока романских персонажей, пропущенного сквозь призму восприятия главного героя романа и рассказчика – десятилетнего мальчика Севушки (Севца).

Неоднократно Вл. Гиппиус называет свое произведение и «поведанием», а свою авторскую позицию соотносит в «предсказыванием».

Известно, что содержание понятия «поведание» сводится не только к сообщению или рассказыванию, но и сопряжено с религиозными категориями оглашения, возвещения, объявления, связанных так или иначе с идеей «ведовства», особого тайного знания, его проповеди, или заповеди.

«Созвездье рыб» Вл. Гиппиуса – многоуровневая, многособытийная и многоперсонажная романи, со сложной архитектурой.

С одной стороны, здесь можно выделить локальный сюжет, который ограничен десятилетием 1876/77–1886/87 и определяется возрастом главного героя мальчика Севы Беера, постепенно раскрывающего «тайну» своего рождения.

С другой – посредством «наблюдательности» ребенка и введения в «поведание» большого количества персонажей – роман фактически превращается в историческое повествование, охватывающее период с первой половины XIX века по начало XX века.

Перед читателем проходит жизнь молодых супругов: преподавателя Императорского Инженерного института, Владимира Николаевича Беера и Елизаветы Васильевны Тарасовой, воспитывающих двух сыновей Всеволода (1876 года рождения) и Вадима (Вадиныку, 1880 года рождения). Семья Бееров проживает в Петербурге, на Песках. Вокруг них «собирается» большое количество родственников (как со стороны Бееров, так и со стороны Тарасовых) и обширный круг близких товарищей.

В романе в той или иной степени представлены судьбы бабушки Севы Беера – Евгении Петровны (урожденной Горленко, в первом замужестве Беер, во втором – Корш), ее сыновей (братьев Владимира (Вальдемаруса) Николаевича, Евдокима Николаевича (дяди Доши), Сергея Николаевича (дядя Серы), их жен и детей, ее дочери от второго брака Маргариты Александровны Корш – Риточки (Тетушки Маргариты) – центрального персонажа «поведания»; отца Маргариты – Александра Христофоровича Корша, ее воспитателя, славянофила и московского барина Ивана Васильевича Беера; Николая Васильевича Беера, герценианца и западника – отца Владимира Беера; купцов Тарасовых – предпринимателей и владельцев кондитерского производства. Нельзя не отметить, что роман отчасти предстает как автобиографическое повествование, а за героями угадываются их прототипы – разные представители рода Гиппиусов.

Рельефно очерчен в «Созвездье рыб» и круг «сотоварищей» супругов Бееров: это тетя Маша («всемирная псковитянка») и ее муж, псковский чиновник; тетя Соня; «домашний демон» дядя Гриша, Григорий Михайлович Заикин, составитель «календарей», претендующий на звание литератора, по прозвищу «я в штанах»; Иван Михайлович Сверлов – Сверлушка, «роковая мужчина», критик, литератор, мечтающий о сотрудничестве с «Вестником Европы», но живущий рецензиями и фельетонами в «Книжках недели»; Зинаида Романовна, венероподобная, умнейшая женщина и ее супруг и многие другие. Не мало места на страницах романа уделено и Степке-швейцарю, горничной Тане, Прасковье Флоровне, Федоровне, Дуне.

Каждый персонаж романа – это типичный представитель эпохи и специфический «речевой характер». «Человек есть изречение...», – так открывается «Предисловие героя романа» у Вл. Гиппиуса.

Вообще роман не лишен бытописательской основы. Вл. Гиппиус от лица десятилетнего Севы весьма подробно и с ностальгической

любовью описывает уютный быт бееровской квартиры на Песках и в целом устройство жизни российского интеллигентно-обывательского круга: устройство квартир и ресторанов, моду, правила этикета, круг чтения героев романа и пр. В поле зрения писателя попадают и культурно-географические реалии, и многообразные топонимы: точное указание Санкт-Петербургских и московских адресов проживания героев, тонкости и особенности устройства провинциальной жизни.

При этом жизнь персонажей романа переплетается с реальными историческими лицами. В романе упоминается нашумевший развод Д. И. Менделеева, отец А. А. Блока – Александр Львович Блок и мн. др.

Следует отметить, что в романе Вл. Гиппиуса судьбы персонажей показаны в широком в культурно-историческом контексте. Фактически в «поведании» названы важнейшие эпохальные события и явления: западничество и славянофильство, нигилизм и народничество, терроризм (убийство царя 1881 года), устройство коммун и коммунальный быт, война с турками, журнализм, литературоцентризм, философские открытия, издательская жизнь и цензура, отдельные технологические открытия (транспорт, телефон, телеграф, открытие в области физики, электричество Яблочкова-Эдисона), модные спиритические сеансы и мн. др.

История, культура, как и быт – важный контекст существования мальчика Севы.

Наконец – еще один событийный ряд в романе – связан с развитием астрологической темы. Жизнь, показанная в «Созвездье рыб», это принципиально «жизнь землешарцев», которая находится в прямой зависимости от движения планет, от вхождения Солнца то в Созвездие Водолея, то Овна, а их внутренние стремления представлены как движение в созвездии Геркулеса. «Звездная», астрологическая тема в романе постепенно набирает свою силу, в соответствии с постепенным «пробуждением» памяти и сознания «героя от первого лица» – Севы Беера.

При этом здесь не следует видеть ни метафизики, ни мистики, у Вл. Гиппиуса это естественное и органическое пространство жизни человека, не менее реальное, чем катание на велосипеде или поход в баню.

И бытовая, и культурно-историческая, и астрономическая стихия, по Вл. Гиппиусу, взаимодействуют в пределах одной человеческой жизни, определяя существование человека. Но внимание

романиста сосредоточено на внутренних процессах, в нем происходящих. Человек у Вл. Гиппиуса представлен как «материя», которая «мыслит и целуется».

Все судьбы персонажей романа, история молодежной коммуны, сюжет зачатия Севы Беера и, в свою очередь, его первой влюбленности в тетушку Маргариту-Афродиту, Вечную Женственность – даны в романе не последовательно, а представлены отдельными эпизодами-контрапунктами. Романное время в «Созвездье рыб» не линейно, а скачкообразно.

Причем и история, и культура, и жизнь персонажей в романе, как мы уже сказали, даны сквозь призму сознания Севы Беера, его наблюдений, впечатлений, усвоенных речевых конструкций, умозаключений.

Повторимся, основное внимание автора романа, сосредоточено как раз на процессе движения человеческого сознания и особой роли в этом процессе любви и творчества – революционных сил мироздания.

Услышанные «высказывания», устойчивые речевые обороты, усвоенные Севом Беером, под воздействием природной чувственности и первой влюбленности в тетушку Маргариту, определяют и его проникновение в «семейное недро», в тайну своего рождения, и его «жизнеописательный подвиг» – ведь он не просто герой романа, у Вл. Гиппиуса, он «герой от первого лица», которому делегированы полномочия создателя текста.

По мысли писателя, две стихии – «мыслительная» (стихия сознания) и материальная (стихия плоти, вещества) вне друг друга ущербны, и даже губельны, но трагическое и глубоко противоречивое их взаимодействие революционно, поскольку порождает новые формы существования.

Так, появление на свет Севы Беера обусловлено страстным влечением Сверлова и Лизы друг к другу и одновременно их нигилизмом, принципами коммунальной жизни и причудливо понятой идеи свободы, освобождения от старых форм существования.

Однако другой исход этого взаимодействия показан на примере судьбы брата Елизаветы Беер, матери Севы – самоубийцы Миши. Восторженная природа молодого человека, сильная физиология и воображение помноженные на усвоенные революционно-народнические идеи приводят Мишу к развращению семилетней девочки Риточки и гибели в ресторане «Пекин».

Важно и интересно, что Вл. Гиппиус вовсе не выносит нравственного приговора своим героям. Нравственная оценка происхо-

дящего в целом глубоко чужда пафосу романа и в отличие от классической романистики не применима ни к событиям, ни к поступкам героев. Для автора «Созвездья рыб» человек обречен «мыслить и целоваться» и его оправданием оказывается только результат этого процесса, который может завершиться или зарождением новой формы существования, как, например, зачатие новой жизни или творческий акт, но может оказаться и ничтожным, преступно бесплодным и бессмысленным.

«Мыслить и целоваться» – это и есть основа революционности бытия. Стоит процитировать одно из посвящений Вл. Гиппиуса к роману «Созвездье рыб»:

ПОСВЯЩЕНИЕ

Эта книга написана именем революции.

Если она революции нужна, она будет ею издана.

Если – нет, – запрещена ею же.

Другого суда – другой судьбы у нее не может быть, не должно быть, не будет.

Ничего третьего ни с какой иной стороны не добиваюсь, – и не приму.

Последний дар старого не только что мстителя, но – и предсказывателя – конца лжи, – начала правды.

И посвящение – той, кто научила меня еще девушкой резко различать между ничтожеством и величием. –

Привет же в твоём лице, прекраснейшем из девичьих, из женских, из человеческих лиц, – детям революции!

17/V 1933 года.

Вообще сюжетные перипетии в романе имеют глубоко символический смысл, как и образ созвездия рыб – созвездия, отвечающего за обновление, весеннее равноденствие и переход от зимы к весне через противоречия. Романея «Созвездье рыб» Вл. Гиппиуса произведение о противоречиях обновляющегося человеческого бытия.

Как видим, если проблематикой роман Вл. Гиппиуса ориентирован на запросы начала XX века, то экспериментальностью своей формы обращен по сути уже к концу века, игровой стилистике пост-модерна, с его интер-, гипер-, мета- и мега-текстуальностью.

¹ См.: *Гиппиус Вл.* О самом себе / Подгот. текста, публ., послесл. Евг. Биневица // Петрополь. Литературная панорама. 1993–1996. СПб., 1996. С. 121; Проза Владимира Гиппиуса 1890-х гг. / Предисл. и публ. В. Н. Быстрова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 27–43; *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню / Предисл., публ. и коммент. А. М. Грачевой и О. А. Линдеберг // Там же. С. 44–77; *Рыкунина Ю. А.* Владимир Гиппиус об акмеистах: «Учителя и ученики» // Литературный факт. 2017. № 5. С. 207–224; *Гиппиус Вл.* Золотой век. Из писем к иностранцу / Вст. ст., подгот. текста и коммент. Ю. А. Рыкуниной // Русская литература. 2018. № 1. С. 112 и др.

² Лик человеческий: Поэма. России посвятил Владимир Гиппиус в лето 1922-е. Пб.; Берлин: Эпоха, 1922.

³ См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города / Вст. ст. Леонида Гроссмана. Ред. Владимира Гиппиуса. М.; Л., Гос. изд., 1926.

⁴ См. с. 313 наст. изд.

⁵ См. напр.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 24, 48 лл. «На седьмом. Стихи Денечка, посвященные Зореньке Ясной», 1936 г., Гатчина.; ед. хр. 25, 32 лл. «Сплошное объяснение в любви. Жене моей – Надежде Михайловне Гиппиус». Цикл стихотворений. 1936 / 1937; ед. хр. 27, 254 лл. «Страстная старость. Заветная тетрадь. Сто (и покамест жив...) в честь Надежды сонетов и песен. 9 / I – 1940 г<од>» и др.

⁶ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 148, 205 лл. «Сон в пустыне. Зрелище в трех действиях» Пьеса. 1919–1921.

⁷ См. ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 108–121.

⁸ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 150, 474 лл.

⁹ *Рыкунина Ю. А.* К биографии Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 193–212.

¹⁰ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 109, л. 2.

¹¹ См. примеч. 4.

¹² Сохранился документ, подтверждающий передачу рукописи романа 4 сентября 1941 братом писателя Вас. В. Гиппиусом. См.:

4 сентября <194>1

Глубокоуважаемый Василий Васильевич!

Институт Литературы Академии Наук СССР выражает глубокую благодарность за принесенные Вами в дар Институту архивные материалы.

Зам<еститель> Директора: / Л. А. Плоткин /

Зав<едующий> Архивом: / Б. П. Городецкий /

Ученый Секретарь: / Б. И. Бурсов /

Приложение: Копия акта.

(СПФ АРАН, ф. 150, Институт русской литературы Академии наук, оп. 2, № 499, Личное дело Вас. Гиппиуса, л. 4).

¹³ См.: *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988; *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX–начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Сб. ст. ученых Ленинградского и Будапештского университетов. Л., 1984. С. 265–284; *Барковская Н. В.* Поэтика символического романа. Екатеринбург, 1996; *Ильев С. П.* Русский символический роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991; *Ломтев С.* Проза русских символистов. М., 1994.

¹⁴ *Долгополов Л. К.* Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 28.

¹⁵ Об этом см.: *Ерофеев Вик.* На грани разрыва: «Мелкий бес» Сологуба на фоне реалистической традиции // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 140–158; *Келдыш В.* О «Мелком бесе» // Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1995, *Симачева И. Ю.* Роман Сологуба «Тяжелые сны»: на путях переосмысления художественной концепции Н. В. Гоголя // Взаимодействие творческих индивидуальностей русских писателей XIX–XX вв. М., 1994. С. 160–172, *Якубович И. Д.* Романы Сологуба и творчество Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994. С. 188–203 и др.

¹⁶ Об этом см.: *Павлова М. М.* Преодолевающий золаизм или русское отражение французского символизма (ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода» // Русская литература. 2002. № 1. С. 211–220.

¹⁷ Об этом см.: *Мережковский Д.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 522–560.

¹⁸ *Белый Андрей.* Ибсен и Достоевский // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 196, 198.

¹⁹ *Белый Андрей.* Пророк безличия // Там же. С. 145, 146, 149.

²⁰ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 109, л. 10–10 об.

²¹ Ср.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 130, 22 лл. «Суесловие о брэнности добродетели. Два слова в защиту анатомии. Сочинение юродивого иноземца Вольдемара Гиппиуса»; ед. хр. 13 «Инок в миру». Сборник стихотворений, <1919?>.

²² ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 109, л. 3.

²³ См.: ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 15, 65 лл.

II

В. Аствацатурова
Санкт-Петербург, СПбГУ

Научное и литературное окружение Вас. В. Гиппиуса (по материалам переписки с В. М. Жирмунским)

Имя Василия Васильевича Гиппиуса (1890–1942) в свое время было хорошо известно в филологических научных кругах. Тонкий исследователь творчества русских писателей XIX века Гоголя, Тютчева, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, автор нескольких монографий и многих статей, научный сотрудник Пушкинского Дома, многолетний профессор кафедры истории русской литературы Ленинградского университета, он был также поэтом-переводчиком, переведившим поэзию Гейне, Новалиса, Тика. Менее известна сегодня его деятельность как оригинального поэта в ранний период, а также его литературные связи. Несколько лет назад нами была опубликована переписка Вас. Гиппиуса с В. М. Жирмунским,¹ с которым его связывала многолетняя дружба со студенческих лет, скрепленная не только совместной научной деятельностью, но и литературными интересами. В письмах раскрываются не только дружеские, порой очень близкие, отношения между корреспондентами, но и чрезвычайно широкий спектр как научных, так и литературных контактов. Переписка велась в течение многих лет, иногда интенсивно, иногда с перерывами в несколько лет. Первое письмо датировано 1909 годом, последнее – 1930 годом. Эти письма сегодня представляют интерес прежде всего как источник информации о научном и литературном окружении Вас. Гиппиуса и Жирмунского.

Василий Васильевич Гиппиус родился в семье чиновника Земского отдела и члена совета Министерства внутренних дел, человека образованного и тяготевшего к литературе. Учился сначала в знаменитом Тенишевском училище (где преподавал его старший брат Владимир), позднее в 6-ой гимназии. В 1908 году он становится студентом романо-германского отделения историко-филологического факультета Петербургского университета. Именно к этому времени

относится знакомство Вас. Гиппиуса с В. М. Жирмунским (также учившимся в Тенишевском училище, но в те годы они были знакомы лишь мельком) и начало их переписки. Впрочем, первые письма – это не столько письма, сколько маленькие деловые записочки, присылаемые по городской почте и получаемые через несколько часов, в те годы еще не было современных средств связи.

Романо-германское отделение было основано в университете по инициативе академика А. Н. Веселовского, выдающегося русского ученого, специалиста по европейским литературам, фольклору, компаративистике, основоположника сравнительно-исторического метода в литературоведении. Кафедрой романо-германской филологии заведовал в те годы Федор Александрович Браун (1862–1939), германист, ученик А. Н. Веселовского Браун преподавал в Санкт-Петербургском университете с 1888 года и вел семинары по средневековой немецкой литературе и по немецкому романтизму. Жирмунский и Вас. Гиппиус занимались в его семинаре.² Поэт Владимир Алексеевич Пяст (Пестовский), посещавший в те годы университетские семинары (или, как тогда говорили, семинарии), в частности, семинар Брауна, впоследствии вспоминал: «В одном из заседаний “древненемецкого” – правильнее не “древне-“, а “средневерхненемецкого” – семинария были зачитаны одновременно два совершенно замечательных доклада самыми юными из занимавшихся студентов. Выслушав их, я сразу решил: вот это – будущие настоящие ученые. Это были – В. М. Жирмунский и Вас. Гиппиус. А между тем это были первые “рефераты” каждого из них, – и в университете оба проводили едва ли не первый свой год! <...> В скором времени оказалось, что оба они – поэты; тяготеют к немецким романтикам, – и вот, собственно, почему поступили они на германское отделение нашего факультета».³

Первые записочки датированы 1909 годом. Так, 17 ноября Жирмунский пишет Вас. Гиппиусу:

Дорогой Василий Васильевич! Не можете ли Вы занести мне завтра в университет статью, о которой Вы говорили по поводу моих впечатлений, Meyer'a,⁴ кажется? Я бы вернул ее Вам, когда Вы кончите Joseph'a.⁵ Уважающий Вас В. Жирмунский. 1909 г. 17 ноября.⁶

Обращение студента к однокурснику на «Вы» и по имени-отчеству в те годы не выглядело излишне манерным и церемонным, как выглядело бы сегодня. Но все же такое обращение свидетельствует о недостаточной близости обоих корреспондентов. Пока еще их связывает не дружба, а товарищеские отношения в студенческом семинаре.

Кроме семинара Брауна, обоих студентов связывает научная работа в студенческом кружке. При романо-германском отделении работал научный кружок, которым с 1909 года руководил профессор Дмитрий Константинович Петров (1872–1925), а его членами были студенты романо-германского отделения, исполнявшие по очереди обязанности помощника руководителя. В осеннем семестре 1910 года эту обязанность выполнял В. М. Жирмунский.⁷

В. А. Пяст, посещавший в 1909 году кружок, вспоминал о его заседаниях и о Петрове: «С головы до пят он был предан науке; эрудит из него вышел изумительный, – преподаватель прекрасный <...>. В романской филологии он был неоспоримым энциклопедистом. Почти не было вопроса, на который нельзя было бы получить студенту от своего профессора тот или иной ответ. Однако огромная честность заставляла Д. К. Петрова частенько отвечать благородным “не знаю”. <...>. Между прочим, он тоже любил предоставлять своим ученикам большую свободу в выборе тем. Это происходило именно вследствие энциклопедизма его знаний».⁸

А вот как вспоминал об этом же кружке посещавший его в те же годы Б. М. Эйхенбаум: «Я уже опять бродил – не по улицам, а по университетскому коридору. И вот, не выходя на улицу, я вдруг попал в Европу – т. е. в 4-ю аудиторию. Я попал в атмосферу немецкого романтизма, провансальской лирики, старо-французского эпоса, “Божественной комедии” Данте. <...>. Университетская романо-германская культура, ведущая свое происхождение от Александра Веселовского и, конечно, буржуазная, была тогда на высоте. Мы еще не знали тогда, как она называется. Главное – эпоха была нами заинтересована и помогала нам. Это чувствовалось не столько в самой 4-й аудитории, сколько за ее пределами. Мы были в струе – какой-то исторический гольфстрем обтекал нас, согревая и вдохновляя».⁹

Жирмунский и Вас. Гиппиус были активными участниками кружка. В записке Вас. Гиппиусу от 2 ноября 1910 года Жирмунский обращается к нему с просьбой:

Многоуважаемый Василий Васильевич! Не можете ли Вы мне оказать большую услугу: спросить Фед<ора> Ал<ександровича>¹⁰ в среду, удобный ли для него день пятница 12-го ноября, и согласится ли он назначить собрание кружка именно тогда. Я не приду на Готский, потому что очень занят рефератом и, вероятно, до субботы вообще не буду в Университете. Уважающий вас В. Жирмунский. 1910 г. 2-го ноября.¹¹

Кроме научного окружения, у Вас. Гиппиуса и Жирмунского в это время появляется литературное окружение. В 1909 году при журнале «Аполлон», появляется «Общество ревнителей художественного слова» (Поэтическая Академия, Академия стиха), возглавляемое Вячеславом Ивановым. Вас. Гиппиус становится активным членом Академии и часто посещает заседания Общества. Там бывает и Жирмунский. В письме от 1909 года он пишет:

Если здоровье позволит, я, конечно, непременно постараюсь прийти в Академию. М<ожет> б<ыть>, Вам не лень – тогда зайдите за мной, как в прошлый раз, хотя я все же, наверное, про здоровье свое ничего сказать не могу. Во всяком случае, буду ждать Вас до ½ 9-го.¹²

Летом 1911 года Вас. Гиппиус и Жирмунский вместе с компанией молодых ученых ездили в Германию, в Мюнхен. Вас. Гиппиус, вернувшийся в Петербург несколько ранее Жирмунского, успел побывать на заседании Поэтической Академии и в письме от 14 июля сообщал ему о новостях:

В «Аполлоне» были отчеты Академии, но о наших выступлениях ничего.¹³ Без нас были доклады: Верховского об его издании Дельвига, Городецкого об ассонансах у Никитина, Гумилева об абиссинских народных песнях. Читали стихи – Пяст и другие. Блок пишет моему брату, что на будущий год надеется, т. к. 1) будет новый журнал и 2) он допишет свою поэму. Но с лирическими стихами расстанется «до старости». Что за чепуха? Хочет быть Фетом? В его новой книге новых хороших стихов немного. Неважны и стихи Мандельштама в Аполлоне. Зато с восторгом прочитал в 2 дня «Людей лунного света». Отлично!¹⁴

Из текста письма можно сделать вывод, что незадолго до отъезда из Петербурга, т. е. в том же 1911 году Вас. Гиппиус и Жирмунский выступали в Поэтической Академии с сообщениями. Были ли эти сообщения научными докладами или литературными выступлениями, нам пока установить не удалось.

По поводу сведений о выступлениях в «Поэтической Академии» во время отсутствия Вас. Гиппиуса и Жирмунского необходимы некоторые пояснения. С Блоком был хорошо знаком старший брат Вас. Гиппиуса – Владимир. Известно послание Блока «Владимиру Бестужеву» (один из литературных псевдонимов Вл. Гиппиуса). С другим братом Вас. Гиппиуса, Александром, Блок учился в гимназии и был связан тесной дружбой. В письме к Александру Васильевичу Гиппиусу от 13 июня 1911 года из Шахматово Блок, в частности, пишет: «На эту зиму я надеюсь: во-первых, предполагается рано или поздно журнал. Во-вторых, хочу дописать большую поэму, которую начал давно и которую люблю. <...>. С лирическими стихами расстанусь – до старости. Ты получишь осенью все остальное: и новый сборник, и два последних тома “Собрания стихотворений”». Речь идет о будущей поэме «Возмездие».¹⁵

В хронике событий литературной жизни «Общества ревнителей художественного слова» за май 1911 года помещен отчет о докладе Ю. Н. Верховского, посвященном его работе по будущему академическому изданию Дельвига: «Докладчик подробно изложил соображения о подлинности стихотворений, Дельвигу приписываемых. Затем он сообщил о впервые им разобранных маргиналах Боратынского на рукописи Дельвиговой идиллии “Старый солдат”, содержащих много метких замечаний к отдельным оборотам и выражениям. <...> Далее Ю. Н. Верховский сообщил о предположенном Лицейским Пушкинским Обществом роскошном издании Дельвига и об участии своем в подготовке этого издания на почве переговоров названного Общества с академической комиссией по изданию Дельвига. <...> В прениях принимали участие, между прочим, Федор Сологуб, Александр Блок, проф. Е. В. Аничков».¹⁶

Сообщение о докладе С. М. Городецкого помещено в отчете в «Русской художественной летописи»: «В заседании 13 мая состоялся доклад С. М. Городецкого, подготовляющего издание сочинений Никитина, об ассонансах у последнего».¹⁷

В журнале «Аполлон» (1911. № 5. С. 32–34) были опубликованы следующие стихи Мандельштама: «Темных уз земного заточенья...», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «Из омута злого и вязкого...», «Как тень внезапных облаков...», «Когда удар с ударами встречается...». Все эти стихотворения, за исключением первого, вошли впоследствии в его сборник «Камень».

Упоминает Вас. Гиппиус и книгу В. В. Розанова «Люди лунного света. Метафизика христианства» (СПб., 1911).

Вернемся к филологическому окружению Вас. Гиппиуса и Жирмунского. Как мы уже упоминали, летом 1911 года в составе большой компании друзей-филологов Жирмунский и Вас. Гиппиус совершают поездку в Германию, в Берлин и Мюнхен. Вместе с ними едут К. В. Мочульский, М. И. Ливеровская, С. Н. Валенкова, А. А. Гвоздев. Несколько слов необходимо сказать об участниках поездки.

Константин Васильевич Мочульский (1892–1948) учился в Петербургском университете в 1910–1914 годах на романо-германском отделении. Он начинал свою научную деятельность как филолог-романист, историк итальянской и французской литератур XVII–XVIII веков. После революции эмигрировал и обосновался в Париже, где получил известность как историк русской литературы и литературный критик. К моменту поездки Мочульский окончил первый курс, а Жирмунский и Вас. Гиппиус окончили третий курс. Будущие ученые, а тогда молодые студенты подружились, занимаясь вместе в семинариях Брауна и Петрова и в романо-германском кружке, руководимом Петровым.¹⁸

Мария Исидоровна Ливеровская (урожд. Борейша, 1879–1923), филолог-романист, переводчица, была образованнейшей женщиной своего времени. С 1907 года она стала одной из первых в России женщин, учившихся в качестве вольнослушательницы в Петербургском университете на романо-германском отделении. Она знала 17 языков. Многие ее коллеги и товарищи по университету посещали усадьбу Ливеровской и ее мужа Алексея Васильевича в Лебяжьем, где был замечательный литературный салон. Она сотрудничала с литературными журналами, в частности, с «Северными записками». Областью ее научных интересов стала французская средневековая литература. Ливеровская перевела на русский язык французский рыцарский роман «Окассен и Николетта», позднее книгу Данте «Новая жизнь».¹⁹

Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939), впоследствии литературовед и театровед, в те годы был также студентом Петербургского университета и учился на романо-германском отделении. С 1916 года – приват-доцент романо-германского отделения историко-филологического факультета Томского университета. С 1920 года – в Петрограде – Ленинграде, профессор Государственного Педагогического института им. А. И. Герцена.²⁰

Что касается Софьи Николаевны Валенковой, то необходимо сказать, что с семьей Валенковых Жирмунского связывала давняя дружба. Владимир Николаевич и Александр Николаевич Валенковы учились одновременно с Жирмунским в Тенишевском училище, Владимир Николаевич был его одноклассником. Жирмунский был дружен и с сестрами Валенковыми Верой Николаевной и Софьей Николаевной.

В Мюнхене они слушали лекции немецких профессоров, в частности Эриха Шмидта.²¹ Надо сказать, что эта поездка чрезвычайно сблизила всех ее участников, особенно Жирмунского и Вас. Гиппиуса, что видно из общего тона их переписки.²² С этого года в письмах они обращаются друг к другу на «ты» и по имени.

Вернемся вновь к литературному окружению. В 1911 году на литературном небосклоне возшла звезда нового направления – акмеизма. Объединение «Цех поэтов» (Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Нарбут, Лозинский и многие другие) стал выпускать «ежемесячник стихов и критики» «Гиперборей». Вас. Гиппиус в 1912–1913 годах опубликовал в нем ряд своих стихотворений и поэму «Волшебница» (1913. № 4), вышедшую впоследствии отдельным изданием. 27 февраля 1913 года Жирмунский пишет Вас. Гиппиусу:

Спасибо, Вася, что вспомнил обо мне. Мне очень хотелось прочесть твою поэму, о которой я уже давно так много слышал. С удовольствием убедился в том, что ты все тот же неподражаемый мастер стиха и вместе с тем по-прежнему такой же непосредственно-лирический поэт, каким я тебя всегда считал.²³

В домашнем архиве Жирмунского есть автограф стихотворения Вас. Гиппиуса, адресованного Жирмунскому. Автограф не датирован, но, по-видимому, с большой долей вероятности, его можно от-

нести к началу 1910-х годов. Из письма явствует, что Жирмунский был хорошо знаком со стихами Вас. Гиппиуса еще до их публикации. Приводим текст стихотворения:

В. М. ЖИРМУНСКОМУ

Где-то в лучах золотых, в звездах и грезах ночных
Тихая нежность цветов расцвела.
Это приснилось душе, это весть до Земли долетела.
Светлая девочка светлую весть принесла.

В этом ласкающем сне я пойду, улыбаясь и веря,
К звездным цветам, к ночи, в пустыню, в зиму.
Эти снежинки – цветы – лепестки, до земли долетевшие,
К грешной груди я прижму.

Знаю – не все обмануло. Знаю – со мной утешения –
Звезды – снежинки – цветы.
Только во мне оборвалась нить Золотых Завершений,
В тайне падений – тайна моей слепоты.

В эти же годы (с начала 1912) в Петербурге открывается литературное кабаре «Бродячая собака», собиравшее под своей крышей поэтов, артистов, музыкантов, художников.²⁴ В «Бродячей собаке» впервые выступили со своими стихами начинавшие поэты нового поколения: акмеисты Ахматова, Гумилев, Мандельштам, футуристы Хлебников, Маяковский. Посещали «Собаку» и критики, близкие к акмеистам. Вл. Пяст вспоминал: «Итак, акмеисты: то есть Ахматова, Гумилев, Мандельштам, – и потом так называемые “мальчики” из Цеха поэтов, – Георгий Иванов, Георгий Адамович, потом другие “примыкавшие” – будущие ученые, как-то: В. Гиппиус, В. Жирмунский, – и сколько еще других! – одни чаще, другие – реже, – но все отдавали дань “Бродячей собаке”».²⁵

В «Бродячую собаку» на вечера приходили в основном только «свои» или приглашенные. Посторонние люди, которых всегда-таки называли «фармацевтами», должны были платить за вход гораздо больше, чем всегда-таки из художественной среды. Поэтому незнакомый посетитель должен был прийти лишь в сопровождении всегда-таки. В письме к Вас. Гиппиусу 22 марта 1913 года Жирмун-

ский передает просьбу М. И. Ливеровской привести ее в «Бродячую собаку»:

Дорогой Вася!

У меня к тебе большая просьба. Марья Исидоровна просила меня, чтобы я свел ее в «Собаку». Я сказал, что не имею в этом учреждении никакой власти, что я могу это устроить только, если поможешь ты. – Может быть, ты присоединишься к нашей компании, и мы отправимся туда после твоего доклада в кружке, на который все собираются? Или иной какой-н<и>б<удь> вечер у тебя будет свободен? Я был бы тебе очень благодарен, если бы ты устроил это. Напиши мне, если тебе не трудно, чтобы знать заранее.²⁶

Далее в переписке наступает длительный перерыв. Это были годы бурных событий: Первой мировой войны, революции, гражданской войны. Вас. Гиппиус по мобилизации уходит на фронт, в революционные годы работает в Украине в средних учебных заведениях, в 1922 году перебирается на недолгое время в Петроград и чуть позже в Пермь. Жирмунский преподает в Саратовском университете. И Пермский, и Саратовский университеты были созданы на базе Петербургского.

К этому времени Вас. Гиппиус постепенно отходит от оригинальных стихов, посвящая себя научной деятельности. Поскольку в свое время Вас. Гиппиус кроме романо-германского отделения учился еще и на славяно-русском, которое окончил в 1914 году, то в дальнейшем он посвящает себя изучению русской литературы, хотя и продолжает переводить поэзию.

В письме 1919 года Жирмунский предлагает Вас. Гиппиусу принять участие в публикациях издательства «Всемирная литература»:

Дорогой Василий Васильевич! Обращаюсь к тебе по одному литературному делу. Мне поручено в издательстве «Всемирная литература», возглавляемом Горьким (при Нар<одном> Ком<иссариате> Прос<вещения> В Петрограде)²⁷ и отчасти организованном Ф. А. Брауном, редактирование переводов немецких романтиков, в частности – Новалиса. Не возьмешь ли ты на себя перевод «Гимнов к ночи» и «Духовных стихов», который, как я помню, давно уже был тобой задуман?

Если у тебя вообще имеется летом свободное время и желание переводить, я мог бы предложить тебе еще что-нибудь – напр<имер>, «Хронику странствующего школяра» Брентано или его стихи. Мы предполагали бы даже напечатать твой перевод «Кота в сапогах» Тика (с такой же оплатой), но кому же принадлежит право собственности на этот перевод?

Издательство это задумано очень широко – переводится все важнейшее из XIX века, со всех языков. В частности, романтики, которые мне поручены, должны фигурировать почти полностью.²⁸

Забегая вперед, скажем, что этот замысел не был осуществлен, но в издательстве «Всемирная литература» позднее был переиздан роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», стихотворные фрагменты которого перевел Вас. Гиппиус.²⁹ Впервые роман Новалиса увидел свет в 1914 году.³⁰

Следующее письмо Жирмунского Вас. Гиппиусу, которое представляет интерес, относится уже к 1924 году. В это время Вас. Гиппиус профессорствует в Пермском университете, а Жирмунский – в Петроградском университете, одновременно возглавляя Литературный отдел Государственного института истории искусств. Это было время расцвета научной деятельности института. Незадолго до этого вышли книги Жирмунского по поэтике – «Композиция лирических стихотворений» (1921) и «Рифма, ее история и теория» (1923), работы о русских символистах «Поэзия Александра Блока» (1921), «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922). Эти годы ознаменовались бурной полемикой между Жирмунским и членами кружка ОПОЯЗ. В это же время опубликована монография Вас. Гиппиуса «Гоголь» («Мысль», 1924), написанная с традиционным историко-литературным подходом, отличным от метода формальной школы. Жирмунский прочитал книгу Вас. Гиппиуса с большим интересом, увидев в нем союзника в своей полемике против ОПОЯЗа. Всё это нашло отражение в его письме к Вас. Гиппиусу из Ленинграда в Пермь.

Дорогой Василий Васильевич!

Прости, пожалуйста, что я так запоздал с ответом, и что не ответил на прежнее письмо: всему виной является моя непомерная перегруженность работой, <так> что букваль-

но не найти свободной минуты. Я охотно привлек бы тебя к моей серии;³¹ к сожалению, серия прекращается на № 9,³² ввиду разногласий между издателем и мной. О Гоголе пишет В. В. Виноградов,³³ о тебе я думал с самого начала, но, зная, что выходит твоя книжка,³⁴ не решился к тебе обратиться, опасаясь, что неизбежно будут совпадения. Твоя книга очень интересна: спасибо, что вспомнил старого товарища и прислал! Специалисты (напр., Виноградов) очень хвалят, и в своем отзыве о гоголевской литературе Виноградов очень лестно о ней отзывається. Я же, как неспециалист, только могу с удовольствием констатировать, что ты не отказался от старых тем, связанных с мировоззрением романтизма, и умело соединяешь с ними новые – о романтической поэтике. Этим я объясняю себе критическую позицию Б. М. Эйхенбаума (в «Русском Совр<еменнике>»)³⁵ – он по-прежнему фанатически охраняет «чистоту риз». Но как раз твоя книга доказывает, что могут еще появляться вполне свежие, оригинальные работы, способные заинтересовать ходом своей мысли, которые исходят из совершенно других общих предпосылок, чем те, к которым приучил нас «Опояз».³⁶

После возвращения Вас. Гиппиуса в Ленинград в 1932 году оба ученых проработали много лет в Пушкинском Доме, а кроме того, в стенах Ленинградского университета. Вас. Гиппиус – на кафедре истории русской литературы, Жирмунский – на кафедре западноевропейских литератур. Они общались лично, поэтому в переписке не было необходимости. Когда началась Великая Отечественная война, Жирмунский в конце 1941 года уехал в Ташкент в эвакуацию. Вас. Гиппиус остался в осажденном Ленинграде и скончался в 1942 году.

Подводя итоги, можно сказать, что переписка двух ученых раскрывает не только их литературное и научное окружение, но и общую неповторимую атмосферу эпохи Серебряного века русской литературы, эпохи интеллектуального расцвета русской культуры.

¹ См.: *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка / Публ., вступ. ст., коммент. В. В. Жирмунской-Аствацатуровой. М., 2013. С. 287–323.

² См.: *Лавров А. В.* М. Жирмунский и Ф. А. Браун (Письма учителя к ученику) // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб., 2001. С. 12–14.

³ *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 112–113.

⁴ Возможно, подразумевается немецкий ученый Теодор Мейер. В статье «Задачи поэтики» (1919) Жирмунский ссылается на его книгу «Законы поэтического стиля» (*Meyer Th. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901*).

⁵ Возможно, речь идет о немецком писателе-романтике Иозефе Эйхендорфе (*Joseph von Eichendorf*) (1788–1857).

⁶ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 296.

⁷ См.: Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому / Вступ. статья, публикация и прим. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 123.

⁸ *Пяст Вл.* Встречи. С. 114–115.

⁹ *Эйхенбаум Б.* Мой современник. Л., 1929. С. 36–37.

¹⁰ Ф. А. Браун.

¹¹ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 298.

¹² Там же. С. 296.

¹³ Отчеты заседаний Поэтической Академии (Общества ревнителей художественного слова) публиковались в приложении к журналу «Аполлон» – «Русская художественная летопись», 1911–1912.

¹⁴ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 306.

¹⁵ См.: *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 349.

¹⁶ *Чудовский В.* Собрания и доклады // Русская художественная летопись. 1911. № 10. Май. С. 156. См. также: *Верховский Ю. Н.* Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные. Пб., 1922.

¹⁷ См.: *Чудовский В.* Указ. соч. См. также: *Никитин И. С.* Полн. собр. соч. Т. I–II / Под ред. С. М. Городецкого. СПб.: «Деятель», 1912–1913.

¹⁸ См.: Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому. С. 117–214.

¹⁹ Подробнее о М. И. Ливеровской см.: *Белодубровский Е.* Мария Ливеровская (краткий очерк жизни и творчества) // Всемирное слово: Международный журнал. 2005. № 17/18. С. 124–131; Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому. С. 134.

²⁰ См.: Там же.

²¹ См.: письмо Вас. Гиппиуса к Жирмунскому из Берлина от 7/20 июля 1911. (*Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 305).

²² О поездке в Мюнхен см. также: *Белодубровский Е.* Указ. соч. С. 125–126; Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому. С. 134.

²³ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 311.

²⁴ О деятельности кабаре «Бродячая собака» см: *Шульц-мл. С. С., Склярский В. А.* Бродячая собака. СПб., 2003; *Пяст Вл.* Встречи. С. 164–182.

²⁵ Там же. С. 169.

²⁶ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 311.

²⁷ «Всемирная литература» – издательство при Наркомпросе, организованное по инициативе и при ближайшем участии Горького. Заведовал издательством А. Н. Тихонов, активно участвовали А. Блок, Н. Гумилев, К. Чуковский, Е. Замятин, А. Во-

лынский, М. Лозинский и др. См.: *Шомакова И. А.* Книгоиздательство «Всемирная литература» (1918–1924) // Книга. Исследования и материалы. Сб. XIV. М., 1967.

²⁸ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 313.

²⁹ Речь идет об издании: *Новалис (Фридрих фон Гарденберг)*. Генрих фон Офтердинген. / Пер. З. Венгеровой и В. Гиппиуса. Вст. ст. З. Венгеровой. Пб.: [Гос. изд.], 1922.

³⁰ См.: *Новалис*. Генрих фон Офтердинген. (Посмертный роман) / Пер. с нем. Зин. Венгеровой и Василия Гиппиуса (стихи). Вступ. ст. Зин. Венгеровой. М.: М. К. Некрасов, 1914.

³¹ С 1923 Отдел словесных искусств Государственного института истории искусств издавал под руководством Жирмунского неперIODическую серию «Вопросы поэтики», в которой были опубликованы многие труды, в частности, работы Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, В. Я. Пропп, Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского и других тогдашних молодых ученых, сотрудничавших в те годы в данном институте.

³² Сообщение о прекращении серии не подтвердилось. В серии вышли: 1) *Слонимский А.* Техника комического у Гоголя. Пг., 1923; 2) *Томашевский Б.* Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923; 3) *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; 4) *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924; 5) *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; 6) *Жирмунский В.* Введение в метрику. Л., 1925; 7) *Виноградов В.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926; 8) Русская проза. Сб. статей. Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926; 9) *Балухатый С.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927; 10) *Гуковский Г.* Русская поэзия XVIII в. Л., 1927; 11) *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л., 1927; 12) *Пропп В.* Морфология сказки. Л., 1928; 13) Русская поэзия XIX века. Сб. статей. Л., 1929.

³³ См.: *Виноградов В.* Гоголь и натуральная школа. Л., 1925. Хотя книга Виноградова к моменту написания письма еще не была опубликована, Жирмунский мог знать о ее содержании, поскольку был составителем серии и принимал заявки на будущие книги.

³⁴ Речь идет о книге Вас. Гиппиуса «Гоголь» (Л.: Мысль, 1924).

³⁵ В рецензии на книгу Вас. Гиппиуса «Гоголь» Б. М. Эйхенбаум, отдавая должное высокому уровню монографии («Книга Вас. Гиппиуса не компиляция, а самостоятельная научная работа, сделанная с большой тщательностью»), вместе с тем критически отзываясь о концепции рецензируемой книги: «Проблемы идут толпой, заслоняя друг друга и мешая движению каждой в отдельности. <...> Такого рода переплетение проблем явилось результатом того, что автором не изжиты традиции импрессионистической и философской критики. <...> Он говорит о “чувстве жизни”, об “эстетическом индивидуализме” и, конечно же, о “двойственности” Гоголя. <...> Научное исследование и философское истолкование остаются не примиренными и мешают друг другу, взаимно ослабляя остроту проблем. <...> В целом книга Вас. Гиппиуса представляется нам попыткой решить проблему историко-литературной монографии при помощи сочетания по существу враждебных друг другу принципов. <...> Всем этим, конечно, не умаляется значение собранного автором материала и целого ряда новых наблюдений над текстом Гоголя» (*Эйхенбаум Б.* Василий Гиппиус. Гоголь. Изд-во «Мысль». Ленинград. 1924. Стр. 239 // *Русский современник*. 1924. № 3. С. 268–269).

³⁶ *Жирмунский В. М.* Начальная пора: Дневники. Переписка. С. 317.

Вас. В. Гиппиус о философской лирике Е. А. Боратынского

Публикация Ю. Анохиной (ИМЛИ РАН)¹

В планы издательства «Academia» на 1934 год входил выпуск полного собрания сочинений Е. А. Боратынского.² Тексты стихотворений и комментарии к ним готовил Ю. Н. Верховский – в архивах сохранились машинопись³ и гранки.⁴ Научным рецензентом, как следует из письма Ю. Г. Оксмана издательству, намеревался выступить Г. А. Гуковский, планировавший привлечь к этой работе и В. М. Жирмунского.⁵ Вступительную статью написал Вас. В. Гиппиус, обратившийся для этого к исследованию историко-литературного контекста лирики Боратынского и поэтики его стихотворений.

Хранящиеся в архиве Пушкинского дома заметки⁶ ученого свидетельствуют о его стремлении изучить античную традицию в творчестве Боратынского, французские, английские и немецкие источники его стихотворений. Однако «в силу не вполне выясненных обстоятельств»⁷ собрание сочинений не вышло в свет, материалы, в том числе и статья Вас. Гиппиуса, остались не опубликованными, хотя исследователям творчества Боратынского они известны.⁸

¹ Статья и публикация материалов подготовлены в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект №17-18-01432-П). This study was funded by a grant from the Russian Science Foundation (RSF, Project No.№17-18-01432-П). Выражаю сердечную признательность сотрудникам Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН за помощь в подготовке публикации и предоставленные материалы.

² Издательство «Academia» к XVII съезду ВКП(б). Задачи. Перечень изданий. План. М.; Л., 1934. С. 78.

³ РГАЛИ, ф. 629. Издательство Academia (Ленинград, Москва, 1922–1938), оп. 1, ед. хр. 441, л. 1–78. Гиппиус В. В. «Баратынский». Статья. Л. 1–78.

⁴ Научный архив музея-усадьбы «Мураново». Б 35/86 КП.

⁵ РГАЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 32. Переписка с Ю. Г. Оксманом об издании сочинений Е. А. Баратынского, л. 1–2.

⁶ ИРЛИ, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 206–208. Гиппиус В. В. Баратынский. Заметки, выписки. Ч. I–III.

⁷ См.: Бодрова А. С. Поздняя лирика Е. А. Боратынского: источниковедческий и текстологический аспекты. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 6.

⁸ Там же.

По времени, прагматике и обзорному характеру работа Вас. Гиппиуса оказывается в одном ряду с заметкой о Боратынском Д. Благого из «Литературной энциклопедии» (1930)¹ и статьей Д. С. Мирского, чьим текстом открывается собрание сочинений Боратынского 1936 года.² Социалистическая идеологизированность была присуща всем трем статьям, но характер ее выражения в них различен. В статье Благого сама концепция творчества Боратынского строится на представлении о нем как «деклассированном», «социальном выброске»,³ статья Мирского является ярким примером вульгарно-социологического метода анализа лирики,⁴ а для Вас. Гиппиуса идеологемы служат скорее данью официозу, чем концептуальным или методологическим принципом, исследовательская оптика социологической школы оказывается только одной из точек зрения литературоведа.

В методологическом отношении статья Вас. Гиппиуса предстает результатом сложного исследовательского опыта, синтезом различных подходов. Отдельные положения характерны для работ, осуществленных в рамках социологической школы. Думается, «социологическую» природу имеет, в частности, тезис о том, что жанровые искания Боратынского предопределены его принадлежностью дворянству: «Классовая инерция заставила Боратынского усваивать ходячие в его время поэтические жанры – от альбомного мадригала до “эпикурейской” элегии и дружеского послания». Таковы и рассуждения о том, что тематический диапазон поэзии Боратынского и его современников – Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева (их интерес к инаковому – женщине, ребенку, представителям «другого класса») – продуцирован общественными изменениями («кризисом феодализма»), их особенно много в первом варианте статьи: большая часть из них оказалась снятой. Однако в основе статьи Вас. Гиппиуса – историко-литературный фундамент. Особенно интересными представляются его компаративные разыскания: например, сравнения

¹ *Благой Д.* Боратынский Е. А. // Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 1. Стб. 335–339.

² *Мирский Д. С.* Боратынский // Боратынский Е. А. Полное собр. стихотворений. В 2 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. V–XXXIII.

³ *Благой Д.* Указ. соч. С. 335.

⁴ Это отличает статью Мирского от раздела о Боратынском в его англоязычной истории русской литературы 1921 (См. например в изд.: *Mirsky D. S. Baratynsky // A history of Russian literature.* New York, 1973. P. 100–105).

отдельных стихотворений Боратынского с произведениями Гюго, Барбье, Лапрада, Шиллера и др. Сопоставления стихов Боратынского и строчек из лирики западноевропейских поэтов показывают широкий историко-литературный контекст творчества русского поэта (см. например, сравнение стихотворения «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» и строчек из «Утопии» Лапрада, «Рифмы» и «Певцам нового и старого мира» Шиллера¹) – отметим, что ряд частных наблюдений сопоставительного характера не должен был войти в финальный текст: многие из них в корректуре зачеркнуты ручкой. По-видимому, данью официозу является попытка Вас. Гиппиуса применить к интерпретации стихотворений Боратынского «теорию больших и малых робинзонад К. Маркса». В то же время Вас. Гиппиус не сходит и с классических историко-литературных рельсов. Например, он показывает, как именно Боратынский был включен в литературную полемику, анализирует отзывы современников на его произведения, прослеживает, как те или иные поэтические традиции (эпикуреизм, легкая французская поэзия и др.) отразились в его стихотворениях, и устанавливает в произведениях «общие места».

В статье реализовался и специальный метод исследования философской лирики, одним из создателей которой Вас. Гиппиус считал Боратынского. По мысли литературоведа, главным «вкладом» Боратынского в становление русской лирики стало формирование им поэзии нового типа – «поэзии мысли»: «Вместе с Тютчевым, но совершенно независимо от него, Баратынский явился создателем русской философской лирики <и вместе с ним> оказал заметное влияние на дальнейшие судьбы русской поэзии». Таким представлением о сущности поэзии Боратынского и ее роли в истории литературы определяются главные принципы подхода Вас. Гиппиуса к его творчеству. Показательно, что, анализируя первый поэтический сборник Боратынского, литературовед эксплицировал свое представление о том, как осуществлять исследование философской лирики. С его точки зрения, это должен быть именно «философский анализ», но ограниченный сущностными особенностями лирики: «Философский анализ поэтического материала должен остановиться на определении характера и генезиса проблем, поставленных поэтом, и направления его исканий». Вас. Гиппиус предостерегал от попыток построить

¹ См. с. 388, 446, 448 наст. изд.

«из поэтического материала законченные системы», считая такого рода попытки «методологически ошибочными». В лирике, как замечает Вас. Гиппиус, «философская мысль приобретает ценность не сама по себе, а как один из элементов в поэтически оформленном комплексе переживаний». Такая оптика воплотилась и в подходе к анализу стихотворений Боратынского: выраженные в них философские смыслы хотя и сопоставляются с идеями философов (например, Шеллинга), но рассматриваются при этом неотделимо от формальных особенностей произведений поэта. Особенно показательно в этом отношении то, как Вас. Гиппиус осмысляет специфику поэтического языка Боратынского. Как и большинство исследователей стиля Боратынского, литературовед отметил его пресыщенность архаизмами и неологизмами. При этом определение Вас. Гиппиусом функции «тяжеловесности» стиха Боратынского оказывается чрезвычайно близким символистскому пониманию этой особенности стиля поэта: по мысли литературоведа, насыщенный архаизмами язык «имеет функцию разрушения привычных ассоциаций с конкретными вещами». Эта мысль оказывается ближе не столько даже сказанному о Боратынском Ю. Н. Верховским в его статье о «Символизме Баратынского» 1912 года, сколько словам о поэте Вячеслава Иванова, считавшего его стих «гиератическим», то есть выводящим за пределы обыденного, земного.¹

* * *

В Рукописном отделе Пушкинского дома сохранились три варианта статьи: рукописный, корректура с правкой и машинопись с правкой: ИРЛИ, ф. 47, оп.1, ед. хр. 205. «Лирика Баратынского» / «Е. А. Баратынский». Статья. Черновой автограф, машинопись с авторской правкой, корректура с правкой автора. 128 лл.

В настоящем труде публикуются два текста: 1) соответствующий машинописному и 2) соответствующий варианту корректуры.

Решение публиковать оба варианта одного текста обусловлено представлением об их равноценности. Машинопись – более поздний вариант (он отражает рукописную правку, внесенную в корректуру, а также содержит раздел о поэмах, которого в корректуре нет), но его нельзя

¹ Например, в его теоретической работе: *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 143–165.

считать финальным, так как и он содержит рукописную правку. Вместе с тем, ценность текста корректуры определяется тем, что он отражает проведенный Вас. Гиппиусом анализ отдельных стихотворениях Боратынского, а также примеры сопоставлений с западноевропейскими поэтами.

Отдать предпочтение тексту корректуры – значит отказаться от более-менее итогового варианта статьи, что тоже представляется сомнительным: машинописный вариант статьи представляет собой только сокращенный вариант текста корректуры, он может рассматриваться как конспект, как изложение основных пунктов статьи – достаточных для того чтобы составить общее представление о взгляде Вас. Гиппиуса на Боратынского.

Кроме того, знакомство с обоими вариантами статьи позволяет проследить за трансформациями мысли Вас. Гиппиуса. Например, можно увидеть, что сначала статья должна была начинаться пространным вступлением о взаимосвязи между социально-историческими условиями и поэзией первой половины XIX века, а не биографическим очерком Боратынского – как в машинописи. В корректорском наборе этого очерка нет. Сличение вариантов позволяет увидеть и то, как выкристаллизовывалась структура статьи. Композиция статьи в ее машинописном «изводе» строга и прозрачна. В первой части представлен краткий обзор жизненного и творческого пути поэта. Во второй рассматривается становление Боратынского-лирика, при этом особое внимание уделено первой книге поэта – вышедшей в 1827 году. В третьей части Вас. Гиппиус анализирует второй сборник стихотворений 1835 года, в четвертой – книгу «Сумерки» и не вошедшие в нее стихотворения, написанные с 1835 по 1844 год, а последняя часть – о поэмах. В корректуре такая логика, сочетающая биографический и концептуальный принципы, тоже прослеживается, но не столь явственно.

Рукописные исправления, внесенные в корректуру, – это, главным образом, зачеркивания отдельных фрагментов и заметки на полях со знаками вставки в текст. Зачеркнутыми оказываются рассуждения Вас. Гиппиуса о влиянии социально-исторических обстоятельств, «кризиса феодализма» на русскую лирику пушкинского времени. Изъяты некоторые историко-литературные детали: например, подробности общей картины русской поэзии, на фоне которой возникает первая книга стихов Боратынского. Зачеркнуты сопоставления с некоторыми русскими и западноевропейскими поэтами: в числе

такого рода правок – вычеркивание размышлений о типологическом сходстве стихотворения «Бокал» и «Le vin du solitaire» Ш. Бодлера или сопоставление стихов из «Осени» Боратынского и строчек из пушкинского отрывка «Унылая пора! очей очарованье...». Сокращаются рассуждения об «антиисторизме Боратынского», удаляются такие интерпретации стихотворений, в которых поэт, по мысли литературоведа, предстает критиком революционных настроений (см. примечание Вас. Гиппиуса к цитируемым им строчкам из стихотворения «Предрассудок! Он обломок...»). При этом редуцируются и предложения, избыточные идеологемами («классовая борьба», «господствующий класс»). При публикации – для того, чтобы отразить характер трансформаций – вычеркнутый текст (в тех случаях, если нет помет о его замене) сохраняется. Рукописные вставки отражают поиск более точной формулировки или более удачного слова с точки зрения стиля. В ряде случаев правка носит и чисто технический характер (исправление опечатки, пропущенный знак препинания). Исправления при публикации учтены.

Рукописные правки на полях машинописи отражают стремление к стилистическому совершенствованию (такая правка учитывалась). С другой стороны, зачеркивания, в основном, были продиктованы необходимостью сократить текст. Зачеркнутый текст при публикации печатается без изменений, если нет пометок о его замене. Те слова или отдельные фразы, которые зачеркнуты без альтернативных вариантов, а также рукописные вставки – в тексте публикации заключены в квадратные скобки – []. Отдельные значимые смысловые моменты авторской правки (зачеркивания, вставки) комментируются. Примечания Вас. Гиппиуса вынесены в концевые сноски и оговариваются отдельно. Авторские выделения слов с помощью разрядки или подчеркивания – везде даны курсивом. Угловыми скобками – < > – отмечены пояснения публикатора и расшифровка сокращений.

В корректорском варианте статьи фамилия поэта пишется через «о», а в машинописи – везде через «а», при публикации это учитывается. Обращает на себя внимание и тот факт, что фамилия автора статьи – *Вас. Гиппиус*, напечатанная в финале корректуры, оказалась зачеркнутой, и в машинописи статья не подписана.

Вас. Гиппиус

Е. А. Баратынский

<1>

[Баратынский выступил в литературе вместе с Пушкиным, Дельвигом, Кюхельбекером, Рылеевым. Это было не одно хронологическое совпадение: с ними он был связан личной и литературной дружбой; недаром вместе с ними он подвергался насмешкам и пародиям.¹ Но] среди поэтов пушкинского круга Баратынский [выделяется]² как поэт первостепенного значения по мастерству и своеобразию. Значение Баратынского выходит далеко за пределы «пушкинской плеяды»: [хотя самый образ принадлежит именно ему]. Вместе с Тютчевым, но совершенно независимо от него, Баратынский явился создателем русской философской лирики [и вместе с ним] оказал заметное влияние на дальнейшие судьбы русской поэзии.

[Баратынский родился³ в 1800 г<оду>]. Ранняя молодость поэта сложилась несчастливо. Воспитываясь в Пажеском корпусе, он сошелся с кружком товарищей, которые, начитавшись романов и драм о «благородных разбойниках», объединились в «общество мстителей»⁴ для борьбы с начальством. Эта игра, вначале невинная, кончилась тем, что «мстителями» была похищена у отца одного из пажей золотая табакерка с деньгами. В результате шестнадцатилетний Баратынский был исключен из корпуса без права поступать на службу иначе, как рядовым.⁵ В 1819 г<оду> он поступил рядовым в лейб-гвардии Егерский полк и в 1820 г<оду> отправился с полком в Финляндию.⁶ В это время он уже выступал в печати и был известен в литературных кругах. Особенно тесная дружба связывала его с Дельвигом.⁷ Солдатская служба Баратынского была сравнительно легкой: офицерство относилось к нему, как к человеку своего круга, но все же вынужденная служба, отрыв от родины и положение солдата его тяготили; отсюда и образ «изгнанника» в его стихах.

Только в 1825 г<оду> Баратынский был произведен в офицеры. Вскоре – в 1826 г<оду> он вышел в отставку.

Смерть Дельвига в 1831 г<оду>, закрытие в том же году «Литературной газеты» и начавшийся распад пушкинского круга – совпали для Баратынского с новой дружбой: он сблизился с Ив. Киреевским.⁸

Воспитанный до тех пор в почти исключительных влияниях французской культуры, Баратынский начинает внимательно присматриваться к немецкой идеалистической философии, к шеллингианству, которое Ив. Киреевский исповедовал и пропагандировал. Баратынский сближается с кругом недавнихлюбомудров и будущих славянофилов (Погодин, Шевырев, Свербеев, Хомяков и др.), принимает участие в их журнальных начинаниях («Европеец» 1832 г<ода>, «Московский наблюдатель» 1835), но по мере дальнейшей общественной и политической дифференциации, отходит от них и занимает независимую позицию:⁹ славянофильская идеализация русской патриархальной старины была ему чужда, тем менее мог примкнуть к реакционной группе «официальной народности».

В начале 1840-х г<одов> прекращаются его личные отношения с Ив. Киреевским. Он сохраняет связи только с<о> «звездами разрозненной плеяды» (его выражение о Вяземском) – то есть с членами бывшего пушкинского круга – в общем же отходит от литературной жизни и ведет [уединенную] жизнь семьянина, помещика, энергичного сельского хозяина.

В 1844 г<оду> во время заграничного путешествия Баратынский скоропостижно умер.

2

Поэтическая индивидуальность Баратынского определилась не сразу, но литературная школа, к которой он принадлежал вместе со своими литературными сверстниками, была более или менее ясна уже в его дебютах. Это была школа Батюшкова – преимущественно раннего Батюшкова – опиравшаяся с одной стороны на французскую «легкую» поэзию XVIII века, а с другой – на ближайшую по времени французскую элегию.

В сущности, дань Баратынского «эпикурейской» традиции была довольно скудной, хотя сам он подводил лирические итоги в этом именно смысле:

Я славил на заре своих веселых¹⁰ дней
 Законы сладкие любви и наслажденья
 («Богдановичу», 1828)

В «легких» своих стихах Баратынский меньше всего своеобразен: мотивы и стилевые элементы этой лирики носились в поэтическом «воздухе». Лирический мотив отречения от «забав юности» также свойственен всем поэтам той поры, но, кажется, ни у одного из них этот мотив не появился так рано и не проявился так глубоко,¹¹ как у Баратынского. Уже в 1820 г<оду> напечатано послание к Коншину («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам»),¹² где ставится вопрос:

Одни ли радости отрадны и прелестны?
Одно ль веселье веселит?

где переоценивается «восторг проходчивый, минутное забвенье» и чувственности противопоставляется «чувство»; счастье [подлинного] душевного общения любящих.

Впоследствии, в 1831 г<оду>, в предисловии к «Наложнице», Баратынский, анализируя эротическую поэзию, пытается ослабить остроту этого противоречия: «в эротической поэзии чувственность обыкновенно уравнивается чувством».¹³ Но в поэтической практике самого Баратынского поэзия чувственности и поэзия чувства – явления равного порядка.

В те же годы отречение от [«забав юности»] философски осмысливается:

Но что же? – *вне себя я тщетно
жить хотел.*¹⁴

Наивный гедонизм «эпикурейской» поэзии предполагал «жизнь вне себя», возможную в социально и идеологически устойчивом коллективе. Колебание социальных устоев, [едва начавшись], рождает индивидуалистические стремления; создается иллюзия¹⁵ [большей или меньшей] личной независимости [от общества]. Мотивы дружеских пиров и «неприхотливой» эротики, мотив «науки счастья» сменяются мотивами личного чувства и личной мысли, со всем разнообразием индивидуальных оттенков.

Литература буржуазной Франции революционной и послереволюционной поры дала и образцы, и обоснование лирике индивидуального чувства. Зависимость Баратынского от Парни, как созда-

теля «элегии» с темой индивидуального чувства в основе, – совершенно бесспорна.

Если Баратынский 1819–1821 г<одов> в общем производил впечатление поэта еще не определившегося, сходного со своими русскими и французскими учителями в той общей сфере, где сами они сходятся друг с другом, то в любовной элегии и в дружеском послании (с господствующей темой размышлений о любви) он уже в эти ранние годы умеет находить новые оттенки.

Пушкин уже в начале 1822 г<ода> оценил Баратынского как самостоятельного мастера любовной элегии: «Но каков Баратынский! Признайся, что он превзойдет Парни, и Батюшкова, если и впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу» (на самом деле не было и 22), «оставим же ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет». ¹⁶ (Письмо 2 января 1822 г<ода> к Вяземскому).

Вопреки предсказанию Пушкина, «эротическое поприще» не стало для Баратынского основным, но в те годы именно в любовной элегии он был наиболее самостоятелен. И в первой книге стихотворений (1827 г<ода>), ¹⁷ в этом итоге его восьмилетней поэтической работы, любовным элегиям принадлежит заметное место: тремя «книгами» элегий сборник открывается, и две из них – вторая и третья – объединяются именно любовными темами. [Кое-что из любовной лирики попало и в отдел «Смеси»].

[В первой книге Баратынского] немало открытых «подражаний», как называл их автор, а в сущности – переводов французских элегиков; в оглавлении указаны и оригиналы: Лафар, Парни и Мильвуа. К этим прямым указаниям [на источники] могут быть [присоединены] и другие [аналогии и] параллели. Существеннее, ¹⁸ что уже в первой своей книге Баратынский своеобразен.

Своеобразны у Баратынского прежде всего мотивы трезвого самоанализа, переоценки собственного чувства – темы неполной любви («Ропот»), любви изжитой («Размолвка») и наконец – «нелюбви» («Разуверение»), при том нелюбви, ничем извне не вызванной. В доромантической и ранне-романтической лирике мотив «нелюбви» был немислимым: в ней допускались [либо] верная любовь, [либо] легкая и «проходчивая» (выражение Баратынского), но этот род любви допускается лишь ¹⁹ в отношении заведомых «Цирцей». Ка-

жется, Баратынский первый в русских стихах обратился к женщине, показанной как социально равная, с *признанием в нелюбви* (кроме «Разуверения» сюда относится восхитившее Пушкина «Признание»). Очень важно, что, перерабатывая «Признание», Баратынский отбросил мотив отплаты «изменой за измену», мотив, столь [хорошо известный по лирике]²⁰ Парни и Бертена, и сделал нелюбовь естественным следствием самой душевной жизни:

И пламень мой, слабея постепенно,
Собою сам погас в душе моей.

Ко времени переработки «Признания» уже была известна в печати пушкинская элегия «Под небом голубым...», которую Белинский впоследствии назвал образцом «художнической добросовестности», имея в виду подобный же смелый и пренебрегающий всеми шаблонами самоанализ. Баратынский, таким образом, смыкается с Пушкиным, но центральная в пушкинской элегии поэтическая формула:

«Напрасно чувство возбуждал я»,

– восходит к более ранней – Баратынского:

И я напрасно упованья
В душе измученной бужу
(«Ропот»)

Поэтика, основанная на принципе «художнической добросовестности», по существу, сводилась к требованиям индивидуально-психологического анализа.²¹ В отличие от сентиментально-мистического уклона раннего романтизма, здесь материалом поэзии предполагалась вся человеческая личность, во всей ее полноте, чувствующая личность и мыслящая о собственных чувствах. Разум не лишается прав; напротив, он получает права и над чувством. Узаконяется возможность

Умом оспаривать сердечные мечты
И чувство прикрывать улыбкою холодной.
(Л. П<ушкину>ну, т. е. Л. С. Пушкину).

Здесь намечается та тема борьбы разума с сердцем, которая в дальнейшем творчестве Баратынского сыграет значительную роль.

Послание 1822 г<ода> Гнедичу пресыпано подобными же сопоставлениями:

...И сердцу и уму я пищу находил!..
 [...Отвыкнул *чувствовать*, отвыкнул *мыслить* он...]
 [...*Я мыслю, чувствую*: для духа нет оков...]
...И в сердце разуму отчет стараюсь дать.

Эти примеры, говоря о рационалистических элементах в поэтической системе раннего Баратынского, еще не дают права систему раннего, а тем более позднейшего Баратынского, покрывать формулой «рационализм». «Сердечные мечты» имеют в этой системе самостоятельную ценность.

Как будет сладко, милый мой,
 Поверить нежности чувствительной подруги
 Скажу ль? все раны, все недуги,
 Все расслабление души твоей больной.
 («К<онши>ну»)

В другом послании тому же адресату (Коншину), убеждая друга покинуть «знамена ветренной Киприды», Баратынский говорит о женщине как о «подруге нежной», «обреченной судьбою». Поэт мечтает

Предаться неге безмятежной
 И чистым радостям души.

Эта любовь мыслится вне влияний охлаждающего «ума»; разум только помогает отказаться²² от суррогатов подлинной любви. Происхождение этого любовного идеала довольно ясно. Он намечен у Жуковского еще в стихах 1806–1808 г<одов> («С тобою духом жить, с тобой делить страданья»²³), где нет еще мистической окраски его позднейшей любовной элегии. Отсюда тянутся несомненные нити к буржуазным этическим переоценкам, – [к реабилитации женщины во французской чувствительной литературе второй половины XVIII века и начала XIX века], к руссоистскому культу [женщины

и] семейных добродетелей, [сыграл здесь организующую роль; автор «Достоинства женщины» (1801) Легуве несомненно связан с Руссо].²⁴

[В этой именно предромантической «чувствительной» поэзии надо видеть корни «положительной» эротики Баратынского].

Отношение разума и основанной на разуме «истины» к чувству, к страстям, к живой и многообразной жизни – вот основная тема той собственно «философской» лирики Баратынского, которая в сборнике 1827 г<ода> заполняет первую книгу элегий [и просачивается в «Смесь»]. Здесь намечены два противоположных идеала: стоическому идеалу²⁵ («хладной мудрости высокая возможность»²⁶) противостоит гедонистический идеал²⁷ – «жизнь для жизни».²⁸ В стихотворениях 1823–1824 г<одов> – «Истина» и «Две доли» – раскрывается это противоречие.

Мудрость, которая обещает облить «суровым хладом душу» и «дать душе покой» («Истина»), была стоическая мудрость с ее идеалами апатии (бесстрастия) и атараксии (невозмутимости), [к ней примыкало и подлинное историческое эпикурейство]; возможно, что в сознании Баратынского с античным стоицизмом сливались явления новоевропейской идеалистической этики.

«Истина» разрешается компромиссом; всему свой черед: живым – культ наслаждения, умирающим – стоическая мораль. [В стихотворении] «Две доли» – тоже допускаются обе возможности «мудрости», «надежда и волнение» [уже оказывается достоянием юношей];²⁹ стоический же идеал – «безнадежность и покой» – достоянием³⁰ всех «судьбину испытавших».

[Обе противоположные тенденции – культ наслаждения и культ бесстрастия равно предполагают иллюзию]³¹ личной независимости от своего класса и его исторических судеб. [Из гедонистического культа *минуты* Баратынский делает логически последовательные выводы:] культ минуты *исключает* [(вопреки историческому Эпикуру!)] всякую мысль о прошлом и о будущем, – значит, и мысль об исторической ответственности перед обществом. С идеалами «покоя» и «равнодушия», естественно, сочетается идеал отрешенного эстетизма.

Нашел отраду в песнях муз
И в *равнодушии* высоком...³²

Редкие проблески историзма у Баратынского связаны с его либерализмом, в общем довольно умеренным и на творчестве мало отразившимся: экспромт о свободе,³³ [недавно открытая] эпиграмма на Аракчеева, [да] ненапечатанный в свое время эпилог к «Эде»³⁴ – вот, собственно, все, прямо связанное с общественной жизнью и вместе с тем – оставшееся за пределами [разбираемой здесь] книги 1827 г<ода>. Впрочем, и в этой книге есть одна элегия, резко отличная от всех остальных и явно связанная с<о> свободомыслием раннего Баратынского. Это – «Буря» (1824), стихотворение, пронизанное байроновской страстностью и духом индивидуалистического бунта. Вместе с тем «Буря» обещала ту тему *оправдания страстей*, которую Баратынский развил в дальнейшей лирике.

[Специфическим для Баратынского – еще более специфическим, чем сильно психологизированная любовная лирика, – становятся] стихотворения типа «Истины» и «Двух доль». Конкретно-образное содержание в них почти вовсе отсутствует:³⁵ внимание автора устремлено не во вне, а в глубь его существа, на внутреннюю связь и логику переживаний. Взятая извне вещь иногда нарисована с точностью даже натуралистической, но это лишь толчок для развития темы; такую роль играет череп в одноименном стихотворении для темы смерти и человеческого отношения к смерти:

Еще хранил³⁶ волос остатки он,
Я зрел на нем ход постепенный тленья...³⁷

Для рассказа о встрече с Истиной оказываются достаточными [бледные] аллегории «светильника» в руках Истины и угасающего светила жизни. [«Две доли» только для иллюстрации пользуются сравнением: «Охлажденные», поверившие новому обману, – это воскресшие «трупы мертвых»]. Словесно-изобразительные средства [как и «Двух долях»] здесь доведены до минимума; тем большая роль принадлежит средствам выразительным: в первую очередь, синтаксическому расположению смысловых единиц, затем особой лексической и звуковой окраске основных среди них. В позднейшей лирике Баратынского эти стилевые тенденции окончательно определились.

[Вместе с тем], очевидно, что философская лирика Баратынского имеет какие-то литературные образцы за пределами французской элегии. Такими образцами были философские медитации Шиллера и

их русские переводы и подражания. На них опирается Баратынский и в композиции своих философских стихотворений, и в общем стиле этих стихотворений, и даже в отдельных мотивах, которые, [впрочем], пока осмысливаются совершенно иначе: самый жанр усваивается раньше, чем его эстетическо-философское содержание. Так, знаменитое «Resignation» отзывается в двух основных вещах Баратынского – в «Истине» и в «Двух долях», но специфична для Баратынского чуждая Шиллеру попытка опереться как на истину не на «надежду», а именно на «безнадежность» в сочетании ее со стоическим «покоем».

3

Всего шестилетний срок отделяет вторую книгу Баратынского от первой.³⁸ Но за эти шесть лет наметился значительный поворот в общей литературной жизни, – поворот, мало отразившийся в содержании книги Баратынского, но тем очевиднее выделявший эту книгу и как бы отодвигавший ее в сторону от общего движения.

К началу 30-х годов успели значительно дифференцироваться литературные направления, успело наметиться и особое положение писателей пушкинского круга, идейно родственных разгромленным декабристам. Органом этой группы стала «Литературная газета» (1830–1831).

Современности в границах современности литературной – Баратынский не был чужд и в этот период. В борьбу, которую вела «Литературная газета», он включился своими эпиграммами. Попытки выйти за пределы личной лирики и вместе с тем воспринять некоторые черты новых литературных веяний Баратынский делил в своих поэмах и, по-видимому, в драме и начатом романе, до нас не дошедших.

Но лирика Баратынского, чем дальше, тем больше приобретала характер, индивидуалистически замкнутый. *Современность* в смысле общественной тематики или даже тематики исторической в современном осмыслении была Баратынскому во второй его книге не менее чужда, чем в первой. В силу общей своей идеологической позиции он должен был остаться равнодушным и к идее *народности*, идее центральной в литературной борьбе этого времени («народность – вот альфа и омега нового периода»³⁹ – слова Белинского).

Внешним симптомом еще большего углубления в себя, была для Баратынского композиция его книги, с отказом от традицион-

ного деления по жанрам на элегии, смесь и послания. Эти рубрики сломаны; вытянута единая цепь стихотворений, в порядке, в общем, хронологическом. Книга приобрела в этом виде характер «дневника» – свободного чередования разнообразных лирических признаний. Этот характер усилен устранением большинства заглавий⁴⁰ [(в перепечатанных стихах)].

Содержание книги – и особенно ее новых страниц – заметно отличается от содержания первой. Новых любовных элегий в этой книге оказалось немного. Преобладает проблемно-философская и философски-окрашенная лирика [в новой книге Баратынского преобладает]. [Элементарные] колебания между гедонизмом и стоицизмом здесь заменяются более глубокой философской проблематикой, нередко основанной на открытых и неразрешенных противоречиях («Наслаждайтесь, все проходит», «На смерть Гете»). [Но это не ослабляет и даже усиливает поэтическую выразительность: стихотворение лишается схематизма и становится отражением живого противоречивого сознания].

Подчеркнуто-противоречиво и стихотворение: «К чему невольнику мечтания свободы». В тезе дана фаталистическая концепция мира, из которой логически следует свобода личности:

Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим иль позабудем;
Рабы разумные, послушно согласим
Свои желания со жребием своим,
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Но рабство «разумных рабов» необходимо приводит к бунту: личность, наделенная страстями, с лишением свободы не мирится, и стихотворение, начатое стоической тезой, завершается антитезой:

Безумец! не она-ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам, и не ее ли глас
В их глазе слышим мы? О тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною,
И в грани узкие втесненная судьбою.

Это оправдание страстей опирается на широкую традицию буржуазного индивидуализма и гуманизма. Поп в Англии, Вовенарг, Ди-

дро, Руссо во Франции, Гаман и [представители «бури и натиска»]⁴¹ в Германии, различаясь идеологическими оттенками, сходились в этой защите. К Руссо поэтические формулировки Баратынского особенно близки.

Мы располагаем показаниями самого Баратынского в письмах о необычайно высокой оценке им Руссо. Так 21 сентября 1831 года Баратынский писал И. В. Киреевскому: «Ты напрасно считаешь меня неумолимым критиком Руссо; напротив, он *совершенно увлек меня*. В то время как в “Элоизе” меня сердит каждая страница, когда мне досаждают даже красоты ее, все другие его произведения *увлекают меня неодолимо*. Теплота его слов проникает мою душу, искренняя любовь к добру меня трогает, раздражительная чувствительность сообщается моему сердцу...».⁴²

Переоценка рационализма, культ чувства, индивидуализм в этике, эстетике и социологии, идеал «естественного» состояния человека в связи с культурно-историческим скепсисом и прямыми анти-историческими тенденциями, идеал гармонии и соразмерности в личной и космической жизни, в связи с нравственным аргументом веры и бессмертия, – все эти черты, основные для Руссо и руссоизма, очевидным образом проступают в философской лирике Баратынского.

Философия Руссо, основанная на идеале «естественного состояния человека», на культе личности и культе чувства, непосредственно обосновывала не столько открытую борьбу с социально-политическими нормами,⁴³ сколько бегство от [них].⁴⁴ Замкнутая усадьба, семья, тесный дружеский круг, наконец, замкнутая в своих переживаниях личность воспринимались как убежище от окружающей [социальной] действительности.

Русская общественная жизнь 20-х–30-х годов эпохи разложения феодализма рождала иные ситуации, но результатом и здесь были иллюзорные попытки отойти от классовой борьбы, культ «естественного человека», культ чувства и борьбы с «разумом».

Борьба с разумом развернута в замечательной лирической утопии «Последняя смерть» (впервые в «Северных цветах» на 1828 год). Это редкий для Баратынского случай выхода за пределы личной⁴⁵ лирики в область философии культуры. [Но и здесь его занимает не прошлое и настоящее, а будущее и притом не конкретно-историческое, а схематично-утопическое].

Рисуя мрачную картину гибели мира, Баратынский <не раскрыл>⁴⁶ прямую авторскую оценку. Ясно только одно: ироническая интонация строк:

Врагам его и в стыд и в поученье
Вот до чего достигло просвещение!

Ясна переоценка роли разума, а значит и неразлучного с ним (в замысле поэмы) прогресса. Разум, побеждая и принося плоды культуры, по мысли Баратынского, умерщвляет живую жизнь с ее чувствами и страстями.

Западные современники Баратынского, идеологи восходящей буржуазии, развивая сходные темы, не разделяли его своеобразной формы «мировой скорби». Барбье славословил технический прогресс, – правда, с оговорками, но эти оговорки не психологического, а социального порядка: прогресс связан с муками нового Дантова ада для людей. Но по существу «божественный факел науки» (“*le flambeau divin qu’on appelle science*”) создан для блага людей. «Утопия» Виктора Лапрада вся проникнута пафосом овладения природой (“*la nature obéit, car la raison c’est Dieu*”).⁴⁷ Ни у Барбье, ни у Лапрада нет ни тени мрачных прогнозов Баратынского.

Невозможно оторвать от «Последней смерти» два стихотворения 30-х годов, теснейшим образом с нею связанные, хотя вошли они оба в следующую книгу Баратынского «Сумерки». Одно из них – «Приметы» – вздох о золотом веке, непосредственной близости человека к природе, о «золотом веке», невозвратно утраченном с тех пор, как человек «чувства презрев... доверил уму, вдался в *суету изысканий*», это очень близко к первому «Рассуждению» Руссо; есть здесь нечто и от Шиллеровского противопоставления наивного сентиментальному.

Новое вносит [стихотворение] «Последний поэт», написанное не позже 1834 г<ода>. Очень характерно, что тема всех трех стихотворений – не конкретно-историческая проблематика, из которой исходил в своей оценке истории Пушкин, а «последняя судьба *всего живого*»⁴⁸ – абстрактная история абстрактных людей.

Схема этой истории несложна. В прошлом – век золотой, уже нарисованный в «Приметах» и здесь дополненный лишь новыми чертами. В настоящем – век железный, век науки и промышленности. Наконец, в будущем – «зима дряхлеющего мира»⁴⁹ и за ней «последняя смерть».

В «Последнем поэте» человек, «чувства презревший» и «доверивший уму», теряет и эстетическую способность:

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны...

Сами по себе эти сетования на гибель поэзии в железном веке Баратынского оригинальны не были. В основе их был тот же руссоистский мотив потерянного рая.⁵⁰ Но старый мотив получил новое обоснование в широком антибуржуазном движении 30-х годов в русской литературе. Баратынский смыкается здесь не только с Вяземским («Наш век», «Три века поэтов»), но и с Шевыревым, автором статьи «Словесность и торговля» (в том первом же номере «Московского наблюдателя», где был напечатан и «Последний поэт»)⁵¹. Выступление Баратынского с этим стихотворением в «Московском наблюдателе» приобретало в значительной мере программный характер – как для журнала, так и для самого поэта. «Программный» характер получило это стихотворение и в последней книге Баратынского «Сумерки», где оно открывало книгу.

Дальнейший творческий путь Баратынского, однако, показывает, что вражда к промышленному веку включалась у него в более общую вражду к истории – во имя иллюзии изолированной личности. В пору влияния гегельянской диалектики подобный антиисторизм должен был казаться пережитком: понятно, что Белинский осудил Баратынского, [верно] угадав его идейный генезис: «В XVIII веке величайшие умы были склонны видеть в дикарях образцы неиспорченной человеческой природы; тогда эта мысль, вызванная крайностью жившего в лживой искусственности человеческого общества, была и нова, и блестяща. В XIX же веке мысль эта и стара, и пошла». Белинский имел основание усмотреть в мировоззрении Баратынского отсутствие диалектики: «И почему разум и чувство – начала враждебные друг другу?.. Чувство... есть действительность разума, как тело есть реальность души... полнота и совершенство человеческой природы заключается в органическом единстве разума и чувства».⁵²

Эта идея развития долго оставалась Баратынскому чужда, и только в стихотворении 1840 г <ода> «Предрассудок» он отчасти к ней приблизился. Собственная и вообще человеческая личность воспринималась им в отрыве от истории, как некоторая вневременная сущ-

ность; так же абстрактно антиисторичны были и его эстетические взгляды. Искусство в его понимании подобно *природе*; об искусстве он мог бы сказать, как и о море, что оно

.....лица не изменило
 С дня, в который Аполлон
 Поднял первое⁵³ светило
 В первый раз на небосклон.⁵⁴

С редкой последовательностью Баратынский оставался на позициях чистого эстетизма, которые он защищал в ранних стихах:

«И в тишине, трудясь для собственного чувства,
 В искусстве находить возмездие искусства»
 («Богдановичу», 1824).

Лозунги самобытности, независимости от духа времени дополняют эти эстетические формулы, включая их в общую систему антиисторической идеологии. В поэзии Баратынского намечаются два типа поэта: один живет минутным успехом, венчается «тафтяными цветами» моды, другой творит вне времени и оценку получает тоже вневременную – в потомстве. («Не ослеплен я музою моею», «Мой дар убог и голос мой не громок»). Подобные противопоставления были, конечно, обычными в поэтическом обиходе не одних 30-х годов. Но для Пушкина, с его последовательным историзмом уход в эстетический индивидуализм был лишь одной из возможностей, которой противостояла другая – социальная активность поэта. В стихотворении Баратынского «Мой дар убог» и пушкинском – «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» – исходная мысль та же: поэта оценят не современные «глупцы», – а потомство: но у Пушкина это потомство прояснено как «народ», как «Русь великая» и «всяк сущий в ней язык», а для Баратынского – как индивидуальный «признательный потомок», душа которого случайно установит с душой поэта <частную> связь («окажется с душой моей в сношеньи»).

Наблюдая в поэзии Баратынского эти крайние проявления индивидуализма, нельзя не вспомнить тех страниц Маркса, где анализируется «эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад»:

«В обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей, которые прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного конгломерата» («К критике политической экономии...»).

Очевидно, что особенно остро переживается иллюзия робинзонады в тех случаях, когда старые связи нарушены или подорваны, а новые не установлены. Если при этом идея прямого отрицания недавних «естественных связей» отсутствует – робинзонада окрашивается в цвет мировой скорби.

В письме 1832 г<ода> к И. В. Киреевскому Баратынский писал: «Виланд, кажется, говорил, что ежели бы он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно вам⁵⁵ доказать, что Виланд говорил от сердца. *Россия для нас необитаема*, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления».

Слова «Россия для нас необитаема», несмотря на то что непосредственно вызваны частным случаем, – запрещением «Европейца» в 1832 г<оду> могли бы служить эпиграфом ко всей лирике Баратынского [и были бы оправданы во всех смыслах. Баратынский, один из самых вненациональных русских лириков]. В тех немногих случаях, когда лирическая мысль Баратынского обращается к миру человеческих отношений, последний выступает как «свет» вообще, без всякой социальной или национальной окраски:

Что свет являет? Пир нестройный!
Презренный властвует, достойный
Поник гонимую главой;
Несчастлив добрый, счастлив злой.
(«Отрывок», 1829 г<ода>, ср<авни>
также «Бесенок», 1828 г<ода>)

Все это характерные черты «мировой скорби», исключающей всякую возможность борьбы со злом; можно ли бороться с непреклонными абстрактными законами, на которых основана общечеловеческая жизнь? Только эпиграммами своими Баратынский несколько нарушает стройность робинзонады, но и эпиграммы его в большинстве своем достаточно абстрактны.

Баратынский был не только практиком внеисторической и индивидуальной поэзии, но и ее теоретическим защитником. Начало 30-х годов, когда творчество его приближалось к моменту наибольшей зрелости, было временем нового подъема буржуазно-революционной идейности во Франции, что не замедлило сказаться в литературе «ямбами» Барбье и политическими стихами Гюго. Еще заочно, по письмам И. В. Киреевского, Баратынский ими заинтересовался. «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, – пишет Баратынский И. В. Киреевскому 20 июня 1832 г<ода> – заставляет, если⁵⁶ можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно не доставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв». «Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. *Поэзия индивидуальная одна для нас естественна.* Эгоизм – наше законное божество, ибо мы *свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые.* Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себя.⁵⁷ Вот покамест наше назначение».⁵⁸

Идеологический кризис в особых исторических условиях и индивидуалистическая робинзопада как ее следствие – трудно было более ясно и четко выразить логическую связь этих понятий. В письме того же года – без более точной даты – к Вяземскому Баратынский повторяет ту же основную мысль: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не назрело».

Мировая скорбь, переживаемая вне конкретно-исторической борьбы, имеет две возможности разрешения: либо бегство от мира, эстетический иллюзионизм в его разнообразных вариантах, либо философское примирение с миром. В системе Баратынского борются обе эти возможности, но побеждает потребность перенести эстетические «соразмерности» на личную, а может быть, и на космическую жизнь:

... Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал.

...И поэтического мира
Огромный очерк я узрел
И жизни даровать, о лира,
Твое согласие захотел!

(«В дни безграничных увлечений» 1832).

(Ср<авни> также стихотворение «Болящий дух врачует песнопенье»).

Сам по себе идеал «соразмерностей прекрасных» свойственен различным философским системам. Но идея *эстетического* ключа к мировой «соразмерности» – выросла уже на почве немецкого идеализма, и с особой настойчивостью во многих как теоретических, так и поэтических формулах закреплена Шиллером:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengeh'n.
(«Die Künstler»)⁵⁹

У Баратынского этого периода есть два стихотворения, смысл которых уясняется только из потребности преодолеть «мировую скорбь» признанием «мировой гармонии»: «Смерть» и «На смерть Гете».

Смысл стихотворения «Смерть» уясняется в связи с темой «соразмерностей прекрасных». Для Баратынского смерть – начало космического *равновесия*. «Смерть» – вершина не пессимизма Баратынского, как можно предположить с первого взгляда, а его оптимистических стремлений, оказавшихся, правда, непрочными.

В стихотворении «На смерть Гете» идеал «прекрасной соразмерности» показан со стороны: в другом, в великом поэте.

С природой одною он жизнью дышал...

Поэтическая система самого Баратынского была далека от этой «соразмерности». Искусство в написанном вскорее «Последнем поэте» показано им как «ослушное науке»; *«заветы минувших веков»*, прошли, как темы, мимо его творчества; – *теоретически* отрицал он и возможность единения с природой для людей «железного века» («и сердце природы закрыто ему»⁶⁰). Теоретически, потому что еще

в «Водопаде» и «Буре» психологизированный пейзаж подготовлял пути к натурфилософской лирике, а одно стихотворение из книги 1835 г<ода> уже дает образец этой лирике, вполне примыкающей к строфе «С природой одною он жизнью дышал». ⁶¹ Это стихотворение «Весна, весна, как воздух чист» (ср. особенно «Что с нею, что с моей душой? С ручьем она ручей...» и т. п.). Необходимо отметить как в этом стихотворении, так и в самой проблематике стихотворения «На смерть Гете» – результаты воздействия на Баратынского идеологии немецкого философского идеализма – идеализма Канта, Гете, Шиллера, а затем и романтической натурфилософии с Шеллингом во главе. Эстетический идеал «прекрасной соразмерности» также может быть сближен с шеллингианскими эстетическими идеями. Но в системе самого Шеллинга (периода философии тождества) высшей «соразмерностью» является вселенная, раскрывающая абсолют во всей полноте. Гений хотя и не достигает этой полноты, но приближается к ней, действуя как природа (это гораздо больше, чем «с природой одною жизнью дышать»).

Поэтический метод Баратынского не включает в себе ничего, что специфично для поэзии, испытавшей шеллингианское влияние: это особенно ясно при сравнении лирики Баратынского с лирикой Тютчева. Тютчевская лирика вся обращена к природе, все построена на связях и противопоставлениях человеческой личности и мирового целого; она пользуется рядом образов из мира природы, придавая каждому смысл философски осознанного символа. Лирика Баратынского почти не знает природы в этой функции; даже обычный пейзаж играет в ней незначительную роль, – чаще всего декоративно-описательную. Философский жанр Баратынского ближе всего соприкасается жанром Шиллеровской философской элегии, напряженно-риторической, построенной на обобщениях и абстракциях.

Метод Баратынского непосредственно вытекает из его идеологии «робинзоны». Абстрактный человек здесь не окружен ни историческими, ни национально-бытовыми деталями, ни даже деталями физического мира.

С этим связан и особый поэтический язык. Он противостоит «нормальному», общеупотребительному языку как язык особый, насыщенный архаизмами и неологизмами, которые здесь имеют

функцию не большей «высокости», торжественности, как это бывает обычно, а функцию разрушения привычных ассоциаций с конкретными вещами. Так, слова «смерть дочерью тьму не назову я»⁶² вызывают не образные представления о матери-тьме и дочери ее, смерти, а только представление о некоторой причинной связи [понятий]. Наряду со словарем, такую же роль играет в лирике Баратынского его затрудненный синтаксис, тесно связанный с ритмическим движением стиха, длинные стихотворные фразы – периоды, удаляющие читателя от привычных речевых ассоциаций (см. «На смерть Гете», «Своенравное прозвание», позже «Осень»). Баратынский пишет сознательно-затрудненным языком, чтобы увести читателя из мира вещей, с которыми связаны привычные слова, в мир поэтической мысли, внушаемой читателю как смыслом непривычных слов, так и необычайным их звучанием.

В этих свойствах своего художественного метода сам Баратынский отдавал себе отчет и сам его отстаивал. В письме к И.В. Киреевскому от 22 февраля 1832 г. он писал: «Ты меня понял совершенно, вошел в душу поэта, схватил поэзию, которая мне мечтается, когда я пишу. Твоя фраза: *переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную* – заставила меня встрепенуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия, но выражал его хуже».⁶³ Лирика, переносящая «в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную», конечно, принципиально противоположна лирике изобразительно-конкретной. Другие черты своей «музы» Баратынский отметил в одноименном стихотворении (окончательная редакция – в издании 1835 г<ода>). Это – отсутствие «изысканного убора», «необщее выражение лица» и «речей спокойная простота». Две характеристики, прозаическая и поэтическая, не исключают друг друга. В сознании Баратынского архаизмы не были нарушением «простоты»; напротив, он мог думать, что, уводя от современной сложности и пышности, они возвращают к более древнему и, в существе своем, более «простому» способу выражения. Все эти литературные тенденции, отчасти намеченные еще в ранних опытах Баратынского, сказались в книге 1835 г<ода> уже вполне четко.

Прошло еще семь лет. Накануне смерти Пушкина и в первые годы после его смерти, пушкинская группа на короткое время объединилась вокруг «Современника», пытавшегося продолжить в новой обстановке традиции «Литературной газеты». Пушкин был еще жив, когда Баратынский в «Современнике» напечатал посвящение Вяземскому, которого называл «звездой разрозненной плеяды». Как бы ни осмысливал Баратынский образ плеяды, образ этот должен был отражать литературное самосознание едва ли не каждого из поэтов пушкинской группы. После смерти Пушкина в руках Плетнева «Современник» скоро зачах. Мирное сожительство круга «Современника» с «Отечественными записками» было возможно только в два-три первые годы жизни нового журнала; борьба обострялась и происходила перегруппировка сил. [Безотрадная формула Баратынского

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны⁶⁴ –

ходом событий, однако, не оправдывалась. Не исчезла поэзия]. Не прекращались и споры о поэзии. Лозунг обновления поэзии был выдвинут, между прочим, и в том самом журнале, где напечатан был «Последний поэт», и в том же самом году. Шевырев в статье о Бенедиктове писал: «Муза прежняя, муза форм и стихов была и в содержании своею музою материальною».⁶⁵ В противовес этому «изящному материализму» Шевырев провозглашал поэзию мысли, соединенной с могучим нравственным *чувством добра* («Московский наблюдатель» 1835 г<ода>, август). Статья эта была провалом для Шевырева как критика уже потому, что как поэта мысли он выдвигал Бенедиктова, имевшего лишь самое малое право притязать на эту характеристику и на какую-нибудь ведущую роль в поэзии вообще. В то же время Белинский, в отличие от Шевырева, требовал от поэзии непосредственного чувства, диалектически включающего в себя свою противоположность – мысль («... сочинение может быть с мыслью, но без чувства – и в таком случае есть ли в нем поэзия! И наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли». – Статья 1835 г<ода> «Стихотворения Владимира Бенедиктова»)⁶⁶.

В литературной судьбе Баратынского эта полемика замечательна тем, что она велась без прямого упоминания о нем, без учета его как живой и активной силы. В поисках «поэзии мысли» Шевырев не заметил ее у своего ближайшего сотрудника; с другой стороны и Белинский явно не мог относить Баратынского к своему идеалу лириков. В приведенной выше схеме Белинского – мысль без чувства – не поэзия, чувство с мыслью – поэзия – место Баратынского предполагалось в первой части схемы. Это было раскрыто в рецензии на книгу 1835 г<ода> (В «Телескопе»): «Поэзия только изредка и слабыми искорками блестит в них, основной и главный элемент их составляет ум».⁶⁷ Белинский ставил в упрек Баратынскому и отсутствие *современности*. С выходом в 1842 г<оду> «Сумерек», подводя итоги всей поэтической деятельности Баратынского, Белинский лишь отчасти смягчил свой отзыв, признавая в Баратынском «яркий, замечательный талант поэта, уже *чуждого* нам поколения». Впрочем, еще раньше – в статье «Русская литература в 1841 году» Белинский относил Баратынского, вместе с Языковым и Пушкиным, к литературному прошлому («В них выразился характер эпохи, теперь уже миновавшей; они завоевали себе место в истории русской литературы»).

В идейной эволюции Белинского как борьба с Баратынским, так и примирение с ним в историко-литературном плане были вполне закономерны. В исходе 30-х и в начале 40-х годов в русской поэзии уже раздался голос Лермонтова – поэта, который тем же Белинским был определен как «поэт народный», поэт, «в котором выразился исторический момент русского общества».⁶⁸ Но и Лермонтов, и лермонтовское направление поэзии, и те идеи, которыми Белинский подкреплял свое благоговение перед Лермонтовым, остались Баратынскому чужды.

Баратынский не мог не сознавать себя одиноким в окружающих его условиях – «всем чужим и никому не близким»,⁶⁹ по выражению Гоголя.

Непосредственное участие Баратынского в литературной жизни тоже ослабело. 1835 г<од> был первым и последним годом его сотрудничества в «Московском Наблюдателе». Начиная с 1836 г<ода> он изредка печатается в «Современнике», в том плетневском «Современнике», весь смысл которого благожелательный к нему Гоголь

вскоре определил как «благоухание цветов, растущих уединенно на могиле Пушкина». ⁷⁰ За годы 1838–1841 в «Современнике», «Утренней Заре» и «Отечественных записках» Баратынский напечатал только 20 стихотворений.

В книге «Сумерки» Баратынской существенно эволюционирует. Эта книга, в которой всего 26 стихотворений, больше, чем наполовину состоит из произведений первостепенной важности по вескости поэтических формул, по новизне и значительности образов, по силе выражения.

Замечательно самое заглавие – редкий в русской поэзии тех лет образец эмоционально-философского заглавия, резюмирующего смысл книги. [Значительность и сознательность этого заглавия увеличивается, если учесть, что] оно появилось в отмену первоначального – «Сны зимней ночи» – [может быть, не без влияния] ⁷¹ книги Гюго «Les Chants du crépuscule» 1835 г<ода> («Песни сумерек»), с которой у «Сумерек» есть общие мотивы. Но образ сумерек использован обоими поэтами различно: [для Баратынского сумерки – это образ души, для Гюго – образ общества]. ⁷²

Существенно отличаются русские «Сумерки» от французских и в эстетико-философском отношении. Если уже в первых своих философских элегиях («Истина», «Две доли», «Череп») Баратынский, усваивая жанр философской лирики Шиллера и ее отдельные мотивы, развивал эти мотивы самостоятельно или в духе своих французских учителей, то в «Сумерках» Баратынский уже явно близок шиллеровской эстетике и его общей метафизике, хотя здесь же, исходя из противоречий самого Шиллера, существенно от него отходит.

Баратынский остается в пределах того эстетического индивидуализма, которое характерно и для Шиллера. «Наивный поэт», изображенный как поэт будущего века, гибнет, но и о своей современности Баратынский говорил: «время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело».

Именно на этой теме основано заключающее «Сумерки» стихотворение «Рифма» (напечатано в 1841 г<оду>). Прошло невозвратно время, когда поэт пел среди

Народа, жадного восторгов мусийкийских

и толпа, слушая его,

... струны звучные певца
Дарила новым вдохновеньем.

Тема Лермонтовского «Поэта» (напечатан в 1839 г<оду>), развита здесь в противоположном Лермонтову смысле – не призывом «проснуться», как у Лермонтова, а признанием, что поэту остается замкнуться в собственном искусстве:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света.

И по теме, и по идее «Рифма» Баратынского прямо примыкает к шиллеровским «Певцам былого мира».

Утешение, которое дает Баратынский «сентиментальному» поэту наших дней: отойти от света, [замкнуться в своем искусстве] и даже больше – уйти в «обитель духов» («Толпе тревожный день...»). Образы «обители духов», «заоблачного мира», «пира неосязаемых властей» – в основе, конечно, эстетического, а не мистико-религиозного происхождения, но такого же происхождения и потусторонний мир в поэтике Шиллера: эстетическая способность, как самая высокая – «божественна».

Основное противоречие шиллеровской идеологической системы – пафос утверждения идеала добра, свободы и красоты в сочетании с трагической необходимостью утверждать его лишь в плане индивидуальном и внеисторическом – заключено и в системе Баратынского. Но в соответствии с иным классово-историческим генезисом, поэзия Баратынского дает иные оттенки. Трагизм социального бессилия значительно ослабляется. Социальная изоляция переживается прежде всего как *индивидуальная* трагедия. Баратынский не мог⁷³ усвоить диалектику исторического развития и *разрешить противоречия индивидуализма* в том социально-этическом пафосе, до которого поднимался Шиллер в наиболее вдохновенных своих произведениях.

Но и обратный путь – к полному смирению перед нормами и догмами отживающей феодальной идеологии – был для него закрыт. При всей личной близости славянофилам, он не пошел по их пути, оставшись в «политике» на позициях робинзонады, а в религиозных

исканиях – в пределах «религии сердца» Руссо и Шиллера, вне какой бы то ни было ортодоксии и пиэтизма (к которым твердо шли Жуковский, Языков), даже вне того расплывчато-идиллического религиозного романтизма, которым разрешалась меланхолия Ламартина и, нередко, Гюго и Барбье.

Итоговым для этого этапа развития Баратынского было стихотворение «Осень», насыщенное богатым содержанием, изобразительным и эмоционально философским. Ее центральный мотив, развернутый на целый период в три девятистишия (строфы 11–13):

Какое же потом в груди твоей
 Ни водворится озаренье,
 Чем дум и чувств ни разрешится в ней
 Последнее вихревращенье...

Знай, внутренней своей вовеки ты
 Не передашь земному звуку
 И легких чад житейской суеты
 Не посветишь в свою науку...

К тому времени, когда «Осень» писалась, т. е. к 1837 г<оду>, было уже напечатано тютчевское «Silentium». [Примыкая к тютчевской темой одиночества],⁷⁴ «Осень» развивает ее полнее и эмоциональнее. Одиночество – неизбежный итог, неустранимый никакими «озареньями» – мысль предельно смелая и последовательная.

Сам Баратынский отчетливо сознавал, что индивидуалистическая поэзия не есть последнее слово в поэзии. Он сознавал <всю> *ограниченность* индивидуализма и – в меру своего общего мировоззрения – сознавал его *обусловленность*. («Мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые...»; «время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело»). Поэтому в индивидуалистическую систему Баратынского то-и-дело вторгаются ноты неудовлетворенности, намекающие на кризис этой системы. («Еще порою покидаю я Лету, созданную мной...»), или в [не вошедшем в «Сумерки»] стихотворении «На посев леса» («Летел душою я к новым племенам»). Тема стихотворений «Последний поэт», «Что за звуки», «Рифма» и даже «Осень» – скорее признание горестной неизбежности социального одиночества, чем его принципиальная защита.

Напряженность и острота философско-поэтических исканий, неудовлетворенность догмой и непрерывное, хотя не всегда ровное и часто непоследовательное развитие сообщает поэзии Баратынского большую историко-литературную емкость: при сравнительной краткости творческого пути Баратынского (25 лет), его поэзия как бы сосредоточила в себе нити, тянущиеся из прошлого русской поэзии в ее будущее – из философской и эпикурейской лирики XVIII века через Батюшкова, Пушкина и Дельвига не только к Тютчеву, Лермонтову, позднему Фету, но и к символистам. [Сам Баратынский воспринимал это свойство своего творчества и своей идеологии как «эклектизм»: эклектизм нужно понимать здесь не как механическое смешение разнородных свойств, как историческую «сумеречность» или, выражаясь, более точно, как историческую диалектику].

«Сумерки» были последними литературными выступлениями Баратынского; в последние два года жизни он написал немного, но среди созданного в это время есть такие замечательные произведения, как «На посев леса» и «Пироскаф». Поэтический облик Баратынского уже определился в лучших вещах книги 1835 г <ода>, но в «Сумерках» и последних стихах поэтическое мастерство Баратынского развернулось во всей своей полноте. Решительно обратившись к «поэзии мысли», Баратынский должен был отказаться от целого ряда условных поэтических средств. Поэзия мысли требовала перестройки всего поэтического словоупотребления («Баратынский у нас оригинален, *ибо мыслит*»,⁷⁵ – писал о нем Пушкин). Для этого нужно было исходить из той эстетической основы, которую Пушкин же формулировал, как освобождение поэзии от «условных украшений стихотворства».⁷⁶ Слова должны были звучать полновесно, как носители самостоятельного смыслового содержания, а не только как возбудители эмоций и сопутствующих им зрительно-звуковых ассоциаций. [Само собою разумеется], что осужденные Пушкиным «напыщенность», «жеманство», «обветшалые украшения» и т. п. поэтические признаки в системе Баратынского исключались. Но система эта не совпадает и с системой Пушкина, стремившегося к максимальной конкретности и искавшего обновления поэтического языка на путях приближения его к «просторечию». Баратынский создавал собственный, [своеобразно] удаленный от просторечия язык, закономерно вытекавший из основ его идеологии: если Пушкин, демо-

кратизируя поэзию, пролагал пути ее дальнейшему обновлению, Баратынский не включаясь в это движение, оставался в пределах поэзии «для немногих». Правда, в последней книге Баратынского усиливается своеобразная «расцветка» его поэзии конкретностью, но значение этой «расцветки» – подчиненное. Явления внешнего мира для Баратынского не конкретизируют переживание и не сливаются с ними, как это можно наблюдать у большинства поэтов-романтиков той поры. Для Баратынского конкретность – точка отталкивания, и потому-то она как нечто постороннее его поэтическим основам, может быть изображена с исключительной зоркостью зрения. Таково, например, первое четверостишие «Бокала»:

Полный влаги искрометной
 Зашипел ты, мой бокал,
 И покрыл туман приветный
 Твой озябнувший кристалл.

Таково и описательное начало «Осени»: при всей скупости на детали, она дает отдельные из них с максимальной точностью:

Желтеет сень кудрявая дубов
 И красен круглый лист осины.

Эти и подобные детали могли казаться «прозаичными», но, конечно, самый этот «прозаизм» имеет своеобразную эстетическую функцию, тем более, что он сопровождается (как в данном примере) подчеркнутой *звуковой* выразительностью, [которая] подчас переходит в звуковую *изобразительность*, как, например, в замечательной картине сельских работ, [где целая картина создана преимущественно искусным сочетанием звуков]:

Дни сельского, святого торжества!
 Овины весело дымятся,
 И цеп стучит, и с шумом жернова
 Ожившей мельницы крутятся.

Но вся эта конкретность нужна поэту только для того, чтобы оттолкнуться от нее и перенестись в тот мир, который определен в «Осени» – как «внутренняя своя», непередаваемая «земному звуку».

[Эстетическое воплощение этого внутреннего мира можно характеризовать словами Баратынского, сказанными по другому поводу: это мир

Где нет образов, где нет
Для узнанья, друг мой милый,
Здесьних чувственных примет].

5

В историю русской поэзии Баратынский вошел прежде всего как лирик. Но современники и, как видно, сам поэт – не меньшее значение придавали его поэмам. Первая из них – «Пирь» (напечатана в 1821 г<оду>) не была поэмой в обычном смысле слова: это распространённое дружеское послание, переходящее в элегию. Сочувственное изображение скромной пирушки бедных «певцов» рядом с иронией, направленной на общество богачей, непринуждённый тон домашнего дружеского разговора, переходящего от шуток к лирическому настроению – все это в кругу поэтов 20-х г<оде> имело успех настолько прочный, что за Баратынским закреплён был эпитет «певца пиров». Цитаты из «Пиров» то и дело мелькают у Пушкина; несомненно и влияние «Пиров» на стиль и весь первоначальный замысел «Евгения Онегина».

В 1821–25 г<оде> – в годы наибольшего успеха пушкинских южных поэм, Баратынский работает над «Эдой». Замысел «Эды» полемичен по отношению к поэмам Пушкина: об этом Баратынский ясно заявил в предисловии к «Эде»: «в поэзии две противоположные дороги приводят почти к той же цели: очень необыкновенное и совершенно простое, равно поражая ум и равно занимая воображение. Он (т. е. автор) не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в соревнование⁷⁷ с певцом Кавказского пленника и Бахчисарайского фонтана». Ему казалось, что он идет «новой, собственной дорогою».

Еще яснее он говорил об этом в письме И. И. Козлову: «Мне не хотелось итти <sic!> по избитому пути, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину; вот почему я впал в прозаические подробности». ⁷⁸ Но именно своими отличиями, новым вариантом байро-

нической поэмы Баратынский вступал в состязание с Пушкиным. Южной экзотике Байрона и Пушкина Баратынский противопоставляет «суровый край» – Финляндию; его героиня – «отца простого дочь простая», финская крестьянская девушка, ничем не замечательная, кроме своего чувства, на развитии которого и сосредоточено внимание поэта. На основе старой фабулы «Бедной Лизы» создавался опыт психологической и реалистической повести в стихах. Эта связь с сентиментальной повестью, в частности, – с «Бедной Лизой» была особенно сильна в ранней редакции, где характеристика самого соблазнителя – гусара была такой же неопределенной, как и у Карамзина: не то повеса, не то злодей – не то равнодушный, не то чувствительный, мечтающий даже о браке с Эдой, а при виде ее труп – обливающийся слезами. Это была не сложность характеристики, а именно неясность, механическое сцепление различных черт. В новой редакции (1835 г<ода>) все это выравнивается, гусар остается с чертами хитрого соблазнителя, и все внимание переносится на переживания Эды. Они даны просто, убедительно и сильно. Но то, с чем Баратынский боролся в романтическом стиле Пушкина, уже было преодолено самим Пушкиным в его собственном творчестве, в «Евгении Онегине», созданном уже к этому времени образе Татьяны. Сам Пушкин высоко оценил «Эду», откликаясь на нее и в письмах («Что за прелесть эта Эда! Оригинальности [рассказа]⁷⁹ наши критики не поймут. Но какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт – всякий говорит по-своему. А описания финляндской⁸⁰ природы! а утро после первой ночи! а сцена с отцом! – чудо!»⁸¹ и в шуточной эпиграмме («Твоя чухоночка, ей-ей, гречанок Байрона милей»⁸²) и в позднейших статьях о Баратынском. Но от большинства современников своеобразие Баратынского ускользнуло, и «Эда», вопреки авторскому заданию, была воспринята как одно из подражаний пушкинским поэмам.

«Эда» кончалась многозначительным эпилогом, в свое время запрещенным цензурой; в нем сочувственно говорилось о бесстрашии побежденных финнов, оборонявших свободу своей родины. Этот эпилог бросает свет на всю поэму: обычная для байронических поэмов тема «естественного человека» включалась в более общую гуманистическую тему и – что было для Баратынского исключением – смыкалось с конкретной современностью.

Две следующих поэмы Баратынского «Бал» (1828) и «Наложница» (1831) являются поисками новых путей и по материалу (московский «свет») и по основным заданиям (изображение сильных страстей и характеров). В какой-то мере и эти поэмы полемичны по отношению к Пушкину, именно – к «Евгению Онегину», характеры которого Баратынский находил «бледными» («Онегин развит *не глубоко*, Татьяна не имеет *особенности*. Ленский *ничтожен*»).⁸³ Оценки эти относятся уже к 1832 г <оду>, но они помогают раскрыть и более ранние задания Баратынского: внимание именно к развитию характеров, притом – имеющим «особенности». Но если можно говорить об успехе этого задания, то лишь в отношении характера княгини Нины, героини «Бала»: Арсений – герой той же поэмы – и «ничтожен» и «развит не глубоко», и не имеет «особенности». Нина, полная «презрения к мнению», «демонический характер в женском образе»⁸⁴ (слова Белинского), вакханка, переходящая от победы к победе, но любящая «одно видение свое», и наконец испытывавшая подлинную страсть, которая и привела ее к самоубийству – во всем этом можно было увидеть – как и увидел Пушкин – «характер новый». Можно согласиться и с Полевым, что основная мысль «Бала» – в «противоречии светской жизни с природой»:⁸⁵ таким образом «Бал» примыкает с одной стороны к Эде, с ее темой естественного человека, с другой – к лирике Баратынского, где раскрылась тема оправдания страстей. Но в идейном содержании «Бала» было противоречие, верно замеченное Пушкиным: «Напрасно поэт берет иногда строгий тон укоризны... Мы чувствуем, что он любит свою бедную, страстную героиню».⁸⁶ Этот «строгий тон» («Страшась прелестницы опасной...»), как и отмеченное Пушкиным же «сатирическое описание похорон»⁸⁷ указывает на разнородность и нестройность элементов поэмы и тем обесценивает ее, несмотря на стихи, замечательные яркостью, образностью и звучностью.

В «Наложнице» Баратынский сделал попытку разработать сложную социально-психологическую ситуацию с образом страстного героя в центре... Елецкий тяготится своей связью с цыганкой, духовно ему чуждой и уже нелюбимой (в этой ситуации может быть отозвался «Адольф» Б. Констана); он афиширует свой разрыв со светом, но сам любит светскую девушку и уговаривает ее с ним бежать.

Драма разрешается, однако, случайно: приворотное зелье цыганки оказывается ядом, и Елецкий умирает. Несмотря на боль-

шую, чем в первых поэмах естественность диалога и всего стиля, – в целом поэма бледнее «Эды» и «Бала»; нет в ней и блеска стихов этих двух поэм.

«Наложница» вышла с теоретическим и полемическим предисловием, в котором в ответ критикам «Бала» защищалось право поэта на любой материал и к поэзии предъявлялось то же требование, что и к науке: «верности показаний». В отмену шаблонов «добродетельных» и «порочных» выдвигалось требование «характеров смешанных» («Их двойственность и составляет их нравственность»⁸⁸).

Позиция Баратынского во многом совпадала с позицией Пушкина, с его борьбой против дидактизма – за «истину» в искусстве, [иначе за реализм]. Но практика Баратынского, как эпического поэта, не оправдала его тезисов: настоящих «смешанных характеров» он не создал, оставаясь в поэмах романтиком. Предисловие к «Наложнице» вызывало критику Надеждина,⁸⁹ в свою очередь заставившую Баратынского выступить с антикритикой.⁹⁰ В антикритике он особенно настаивал на разнице между Онегиным – «разочарованным, пресыщенным» и Елецким – «страстным, романтическим».⁹¹

Уже в издании 1835 г<ода> Баратынский заменил вызывающее заглавие «Наложница» безразличным «Цыганка». В 1842 г<оду> он переработал «Цыганку» несколько упростив ее фабулу и больше внимания уделив образу самой цыганки. Одновременно с работой над «Цыганкой» он замышляет роман «в роде Бальзака».⁹² Но и этот, как и более ранний роман, не был напечатан, и единственным опытом Баратынского в художественной прозе осталась повесть «Перстень», построенная по типу пушкинских «повестей Белкина» на мнимой фабуле (здесь гофманианско-фантастической), которая разъясняется и снимается в развязке.

В истории литературы поэмы Баратынского были естественно заслонены его лирикой. В них не оказалось ни той идейной глубины, ни того индивидуального своеобразия словесного выражения, которым отличаются лучшие его лирические произведения. Литературная полемичность, которой они насыщены, скорее снимает их значение, так как в сущности направлена не по адресу: тенденции простоты и точности, психологической глубины и сложности, были в высшей степени свойственны и Пушкину, с которым Баратынский творчески состязался и спорил. Но поэмы Баратынского не остались

без последствий в дальнейшей русской литературе: от «Бала» и «Цыганки» тянутся нити прежде всего к характерам и темам Лермонтова («Маскарад», «Сашка»), в то время, как ситуация «Эды» своеобразно развивается в «Бэле» (на это сходство обратил внимание еще Белинский).

Отдавая себе ясный отчет в свойствах своей поэзии, Баратынский так же ясно представлял себе и свою поэтическую судьбу: невнимание современников и запоздалый отклик в позднем потомстве. Но он склонен был объяснить эту судьбу вторичными признаками: отсутствием «изысканного убора» у своей музыки, ее «негромким» поэтическим голосом.

Место Баратынского в ряду современников и ближайших предшественников было проницательно указано Пушкиным в его статье 1831 г<ода> о Баратынском: «подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды» (т. е. Батюшкова). Но сознать особенности поэзии Баратынского в социально-исторической перспективе из всех современников Баратынского пытался едва ли не один Белинский. Poleмизируя с антиисторическим скепсисом Баратынского и относя его к категории поэтов «недвижущихся», Белинский замечал: «Для таких поэтов всего невыгоднее являться в *переходные эпохи развития общества*». Для «сумерек» русского феодализма это наблюдение оказалось совершенно правильным, но в другую переходную эпоху – в сумерки капитализма – нашлась социальная среда, восприимчивая именно к поэзии Баратынского, со всем, что было в ней «необщего»: Баратынский был воскрешен символистами и на многих из них (Брюсов, Ф. Сологуб и ряд других) оказал прямое влияние.

Лирика Боратынского

[Сумерки русского феодализма были временем высокого напряжения культуры, созданной его господствующим классом.

Большинство великих поэтов этой эпохи принадлежали к классу дворян-землевладельцев – по рождению и личным связям, по культуре и по основным чертам идеологии. [Классовая сущность их переживаний может быть, в равной степени, «вычитана» из их собственных признаний в письмах и статьях и обнаружена в общем направлении их творчества]. Но высшая степень дворянской культуры, заключала в себе элементы распада, исторически нисходящего класса, [что облегчало проникновение на русскую почву элементов западной буржуазной культуры и своеобразное их усвоение].

Жуковский, Пушкин, Боратынский, Тютчев, Лермонтов – явления во многом различные: у каждого из них свои корни – философские и литературные, своя система идей и образов, свое творческое лицо, позволяющее зачастую определять авторство каждого на слух. Но во многом они связаны друг с другом, и не только попарно, не только Жуковский с Пушкиным, Пушкин с Боратынским, Боратынский с Тютчевым и Тютчев с Лермонтовым, но через головы более близких сверстников и с более отдаленными последователями или предшественниками.

Каждый из них – один в большей степени, другой в меньшей – отразил на общей основе дворянского сознания поворот к буржуазной, по своему происхождению, идейности. Каждый из них участвовал в создании того художественного метода, который с этим поворотом был органически связан.

Первым идеологическим результатом первых симптомов кризиса феодализма было пробуждение личности, – личности, [обычно не сознающей себя членом нового класса; но] притязавшей на самостоятельность по отношению к классу-гегемону. Отсюда – иллюзия внеклассового независимого бытия: «Ты царь – живи один».

Вторым результатом была попытка переступить границы половые, возрастные, национальные, а в известной мере и социальные. Внимание к личности женщины, ребенка, широкое международное

общение ставятся на очередь. Пробуждается – в ограниченных формах – внимание и к другим классам. Возникает иллюзия ничем не ограниченной всечеловечности: «При мысли великой, что я человек, всегда возвышаюсь душою».⁹³

Третьим результатом была переоценка идеологических авторитетов и преданий – религиозных, этических, эстетических и замена их более гибкими новообразованиями: в религии если не атеизм и даже не скепсис, – то деизм и пантеизм пришли на смену ортодоксии, в этике широкий гуманизм – на смену нормам феодального домостроя; в эстетике романтический и выросший из романтизма «натуралистический» бунт с лозунгом «следования за природой» – на смену классическому лозунгу «подражания изящной природе» или, как формулировал его антагонист Боратынского Надеждин, «воспроизведения действительной жизни по образцу изящества»,⁹⁴ чему Боратынский противопоставал «истину показаний»⁹⁵ и «верное изображение действительности» (предисловие к «Наложнице»).

Эти симптомы идейного кризиса обнаруживались там, где были для этого достаточные основания в поколебленных, кризисных социально-экономических условиях. Сознательные задачи социальных и политических перемен – [хотя бы реформистские, а тем более революционные] – могли при этом отсутствовать; политическая идеология на первых порах могла с остальными формами идеологии не смыкаться и даже прямо им противоречить. Такие противоречия, расхождения, отставания могли быть и в других пунктах; кроме того, в пределах каждой индивидуальной судьбы можно наблюдать разнообразные случаи внутренней эволюции. Но все это не меняет той общей картины, которую с точки зрения скорее враждебной, чем сочувственной, резюмировал один из современников (Ив. Киреевский) как «стремление к лучшей действительности».⁹⁶ В атмосфере этого стремления воспитался и Боратынский.

Боратынский начал печататься с 1819 г<оду> – несколько позже своих сверстников Дельвига и Пушкина.

Первая книга [стихов Боратынского]⁹⁷ вышла в 1827 г<оду> через год с небольшим после первой книги стихотворений Пушкина,⁹⁸ в один год с дебютной книгой Илличевского,⁹⁹ за два года до собрания стихотворений Дельвига¹⁰⁰ и посмертной книги Веневитинова.¹⁰¹ Лирика Боратынского 20-х годов естественно вливается в

общий поток «пушкинского периода», как немного позднее назвал это время Белинский. Личные и литературные отношения связывают Боратынского с поэтами пушкинского круга: вместе с ними он подвергается нападениям, насмешкам и пародиям – принципиальным и непринципиальным – (со стороны других литературных кругов; вместе с «Сурковым» – Дельвигом и «Тевтоновым» – Кюхельбекером, под кличкой Барабинского фигурирует в эпиграмме Б. Федорова «Союз поэтов» («Благонамеренный» А. Е. Измайлова 1822) именно как член определенного тесно спаянного литературного коллектива.) В так называемой «пушкинской плеяде» Боратынский скоро занял одно из первых, если не первое место. «Баратынского ставили на одну доску с Пушкиным, – вспоминал в 1834 г <оду> Белинский, – их имена всегда были неразлучны». ¹⁰² Термин «плеяда», конечно, весьма условен и неточен, особенно, если его распространять за пределы 20-х годов; если же остаться в пределах этого периода, – в творчестве лирических поэтов пушкинского окружения не трудно установить общие признаки, и несомненные в то же время индивидуальные отличия крупнейших среди них.

Что касается другого ходячего термина – «двадцатые годы», – он не должен казаться ни произвольным, ни формально-хронологическим. Если не бояться достаточно стертой метафоры, можно сказать, что 1820-е годы – волна, гребень которой – 14 декабря 1825 года.

«Пушкинский» круг поэтов, социально более или менее однородный, был частью той же среды, которая выдвинула и дворянских революционеров-декабристов. Одни из них включались в движение непосредственно, другие, как Пушкин, были его ближайшими попутчиками, третьи, как Боратынский и Дельвиг, были пассивнее. Но политически мало возбудимые, и они восприняли – в разной мере и в разной форме – общие «вольнлюбивые мечты», и для них не могли пройти вполне бесследно ни декабрьская катастрофа ни ее общественно-исторические последствия.

В обстановке преддекабрьской и последекабрьской возбужденности создавалась *большая*, на ходу становившаяся классической литература – в исторически обусловленных формах романтической поэмы, лирики, драмы. «Тридцатые годы», начавшиеся «Повестями Белкина» и «Вечерами на хуторе близ Диканьки» указывают уже на поворот в иную сторону, что и было вскоре замечено и формулирова-

но Белинским в «Литературных мечтаниях»: «Романтизм – вот первое слово, огласившее пушкинский период; народность – вот альфа и омега нового периода».

В этот именно период «владычества Пушкина», длившегося, по Белинскому, «ровно десять лет», – вышла первая книга «Стихотворений» Боратынского – итог восьмилетней поэтической работы.

Если оглянуться назад на этот восьмилетний путь, можно заметить, что] поэтическая индивидуальность Боратынского определилась не сразу, но литературная школа, к которой он принадлежал вместе со своими литературными сверстниками, была более или менее ясна уже в его дебютах. Это была школа Батюшкова, (преимущественно раннего Батюшкова) опиравшаяся с одной стороны на французскую «легкую» поэзию XVIII века, а с другой – на ближайшую по времени французскую элегию.

[Вяземский как-то назвал Боратынского Эпикуром, да и кто не рифмовал тогда имена Эпикура и Амура, хотя исторически правильнее было бы вспоминать в этих случаях Аристиппа – подлинного проповедника беспечных наслаждений, не омраченных мыслями ни о прошлом, ни о будущем. Имя Аристиппа русская поэзия хорошо знала, но начиная с Державина за легкой поэзией упрочилось имя эпикурейской: помня об условности этого названия, все же нет необходимости от него отказываться.]

[Мотивы «летающего мига», шумных пиров, «неприхотливой любви» и столь же неприхотливой дружбы имели прочную литературную традицию и крепкие социальные корни. Философия наслаждения определена в «Немецкой идеологии» как «остроумная фразеология известных общественных кругов, пользовавшихся привилегией наслаждения». В применении к «новому времени», к эпохе гибели феодализма, там же различаются две формы этой философии: 1) «форма наивного жизнепонимания, получившего свое выражение в мемуарах, стихах, романах» – форма, связанная с превращением феодального сельского дворянства в жадную до наслаждений придворную знать эпохи абсолютной монархии, и 2) форма «настоящей философии» – у некоторых писателей революционной буржуазии.

В России первой четверти XIX века, в условиях стабилизации крепостничества и общей отсталости, философия наслаждения в форме «наивного жизнепонимания» могла захватывать широкие

круги дворянства; традиция «Доратовых двойников»,¹⁰³ уже лишенная почвы во Франции, доживала век в России. Но именно – доживала. Начавшийся процесс перерождения феодально-дворянской России осложнял психологию культурного дворянского авангарда и ставил перед ним новые задачи – задачи философской борьбы или, хотя бы, философских исканий. И вот одни из «эпикурейцев» углубляют «наивный» эпикуреизм до степени «настоящей философии» (по этому пути одно время склонно было, по-видимому, направиться развитие Пушкина, в дальнейшем значительно осложненное), другие решительно сжигая прошлое, ищут спасения в готовых нормах феодальной морали и религии: таков путь Батюшкова, а впоследствии еще более крутой путь Языкова; третьи – мучительно ищут новых решений, соответствующих индивидуалистическому сознанию нового общественного человека. Таким искателем стал Боратынский].

В сущности, его дань «эпикурейской» традиции была довольно скудной, хотя сам он подводил лирические итоги в этом именно смысле:

Я славил на заре своих веселых¹⁰⁴ дней
 Законы сладкие любви и наслажденья.
 («Богдановичу», 1828)

[Таких славословий немного: «Прощанье», «Больной», послания к Дельвигу, К<рыло>ву и К<онши>ну (Коншину), написанные не позже 1821 г<ода>, и два позже напечатанные, но, может быть, тоже ранние стихотворения – «Элизийские поля» да возмутивший Белинского именно как рецидив XVIII века «Случай» – вот и все, если не упоминать о поэме «Пирры», относящейся сюда лишь отчасти. В «легких» своих стихах Боратынский меньше всего своеобразен: мотивы и стилевые элементы этой лирики носились в поэтическом «воздухе». Пушкинское послание Кривцову было напечатано только в 1823 г<оду>, но вряд ли необходимо предполагать знакомство с ним Боратынского до печати, чтобы объяснить «Послание К<рыло>ву», где те же мысли и образы сменяются в той же самой последовательности: отвергнутая мысль о роковом новоселье, образ богини любви, образ чаши жизни и в финале новое напоминание о смертном миге, только с разными оттенками. Пушкинское «Не пугай нас, милый друг, гроба близким новосельем» откликается в «Больном»:

Что нужды! до новоселья
Поживем и пошалим,
В память прежнего веселья
Шумный кубок осушим...]

Лирический мотив отречения от «забав юности» свойствен всем поэтам этой поры, но, кажется, ни у одного из них темп этого отречения не был так стремителен, как у Боратынского. Уже в 1820 г<оду> напечатано послание к Коншину («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам»), где ставится вопрос:

Одни ли радости отрадны и прелестны,
Одно ль веселье веселит

где переоценивается «восторг проходчивый, минутное забвенье» и чувственности противопоставляется «чувство»; счастье подлинного душевного общения любящих.

Впоследствии, в 1831 г<оду>, в предисловии к «Наложнице» Боратынский, анализируя эротическую поэзию, пытается ослабить остроту этого противоречия: «в эротической поэзии чувственность обыкновенно уравнивается чувством, [и большая разница живописать красоту, обладание которой может быть беспорочным и живописать своенравия разврата, которые нельзя удовлетворить без преступления]». ¹⁰⁵ Но в поэтической практике самого Боратынского [и в его стихотворных формулах] поэзия чувственности и поэзия чувства – явления разного порядка.

[В 1821 г<оду> появляются новые отречения от чувственности в посланиях к Булгарину («Нет, нет, Булгарин, ты не прав») и Коншину («Пора покинуть, милый друг, знамена ветреной Киприды...»)].

В те же годы эти отречения философски осмысливаются:

Но что же? – *вне себя я тщетно жить хотел.*

Наивный гедонизм «эпикурейской» поэзии предполагал «жизнь вне себя», возможную в социально и идеологически устойчивом коллективе. Колебание социальных устоев, едва начавшись, рождает индивидуалистические стремления. Индивидуум [перестает ощущать классовые устои до конца незыблемыми и бесспорными] и

создает иллюзию большей или меньшей личной независимости. Мотивы дружеских пиров и «неприхотливой» (т. е. не отраженной ни в каком личном опыте) эротики, мотив «науки счастья» [(К<рыло>ву, 1819 г<ода>), в готовом виде полученной от своей классовой среды], сменяются мотивами личного чувства и личной мысли, со всем разнообразием индивидуальных оттенков.

Литература буржуазной Франции революционной и послереволюционной поры дала и образцы, и обоснование лирике индивидуального чувства.

Пушкин, набрасывая конспект развития русской словесности, намечает особый раздел: «Парни и влияние сластолюбивой поэзии на Батюшкова, Вяземского, Давыдова, Пушкина и Боратынского».¹⁰⁶ Боратынский в шуточных стихах, обращенных к Вяземскому, отказывается назвать себя крестником, «сватом или братом» Парни, но не отказывается считать его учителем.¹⁰⁷ Надо только думать, что от Парни и других французских элегиков Боратынский меньше всего усвоил собственно «сластолюбивые» мотивы. Но в ряд элегиков он становится решительно: «Творцом элегий»¹⁰⁸ называет его Коншин уже в послании 1820 г<ода> (позже Пушкин назвал Боратынского «певцом пиров и грусти томной»). Зависимость Боратынского от Парни, как создателя «элегии», с темой индивидуального чувства в основе, – [элегии, выражающей это чувство во всем многообразии его оттенков], совершенно бесспорна.

[В языке того времени понятие элегии было колеблющимся, далеко не всегда элегия связывалась с «грустью томной». Элегией могло называться всякое стихотворение о личном переживании, – будь это любовное чувство или философское раздумье, и только сильные аффекты восторга или отчаяния, как правило, в рамки «элегии» не вмещались. «Для элегии характерны простота и умеренность. Ее содержание слагается из ряда занимательных и естественно переданных обстоятельств. Даже воспевая счастье, она может сохранять свойственный ей оттенок печали. Это смешение противоположных впечатлений усиливает ее действие («ajoute à son effet»). Так формулировал теорию элегии популярнейший из французских элегиков начала века Мильвуа. «Смешанные ощущения» узаконял в элегии и Гердер, идеями которого питалась не одна Германия. В «Сыне Отечества» 1814 г<ода> было напечатано «рассуждение об элегии» Мальтбрена, опиравшегося именно на Гердера.

Для философского генезиса этих идей надо вспомнить, что еще Руссо в «Эмиле» пишет: «Все в этой жизни смешано: ни одного чувства нельзя в ней испытать в чистоте». Гердер, конечно, примыкает непосредственно к Руссо.

Поэтика *смешанных ощущений* была дальнейшим шагом в развитии того сознания, которое на более раннем *этапе*, в половине XVIII века, провозгласило смешение смеха и слез. Этим индивидуалистическим влияниям не осталась чужда и творческая практика русской дворянской поэзии переходной эпохи. «Непостижное слиянье восхищенья и тоски» (Жуковский, «Плач Людмилы» 1808); «Я слезы лью, мне слезы утешенье; моя душа, плененная, в них горькое находит наслажденье» (Пушкин, «Желанье», 1816 г<од>); «Мне сладок будет час и муки роковой» (Батюшков, «Выздоровление», 1817 г<од>); «Нет слова все муки, все счастье выразить страсти моей» (Дельвиг, «Романс», 1823 г<од>).

Хранители устоев идеологических вообще и эстетических в частности не без основания подозревали в этом литературном новаторстве опасные симптомы: настаивать на своеобразии личного чувства значило в какой-то мере отрываться от среды, ее понятий и навыков. Как полвека назад Сумароков вооружался против чувствительной драмы, так в 1823 г<оду> цитированный романс Дельвига – «Только узнал я тебя» – вызывает возмущенные обвинения в нелепости со стороны рецензента «Благонамеренного»: «Возможно ли согласить эти радости, муки и счастье страсти? Как истолковать смешение таких противностей и запутанных слов в двух последних стихах? Заметь: чистая радость слетела в душу, нет слова выразить все муки страсти моей – светлые мысли, высокие чувства зарождались во мне – и все это в одно и то же время!»¹⁰⁹ Через два года другой критик того же журнала возмущался сплетением бессмыслия и противоречием понятий у романтиков: «Это *неизменное* в *изменчивом*, это *шумное* в *тихом*, это *мрачное* в *светлом*, эта красота *сияющих ночей* составляет отличительную черту их поэзии».¹¹⁰ Не только права чувства, не только внимание к чувству во всей его широте и во всех оттенках, но и диалектика чувства – вот темы, которые пыталась разрешить поэтика так называемой *романтической школы* (в широком смысле этого термина). Напротив, классические методы, при всем разнообразии их конкретных воплощений, всегда исходили из представления о некоторых психологических нормах].

Боратынский 1819–1821 г<одах> в общем производит впечатление поэта еще не определившегося, сходного со своими русскими и французскими учителями [не в том, что специфично для кого-нибудь из них], а в той общей сфере, где сами они сходятся друг с другом. [Кое-что звучит даже прямым перепевом (ср<авни> например, напечатанное в 1820 г<оду> послание к Дельвигу с посланием Батюшкову «К другу»). Тем не менее назвать его «подражателем подражателей», как это сделал, по-видимому, Вяземский,¹¹¹ было несправедливо:] в любовной элегии и в дружеском послании на тему размышления о любви он уже в эти ранние годы умеет находить новые оттенки, связанные с поэтикой «смешанных ощущений» и вообще с углублением психологизма.

[Мы найдем у него не только *sosедство* противоположных чувств, выраженное простыми и четкими антитезами («Рассеивает *грусть* *веселый* шум пиров», «Но я *безрадостно* с друзьями *радость* пел»¹¹²), но и их взаимопроникновение и борьбу, то есть подлинную психологическую диалектику. На этих мотивах построен «Ропот», ранняя редакция которого относится к 1819 г<оду>. Предчувствие свидания с любимой – с «бесценным другом» отмечено печалью, «мрачной мечтой»:

Быть может, поздно, милый друг,
 Меня и радость посетила;
 Я наслаждаюсь не вполне
 Ее пленительной улыбкой.
 Все мнится, счастлив я ошибкой –
 И не к лицу веселье мне.
 («Ропот»)

Мотив неполного наслаждения – неполного не от внешних причин, а от противоречивой природы самого чувства – звучал психологическим парадоксом, который, хотя и покрывался общими принципами романтической поэтики, но выделялся остротой и резкостью выражения. А ведь это было стихотворение дебютанта! В ближайшие затем годы на общем фоне технически безупречных, но мало индивидуальных опытов, у Боратынского выделяется несколько стихотворений того же смысла: уже упомянутое послание к Коншину («Поверь, мой милый друг...»), где в страдании открывается «живой

источник сладострастья» особенно; «Разуверение», стихотворение, получившее благодаря музыке Глинки широкую известность, однако ценой утраты идейного смысла и первоначального идейно-поэтического колорита.

«Разуверение» замечательно тонкостью сочетания психологических мотивов, редко соединяемых, но самих по себе вполне четких и ясных. Нежность не радуется, как полагалось по шаблонам, и даже не печалит, а *искушает* (т. е. и привлекает, и страшит), разочарование утверждается в качестве нормы, (как мы скоро увидим, потому, что в его основе – покой, «любезный мудрецу»); «волненье», вызванное женской нежностью, четко отделяется от *любви*:

В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.

так же четко, как в послании к Коншину чувственность отделена от чувства.

Наконец, высшего своего выражения поэтика «смешанных ощущений» достигает в стихотворении «Мы пьем в любви отраву сладкую» (в первом издании – «Любовь»), [которое помещено не, в «Элегиях», а в «Смеси», очевидно только из-за его сонетной формы. Кроме последнего tercета, говорящего о личном «я», весь сонет построен как обобщение, как свод психологических сентенций. Смысл его]: не одни разрозненные ощущения бывают противоречивы, – противоречиво самое существо любви. Она – отравка сладкая. Ее огонь опустошает душу. Ее сущность – «блаженство и страданье». (Мотив «радости-страданья», внимательно прослеженный В. М. Жирмунским в позднем немецком романтизме, характерен и для русского романтизма первой четверти XIX века: блоковская формула¹¹³ имеет свою историю, достаточно длительную и сложную даже в плане истории одной только русской поэзии).

Любовной элегией, основанной на мотиве «смешанных ощущений», Боратынский преодолевал «эпикурейскую» традицию, с усвоения которой сам он в силу классовой инерции начал. Включаясь тем самым в литературное движение своего времени он, однако, не растворился в нем а, напротив, придал ему своеобразные оттенки].

Пушкин уже в начале 1822 г<ода> оценил Боратынского как самостоятельного мастера любовной элегии: «Но каков Баратынской? Признайся, что он превзойдет Парни, и Батюшкова, если и впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу (на самом деле не было и 22 [В<асилий> Г<иппиус>]), оставим же ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (письмо 2 января 1822 г<ода> к Вяземскому). [К этому времени Пушкин уже прочитал в «Соревнователе Просвещения и Благотворения» то новое послание к Коншину, которое он вскоре цитировал («Пора покинуть, милый друг»), но, вероятно, не были для него тайной и две звездочки, которыми подписано «Разуверение»]. Именно к «Разуверению» и относится, вероятно, в первую очередь эта пушкинская оценка.

После «Разуверения» можно было говорить о Боратынском как о поэте определившемся. Его дальнейший путь обнаруживает неуклонное отмирание «общих мест» и перепевов. Вопреки предсказанию Пушкина, «эротическое поприще» не стало для Боратынского основным, но в те годы именно в любовной элегии он был наиболее самостоятелен. И в первой книге стихотворений (1827 г<ода>), в этом итоге его восьмилетней поэтической работы, любовным элегиям принадлежит заметное место: тремя «книгами» элегий сборник открывается, и две из них – вторая и третья – объединяются именно любовными темами. Кое-что из любовной лирики попало и в отдел «Смеси».

[Были или нет какие-нибудь биографические основания для размежевания между второй и третьей книгами элегий – неизвестно, но можно заметить разницу между ними в том, что десять элегий первой книги написаны в психологическом миноре, а десять элегий и эпилог третьей книги либо в психологическом мажоре, либо в некотором равновесии «смешанных ощущений». [Есть немало] открытых «подражаний», как называл их автор, а в сущности – переводов французских элегиков; в оглавлении указаны и оригиналы: Лафар, Парни и Мильвуа. К этим прямым указаниям могут быть прибавлены и другие аналогии и параллели: так, «Оправдание» очень близко по теме и по ее обработке к элегии XI второй книги элегий Бертена].

[Но нас больше интересует место Боратынского в истории Русской лирики. Если даже ограничиться кругом тем, то несомненно,

что многое должно было в свое время прозвучать как новое слово]. Своеобразны у Боратынского прежде всего мотивы трезвого самоанализа, переоценки собственного чувства темы неполной любви («Ропот»), любви изжитой («Размолвка») и наконец – нелюбви («Разуверение»), притом нелюбви, ничем извне не вызванной (элегии, обращенные к изменившим – их несколько, не так своеобразны). В доромантической и раннеромантической лирике мотив «*нелюбви*» был немислим: в ней допускалась только верная любовь: легкая и «проходчивая» – не только допускалась, а требовалась, но только в отношении заведомых «Цирцей». Кажется, Боратынский первый в русских стихах обратился к женщине, показанной как социально равная, с признанием в *нелюбви*; с этим была связана своего рода защита «права личности» – «права» свободно располагать своим чувством (кроме «Разуверения» сюда относится восхитившее Пушкина «Признание»).¹¹⁴ Очень важно, что, перерабатывая «Признание», Боратынский отбросил мотив отплаты «изменой за измену», мотив, столь избитый Парни и Бертоном, и сделал нелюбовь естественным следствием самой душевной жизни:

[Я не пленен красавицей другою
 Мечты ревнивые от сердца удали;
 Но годы долгие в разлуке протекли,
 Но в бурях жизненных развлекся я душою.
 Уж ты жила неверной тенью в ней,
 Уже к тебе взывал я редко, принужденно,
 И пламень мой, слабая постепенно,
Собою сам погас в душе моей].

Ко времени переработки «Признания» уже была известна в печати Пушкинская элегия «Под небом голубым...», которую Белинский впоследствии назвал образцом «художнической добросовестности», имея в виду подобный же смелый и пренебрегающий всеми шаблонами самоанализ. Боратынский, таким образом, смыкается с Пушкиным [и в известной мере с пушкинской школой вообще, но не лишнее вспомнить], что центральная в Пушкинской элегии поэтическая формула: «Напрасно чувство возбуждал я», – восходит к более ранней – Боратынского:

И я напрасно упованья
 В душе измученной бужу.
 («Ропот»)

Поэтика, основанная на принципе «художественной добросовестности» [была дальнейшим расширением поэтики «смешанных ощущений», включала ее в себя и], по существу, сводилась к требованиям индивидуально-психологического реализма. В отличие от сентиментально-мистического уклона раннего романтизма [(Жуковский и ученик его Козлов, отчасти и Батюшков)], здесь материалом поэзии предполагалась вся полнота человеческой личности, чувствующей и мыслящей о собственных чувствах. Разум не лишается прав; напротив, он получает права и над чувством. Узаконяется возможность,

Умом оспоривать сердечные мечты
 И чувство прикрывать улыбкою холодной.
 (Л. П.<ушки>ну, т. е. Л. С. Пушкину)

Здесь намечается та тема борьбы разума с сердцем, которая в дальнейшем творчестве Боратынского сыграет значительную роль. [Но пока речь идет не о победе одного из этих противников, а только о встрече их].

Послание 1822 г<ода> Гнедичу пересыпано [подобными же] сопоставлениями:

И *сердцу* и *уму* я пищу находил!..
 Отвыкнул *чувствовать*, отвыкнул *мыслить* он...
 Я *мыслю*, *чувствую*: для духа нет оков...
 И в *сердце* *разуму* отчет стараюсь дать.

[Последний стих перевернутая формула Батюшкова: «отчет ума сердцу» («Нечто о морали»)].

Эти примеры, говоря о рационалистических элементах в поэтической системе раннего Боратынского, еще не дают права систему раннего, а тем более позднейшего Боратынского, покрывать формулой «рационализм».

«Сердечные мечты» имеют в этой системе самостоятельную ценность. [Оба послания к Коншину в противовес «проходчивой»

эпикурейской любви и вместе с тем в противовес тем чувствам, которые были оспорены умом и не выдержали этого спора, намечают некоторый идеал любви, как «надежного» чувства, взаимного духовного общения]:

Как будет сладко, милый мой,
Поверить нежности чувствительной подруги,
Скажу ль? все раны, все недуги,
Всё расслабление души твоей больной,
(«К<онши>ну»)

В другом послании тому же Коншину, убеждая друга покинуть «знамена ветреной Киприды», Боратынский говорит о женщине, как о «подруге нежной», об «обреченной судьбою». Поэт мечтает

Предаться неге безмятежной
И чистым радостям души.

Эта любовь мыслится вне влияний охлаждающего «ума»; [самая роль] разума [только]¹¹⁵ помогает переоценить и отбросить суррогаты подлинной любви. Происхождение этого любовного идеала довольно ясно. Он намечен у Жуковского еще в стихах 1806–1808 г<о-дов> («с тобою, духом жить, с тобой делить страданья»), где нет еще мистической окраски его позднейшей любовной элегии. Отсюда тянутся несомненные нити к буржуазным этическим переоценкам, – к реабилитациям женщины во французской чувствительной литературе второй половины XVIII и начала XIX века. Руссоистский культ семейных добродетелей сыграл здесь организующую роль; автор «Достоинства женщины» (1801) Легуве, несомненно, связан с Руссо. [Теперь установлено (Б. В. Томашевский), что Боратынский знал и даже переводил Легуве (поэма «Воспоминания»);¹¹⁶ знаменательно и сродство его лирических мотивов с мотивами «Достоинства женщины», где преходящему счастью («се bonheur changeant») противопоставлялось:

Un penchant plus durable, un bonheur plus parfait].¹¹⁷

[Здесь утверждается и духовное общение с женщиной:

Êtes-vous tourmen'é d'une peine profonde
C'est un charme à vos maux qu'une femme y réponde].¹¹⁸

В этой именно предромантической «чувствительной» поэзии надо видеть корни «положительной» эротики Боратынского.

[Культь чувства был использован и на Западе, и в России очень широко, в разнообразной среде и в разнообразных функциях. Легуве, как и Боратынский, – поэт дворянский и отнюдь не революционный. Для Боратынского и близких ему поэтов и апелляция к чувству, и апелляция к разуму осмысливаются как борьба с наивным гедонизмом, с «наслаждением без философии», воспринятом в силу литературной и, в конечном счете, классовой инерции]. Отношение разума и основанной на разуме «истины» к чувству, к страстям, к живой и многообразной жизни – вот основная [тема]¹¹⁹ той собственно «философской» лирики Боратынского, которая в сборнике 1827 года заполняет первую книгу элегий и просачивается в «Смесь». Здесь намечены два противоположных идеала: один на языке Боратынского называется «хладной мудрости высокая возможность», другой «жизнь для жизни».¹²⁰

Два стихотворения, [напечатанные впервые в 1823–1824 г<оду>] «Истина» и «Две доли» – углубляют и развивают это противоречие.

[Еще в «Подражании Лафару» (впервые напечатано в 1820 г<оду>) изображен «невольник истины угрюмой», решивший заменить «живых восторгов легкой рой»

... холодной думой
И сердца мертвой тишиной.

(Кстати, всех этих образов нет в том незначительном мадригале Лафара, к которому восходит Боратынский). В финале элегии Купидон указанием на Хлою ниспровергает эту «угрюмую истину». Это был первый еще легкий очерк будущей «Истины»].

Мудрость, которая обещает облить «суровым хладом душу» и «дать душе покой», была стоическая мудрость с ее идеалами апатии (бесстрастия) и атараксии (невозмутимости); к ней примыкало и подлинное историческое эпикурейство [с тем же культом атараксии, и с тем же средством для ее достижения – ограничением желаний (хотя и во имя других целей)]. Эта «наука строгая» была

наукой Эпиктета и Сенеки, достаточно популярных еще в начале XIX века и во французском и в русском обиходе: возможно, что в сознании Боратынского с античным стоицизмом сливались явления новоевропейской идеалистической этики, – скажем, Паскаля или даже Канта. В новых аналогиях стоической этики заключались если не прямые, то скрытые возможности протеста – активного или пассивного – против «наслаждения без философии» – гедонистической этики феодалов и новой знати. Знаменательно, что идеология русских дворянских поэтов в этом важном пункте поколеблена].

«Истина» разрешается компромиссом; всему свой черед: живым – культ наслаждения, умирающим – стоическая мораль. [Так же кончается и «Могила» (позднейший «Череп»)]:

Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.

«Две доли» – тоже, допуская обе «возможности мудрости», отдают гедонистическую – «надежду и волнение» – юношам, стоический же идеал – «безнадежность и покой» – уже не умирающим только, но всем «судьбину испытавшим». [Но, допуская равноправие обеих «возможностей мудрости», «Две доли» все же защищают мудрость стоической апатии. Вместе с наивным гедонизмом – собственным и своих поэтических сверстников – Боратынский отвергает здесь сентиментальный идеализм Шиллера и Жуковского, в котором тема надежды занимала центральное место.

Само по себе противопоставление покоя «волнению» было общим местом. Защита «волнения» была возможна и даже необходима с точки зрения наивного гедонизма. Когда Боратынский восклицал:

Покой, один покой любезен мудрецу! –
(«Гнедичу», 1823)

он оставался в пределах этого «общего места», усвоенного и новоевропейскими эквивалентами исторического эпикуреизма и стоицизма.

Оригинальным «необщим» было у Боратынского *осознание покоя как безнадежности*.

В сборнике 1827 г<ода> (в «Смеси») есть стихотворение, в котором темы «Истины» и «Двух доль» как бы сливаются:

Желанье счастья в меня вдохнули боги:
Я требовал его от неба и земли,
И вслед за призраком, манящим издали,

Жизнь перешел до полдороги;
Но прихотям судьбы я боле не служу:
Счастливый отдыхом, на счастье похожим,
Отныне с рубежа на поприще гляжу,
И скромно кланяюсь прохожим.

Это восьмистишие по смыслу совпадает с позднейшей пушкинской формулой, сжатой в одну строку: «На свете счастья нет, но есть покой и воля».

В стихотворении «В глуши лесов» Боратынский как будто пытается решить вопрос указанием на «дух судьбы» или «удела», преопределяющий,

Как наслаждаться им прилично,
И кто нам лучший дал совет,
Иль Эпикур, иль Эпиктет?

Слова об отраде «в песнях муз и в равнодушии высоком» говорят как будто о том, что Эпиктет торжествует над условным «Эпикуром». Ранняя редакция «Стансов» указывала как на причину человеческих несчастий на «ошибочные страсти», которые вредят «сердечной тишине»: снова тот же стоический идеал – апатии, бесстрастия, бездействия. «И берегите хлад спасительный своей бездейственной души».

«Стансы» своеобразно дополняются элегией «Финляндия», которую сам автор выделил на первое место. Она могла бы казаться перепевом: старая, еще державинская тема («Все потонем в бездне вечной...»,¹²¹ «О, всё своей чредой исчезнет в бездне лет»¹²²), далеко не новый жанр «размышлений на развалинах»; очевидна и непосредственная связь с Батюшковым («На развалинах замка в Швеции»). Но Боратынский заключает свою элегию идеологически вызывающей концовкой. Историческая медитация имела длительную

традицию в дворянской поэзии, у нас она от Державина до Пушкина (эпиграмма Полтавы) и даже до Тютчева («Проезжая через Ковно») имела один смысл: разрешения лирической темы в *историческом* плане, всё проходит, но имена и подвиги исторических героев остаются в веках.

Погибли смелые!¹²³ – Но странник в сих местах
Не тщетно камни вопрошает.
И руны тайные, останки на скалах
Угрюмой древности, читает.

(Батюшков)

Этому историческому мировоззрению Боратынский противопоставляет свое, субъективно-эстетическое, антиисторичное:

Что нужды до былых иль будущих племен?
Я не для них бренчу незвонкими струнами.
Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки звуками, а за мечты мечтами].

Противоречие гедонистических и стоических тенденций у раннего Боратынского было противоречием внутри некоторого идеологического единства. Таким единством и была антиисторическая идеология [дворянских групп, усвоивших в процессе начавшегося социального кризиса] иллюзию личной независимости от своего класса и его исторических судеб. Из гедонистического культа *минуты* Боратынский делает логически последовательные выводы, культ минуты *исключает* (вопреки историческому Эпикуру!) всякую мысль о прошлом и о будущем, – значит, и мысль об исторической ответственности перед обществом. [Исторические гедонисты сходились с киниками и стоиками в индивидуалистическом равнодушии к общественности и государственности. Боратынского в кинико-стоической истине привлекают прежде всего] идеалы «покоя» и «равнодушия», [с которыми], естественно, сочетается идеал отрешенного эстетизма.

Нашел отраду в песнях муз
И в *равнодушии* высококом...

[Классовая инерция заставила Боратынского усваивать ходячие в его время поэтические жанры – от альбомного мадригала до «эпикурейской» элегии и дружеского послания. Но эта инерция в его творчестве преодолевалась, и соответственные жанры решительно вытеснялись индивидуально-психологической лирикой и философской медитацией. Первая косвенно, вторая прямо, они уводили от истории и от общности, от непосредственных интересов класса и государства].

Редкие проблески историзма у Боратынского связаны с его либерализмом, в общем довольно умеренным и на творчестве мало отразившимся: экспромт о свободе, недавно открытая эпиграмма на Аракчеева да ненапечатанный в свое время эпилог к «Эде» – вот, собственно, всё, прямо связанное с [общественной жизнью]¹²⁴ и вместе с тем – оставшееся за пределами разбираемой здесь книги 1827 г<ода>. Впрочем, и в этой книге есть одна элегия, резко отличная от всех остальных и явно связанная с [не оформившимся] свободомыслием раннего Боратынского. Это – «Буря» (1824), стихотворение, пронизанное байроновской страстностью и духом индивидуалистического бунта. «Буря» была преддверием той темы *оправдания страстей*, которую Боратынский развил в дальнейшей лирике, [снимая противоречие гедонистических и стоических тенденций и опираясь на новую, прочную философскую традицию].

[В первой – «философской» – книге элегий Боратынский еще пробует силы и в поисках своего стиля исходит, как мы видим, из довольно разнообразных образцов. Некоторые из его «проб» не имели в его творчестве прочных последствий, но в общем процессе развития русской поэзии отозвались: так историческая медитация «Рим», заглушенная в эволюции самого Боратынского антиисторическими тенденциями, обещает медитации Хомякова и Тютчева; «Водопад» – прекрасный образец психологизованного <sic!> пейзажа – обещает лирику природы того же Тютчева, но у самого Боратынского остается почти одиноким]. Специфическими для Боратынского, – еще более специфическими, [чем рассмотренная раньше] сильно психологизованная <sic!> любовная лирика, – становятся стихотворения типа «Истины» и «Двух доль» [и «Могилы»]. Индивидуалистическая идеология последовательно приводит в них к почти полному вытравливанию всего конкретно-образного содержания: внимание

автора устремлено не во вне, а в глубь его существа, на внутреннюю связь и логику переживаний. Взятая извне вещь может быть зарисована с точностью, даже натуралистической, но это будет лишь толчок для развития темы; такую роль играет «Череп» для темы смерти и человеческого отношения к смерти:

Еще хранил¹²⁵ волос остатки он,
Я зрел на нем ход постепенный тленья...

Для рассказа о встрече с Истиной оказываются достаточными бледные аллегории: «светильника» в руках Истины и угасающего светила жизни. «Две доли» только для иллюстрации пользуются сравнением, и [снова «кладбищенским»]: «охлажденные», поверившие новому обману, – эти воскресшие «трупы мертвых». Словесно-изобразительные средства здесь доведены до минимума; тем большая роль принадлежит средствам выразительным: в первую очередь синтаксическому расположению смысловых единиц, затем особой лексической и звуковой окраске основных среди них. [На этом еще придется остановиться, говоря о] позднейшей лирике Боратынского, где эти стилевые тенденции окончательно определились.

Вместе с тем нельзя не заметить, что философская лирика Боратынского имеет какие-то литературные образцы за пределами французской элегии. Такими образцами были философские медитации Шиллера и их русские переводы и подражания. На них опирается Боратынский и в композиции своих философских стихотворений, и в общем стиле этих стихотворений, и даже в отдельных мотивах, которые, правда, пока осмысливаются совершенно иначе. [Те элементы руссоистской идеологии, которые, как было отмечено, просачивались в лирику Боратынского, преимущественно любовную, не были еще достаточно прочно усвоены, чтобы подготовить почву для дальнейшей стадии руссоизма – для идеологии Шиллера]. При этом самый жанр усваивается раньше, чем его эстетико-философское содержание. Так, знаменитое «Resignation» отзывается в двух основных вещах Боратынского – в «Истине» и в «Двух долях». [В «Истине» оно отразилось исходной ситуацией встречи поэта с истиной, – но с противоположным решением: у Шиллера поэт *отдает* все радости жизни истине, от чего стихотворение приобретает не элегический, а трагический характер. «Две доли» также восхо-

дят к антитезе Шиллеровского стихотворения; Шиллеровские «две доли» – надежда и наслаждение – также антиномичны:

Wer dieser Blumen eine brach, begehre
Die andre Schwester nicht]¹²⁶

Однако [содержание антиномий здесь не только различно, но и противоположно. Шиллерово утверждение надежды сменяется ее отрицанием]. Специфична для Боратынского чуждая Шиллеру попытка опереться как на истину не на «надежду», а именно на «безнадежность» в сочетании ее со стоическим «покоем».

3

Всего шестилетний срок отделяет вторую книгу Боратынского от первой.¹²⁷ Но за эти шесть лет наметился значительный поворот в общей литературной жизни, – поворот, мало отразившийся в содержании книги Боратынского, но тем очевиднее выделявший эту книгу и как бы отодвигавший ее в сторону от общего движения. К началу 30-х годов успели значительно дифференцироваться литературные направления, успело наметиться и особое положение писателей пушкинского круга, [социально и] идейно родственных разгромленным декабристам. [Большинство из них заняло позицию умеренно-либерального центра, реализуя в применении к новой исторической ситуации наследство декабристов, но, не отрекаясь от идеи европеизации России мирно-эволюционным путем]. Органом этой группы становится «Литературная газета (1830–1831), которой пришлось бороться на два фронта: [и против «Московского Телеграфа», наиболее левого из журналов этой поры],¹²⁸ против официозной, рептильной прессы. [Соотношение сил еще усложнилось, когда в борьбу вступил Белинский – новая демократическая сила, хотя и с не вполне еще установившейся идеологией, и когда, с другой стороны, проявили активность дворянские элементы иной идеологической окраски, недавние «любомудры» и будущие славянофилы, часть которых пыталась в 1832 г <оду> организовать вокруг «Европейца» (тотчас же запрещенного), а другая – с 1835 г <ода> вокруг «Московского Наблюдателя», который по другим причинам тоже не удался.

В этих сложных общественных и идеологических отношениях не могло уже быть и речи о той более или менее ровной картине, какую представляла литература «пушкинского периода». Литература закономерно отразила обострившиеся противоречия общественной жизни. В это именно время выдвигается лозунг *народности*, приобретающий в разных группах различные функции, но неизбежно приводящий к борьбе за преодоление романтизма, – за реализм в разных его вариантах. Ставится на очередь проблема прозы, как исторической, так и современной. Принципиальным вопросом становится самое существование поэзии в новых социально-экономических условиях; критика пытается ответить на вопрос: быть или не быть поэзии?

Критика «Московского Телеграфа» в 1832–1833 г<оды> ставила этот вопрос неоднократно и приходила к решениям, во многом предвосхищавшим позднейшие суждения Белинского. Смысл их сводился к тому, что поэзия переживает кризис – следствие кризиса социального. «Общество одряхлевшее ... тлетворно для поэта». (Рецензия на «Стихотворения» Теплякова, «Московский Телеграф» 1832, № 5.) Поэзию нужно искать не в «гостиных богачей», откуда она «скрылась в уединение народной песни». (Разбор «Душеньки», там же, 1832, № 5.) С другой стороны, новое общество создает новую поэзию. Отличительные черты этой творимой поэзии – индивидуальность поэта и связь его с современностью. «Берегитесь тех лирических поэтов, которые не знают ни отечества, ни времени: это самозванцы». (Рецензия на «Стихотворения» Языкова, «Московский Телеграф», 1833, № 6.)

Так решала проблему поэзии молодая буржуазно-демократическая критика первой половины 30-х годов. В свое время эти лозунги звучали весьма прогрессивно. Часть их, в том более или менее общем виде, в каком они формулированы в приведенных цитатах, могла разделяться и другими литературными группами. Так, для Пушкина и для ближайшего его окружения, не было ничего неприемлемого в лозунгах индивидуальности, современности, народности самих по себе (другой вопрос, как именно они конкретизировались). Не был вполне чужд этим литературным идеям своего времени и Боратынский, но в дальнейшей своей творческой эволюции он необходимо приходил к отрицанию, по крайней мере, некоторых из них].

[Если *современность* понимать] в границах современности литературной, – Боратынский, [конечно], не был [ей] чужд и в этот период. В борьбу, которую вела «Литературная газета», он включился своими эпиграммами. [В 1832 г<оду> он становится деятельным сотрудником «Европейца», в 1835 смыкается с организаторами «Московского Наблюдателя»]. Попытки выйти за пределы личной лирики и вместе с тем воспринять некоторые черты новых литературных веяний Боратынский делал в своих поэмах и, по-видимому, в драме и начатом романе, до нас не дошедших. Любопытно между прочим, что Пушкин в отрывках своих критических статей о Боратынском выдвигает его главным образом как автора поэм.

[Спору нет, поэмы Боратынского были и остались крупным литературным явлением, но его историко-литературное место определяется прежде всего его лирикой]. Но лирика Боратынского чем дальше, тем больше приобретала характер индивидуалистически замкнутый. *Современность* в смысле общественной тематики или даже тематики исторической в современном осмыслении была Боратынскому и во второй его книге не менее чужда, чем в первой. Ясно, что он должен был остаться равнодушным и к идее *народности*, [так или иначе объединявшей едва ли не все литературные направления этой поры]¹²⁹ («народность – вот альфа и омега нового периода» – слова Белинского).

Внешним симптомом еще большего углубления в себя, была для Боратынского композиция его книги, с отказом от традиционного деления по жанрам на элегии, смесь и послания. Эти рубрики сломаны; вытянута единая цепь стихотворений, в порядке, [в общем] хронологическом, [но с отступлениями, которые лишь в некоторых случаях можно объяснить смысловыми соображениями]. Книга приобрела в этом виде характер «дневника» – свободного чередования разнообразных лирических признаний. Этот характер усилен устранением большинства заглавий, [даже таких естественно вызванных самой темой, как «Водопад», «Истина», «Рим», «Две доли»].¹³⁰

Содержание новой книги – и особенно ее новых страниц – заметно отличается от содержания первой. [От интимного лирика, от поэта, которому Пушкин при его дебютах уступал «эротическое поприще», от автора «Ропота», «Разуверения», «Признания» можно было ожидать дальнейшего развития в этом направлении, в котором

так очевидно проявилось его своеобразие. Эти ожидания не оправдываются].¹³¹ Новых любовных элегий в [этой]¹³² книге [оказалось] немного, [и эти немногие либо примыкают по мотивам к элегиям первой книги (отречение от недостойной избранницы – «Я не любил ее, я знал, что не она поймет поэта»), либо развивают и усиливают мотивы «романтического» чувства духовной связи, порою даже с необычной для Боратынского мистической окраской: таково «Своенравное прозвание»; это скорее философская, чем любовная элегия, рассматривать ее нужно поэтому в другой связи]. Проблемно-философская и философски-окрашенная лирика в новой книге Боратынского преобладает. [При этом наблюдается не только рост количества по сравнению с первой книгой, но обнаруживает и] новое качество. Элементарные колебания между гедонизмом и стоицизмом здесь [заменяются системой более или менее стройной. Связью между этими двумя этапами является стихотворение «Наслаждайтесь, всё проходит», где Эпикур и Эпиктет, гедонизм и стоицизм внешним образом примирены, каждому отдано по строфе, и каждая строфа сведена к одной и той же формуле: «всё проходит». Призрачность этого синтеза ясна, несмотря на видимую стройность компоновки: самая общность формулы – общность мнимая. Боратынский нередко строит свою лирику на таких] открытых и неразрешенных противоречиях: то же увидим в стихотворениях «Наслаждайтесь, все проходит...», «На смерть Гете», [то же в «Осени»]. Это не ослабляет, а может быть, даже и усиливает поэтическую выразительность: стихотворение лишается схематизма [завершенной системы] и становится отражением живого противоречивого сознания.

Подчеркнуто-противоречиво и другое новое стихотворение новой книги: «К чему невольнику мечтания свободы». В тезе дана фаталистическая концепция мира, из которой логически следует свобода личности:

Уделу своему и мы покорны будем,
 Мятежные мечты смирим иль позабудем;
Рабы разумные, послушно согласим
 Свои желанья со жребием своим,
 И будет счастлива, спокойна наша доля.

Но рабство «разумных рабов» необходимо приводит к бунту: личность, наделенная страстями, с лишением свободы не мирится. [Стойко-эпикурейская атараксия – в ее элементарной форме – подавления страстей – оказывается невозможной и ненужной], и стихотворение, начатое стоической тезой, завершается антитезой:

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
 Дарует страсти нам, и не ее ли глас
 В их глазе слышим мы? О, тягостна для нас
 Жизнь, в сердце бьющая могучею волною,
 И в грани узкие втесненная судьбою.

Это оправдание страстей [(ср<авни> раньше – статью 1826 г<о-да> «О заблуждениях и истине», а в лирике – «Череп» и «Бурю»)] в «Буре» опирается на широкую традицию буржуазного индивидуализма и гуманизма. Поп в Англии, Вовенарг, Дидро, Руссо во Франции, Гаман и штурм-унд-дренгеры в Германии, различаясь идеологическими оттенками, сходились в этой защите. К Руссо поэтические формулировки Боратынского особенно близки.

[«Наши страсти – главные орудия нашего сохранения, поэтому желание уничтожить их, есть попытка столь же тщетная, как и смешная; это значит контролировать природу, реформировать создание бога. Если бы бог приказал человеку уничтожить страсти, которые он ему дал, сам бог не мог бы этого выполнить, он вошел бы в противоречие с самим собою» («Эмиль»)]. Боратынский не только обнаруживает ряд новых соответствий с философией Руссо, но делает попытку подчиниться ему и в том пункте, который остается для него наиболее болезненным: усвоить идею конечного оправдания мирового смысла.

Идейная зависимость Боратынского от Руссо отмечалась до сих пор лишь мимоходом, как нечто мало существенное. Между тем] мы располагаем показаниями самого Боратынского в письмах о необычайно высокой оценке им Руссо. [Отрицательно оценивая «Новую Элоизу», Боратынский резюмирует (в письме от 6 августа 1831 г<о-да>): «Роман дурен, но Руссо хорош, как моралист, как диалектик, как метафизик... но отнюдь не как создатель». Еще решительнее говорит он о влиянии на него Руссо, отвечая] 21 сентября [того же]¹³³

года [на ответное письмо] И. В. Киреевского: «Ты напрасно считаешь меня неумолимым критиком Руссо; напротив, он *совершенно увлек меня*. [В “Элоизе” я критикую только роман, так же как можно критиковать создание поэм Байрона... Роман, я стою в том, творение, совершенно противоречащее его гению]. В то время как в “Элоизе” меня сердит каждая страница, когда мне досаждают даже красоты ее, все другие его произведения *увлекают меня неодолимо*. Теплота его слова проникает мою душу, искренняя любовь к добру меня трогает, раздражительная чувствительность сообщается моему сердцу...».

Переоценка рационализма, культ чувства, индивидуализм в этике, эстетике и социологии, идеал «естественного» состояния человека в связи с культурно-историческим скепсисом и прямыми анти-историческими тенденциями, идеал гармонии и соразмерности в личной и космической жизни, в связи с нравственным аргументом веры и бессмертия, – все эти черты, основные для Руссо и руссоизма, очевидным образом проступают в философской лирике Боратынского, [притом с наибольшей силой в тех именно вещах, которые и хронологически примыкают к только что цитированным письмам 1831 г<ода>: в новых стихотворениях, включенных во вторую книгу].

[Отдаленность Руссо по времени сама по себе не мешает ставить вопрос о его влиянии в России 30-х годов; ведь еще в 40-х годах, как показывает переписка Белинского, Герцена, Огарева, Руссо был живым явлением, с которым считались, которого отрицали и реабилитировали. Но мы привыкли рассматривать влияние Руссо, как революционизирующее, и так именно воспринимать руссоистскую струю у Радищева, Кюхельбекера и других декабристов, а также у Герцена и Огарева. Объективно это, конечно, так и было во всех этих и многих других случаях: когда Батюшков в 1816 г<оду> боролся с пережитками влияния французской революции и утверждал «мораль, основанную на религии и философии», он должен был признать, что «чтение Вольтера менее развратило умов, нежели пламенные мечтания и блестящие софизмы Руссо». Но даже непосредственно политические идеи Руссо должны были своеобразно преломляться на русской почве уже потому, что проблема конституции большого государства у Руссо не была разрешена. Уже здесь открывалась возможность для разнообразных форм ревизии руссоизма, еще усиленная тем, что компромисс представительного правления исключался

в системе самого Руссо. Еще большие возможности приспособления к местным условиям открывались для Руссо «как моралиста, как диалектика, как метафизика»].

Философия Руссо, основанная на идеале «естественного состояния человека», на культе личности и культе чувства, [выросла из идеологии мелкого производителя – земледельца и ремесленника – накануне великой французской революции. Идеологически заостренная против феодализма, философия эта, однако], непосредственно обосновывала не столько открытую борьбу с феодализмом, – [на это мелкая буржуазия не чувствовала себя достаточно сильной], – сколько бегство от него. Замкнутая усадьба, семья, тесный дружеский круг, наконец, замкнутая в своих переживаниях личность воспринимались как убежища от окружающей социальной действительности [или – что то же – от господствующего класса].

Русская общественная жизнь 20-х–30-х годов эпохи разложения феодализма рождала иные ситуации. [На основе]¹³⁴ экономической дифференциации дворянства возникают настроения, до известной степени сходные с настроениями, которые выразил Руссо. Там их носителем была предреволюционная мелкая буржуазия, здесь – некоторые промежуточные группы помещичьего дворянства, также не играющие в происходящей борьбе самостоятельной роли и не сознающие себя самостоятельной и активной силой. Результатом и там и здесь были иллюзорные попытки отойти от [окружающей] классовой борьбы, [социально изолироваться, замкнуться, как в крепости, в частном хозяйстве, даже в семье, но уже не земледельца, а патриархального землевладельца. Иные условия, разумеется, иначе окрашивали всю систему, но основные линии системы были на лицо и здесь]; культ [личности] [«естественного человека»],¹³⁵ культ чувства и [борьбы с «разумом»].

[Можно говорить о нескольких этапах руссоизма в России и о разных идеологических вариантах на каждом этапе. Так, вслед за подавлением пугачевской революции возникают и революционно – активный руссоизм Радищева и социально-пассивный руссоизм масонов и Карамзина. Революционный руссоизм декабристов оттеняется характерным восприятием Вяземского («Деревня» 1827 г<ода>):

Руссо, враг общества и человека друг!

Сколь в сердце вкрадчив к нам сердечный твой недуг.

Проблемой остается существо Пушкинского руссоизма, который был, по-видимому, сложного происхождения и включал в себя, наряду с потенциальной революционностью, противоположные возможности социального пассивизма.

Для Боратынского, как для Вяземского, Руссо – «враг общества и человека друг». Руссоизмом питались и поддерживались антисоциальные и антиисторические тенденции Боратынского, которые во всей полноте определились в его последней книге – в «Сумерках». В этот же период первоначального усвоения руссоизма, который, видимо, падает для Боратынского на вторую половину 20-х годов, он отражает новую систему во всех ее основных чертах].

Борьба с разумом развернута в замечательной лирической утопии «Последняя смерть» (впервые в «Северных Цветах на 1828 год»). Это редкий для Боратынского случай выхода за пределы индивидуальной лирики в область философии культуры. Но и здесь его занимает не прошлое и настоящее, а будущее и притом не конкретно-историческое, а схематично-утопическое. Разум, побеждая и принося плоды культуры, по мысли Боратынского, умерщвляет живую жизнь с ее чувствами и страстями. [Недавний стоический идеал – «покой, любезный мудрецу» – уже изображен как достигнутый наконец человечеством, но тотчас же и переоценен:

Привыкшие к обилью дольных благ,
На всё они спокойные взирали,
Что суеты рождало в их отцах,
Что мысли их, что страсти их бывало
Влечением всеильным увлекало.

«Нам надобны и страсти, и мечты, в них бытия условие и пища. Но мечты без страстей – смерть». Рисуя мрачную картину гибели мира, Боратынский утаил прямую авторскую оценку.

[В литературе о Боратынском вопрос об этой оценке не был даже поставлен, но и поставив его, мы не сумеем угадать достоверно, торжествует ли и поэт вместе с торжествующей природой над гибелью человека или оплакивает эту гибель, считает ли ее неизбежной или только предостерегает]. Ясно только одно: ироническая интонация строк:

Врагам его и в стыд и в поученье
Вот до чего достигло просвещение!

Ясна переоценка роли разума, а значит и неразлучного с ним (в замысле поэмы) прогресса. [Ясен вывод, что культурный прогресс, предсказанный достаточно остро и зорко, для автора не существен и в соответствии как с первым трактатом Руссо, так и общими тенденциями руссоизма задачей должен быть прогресс не общественно-исторический, а личный].

Западные современники Боратынского, идеологи восходящей буржуазии, [развивая схожие темы], не разделяли его своеобразной формы «мировой скорби». Барбье славословил технический прогресс, – правда с оговорками, но эти оговорки не психологического, а социального порядка, [Боратынским вовсе обойденные]: прогресс связан с муками нового Дантова ада для людей. Но по существу «божественный факел науки» («le flambeau divin qu'on appelle science») создан для блага людей. «Утопия» Виктора Лапрада вся проникнута пафосом овладения природой: «La nature obéit, car la raison c'est Dieu». ¹³⁶ Ни у Барбье, ни у Лапрада нет и тени мрачных прогнозов Боратынского. [Впрочем, научно-производственный пафос Лапрада вообще не имеет в русской поэзии XIX века параллелей; вряд ли не первым его выразителем был Брюсов (намек Лермонтовского «Спора») звучат двусмысленно и потому в счет не идут). Социологические причины отставания русской поэзии в этом пункте очевидны].

Невозможно оторвать от «Последней смерти» два стихотворения 30-х годов, теснейшим образом с нею связанные, хотя вошли они оба в [следующую книгу Боратынского] – «Сумерки». Одно из них – «Приметы» – вздох о золотом веке, непосредственной близости человека к природе, золотом веке невозвратно утраченном с тех пор как человек, «чувства презрев ... доверил уму, вдался в *суету изысканий*», – является как бы поэтическим комментарием к первому «Рассуждению» Руссо. Есть здесь нечто и от Шиллеровского противопоставления наивного sentimentalному.

Новое вносит «Последний поэт», написанный не позже 1834 г<ода> [С «Последней смертью» и «Приметами» он составляет как бы триптих медитаций на темы истории и философии культуры, – темы, в общем, чуждые поэтической системе Боратынского, обращенной не во вне, а внутрь, не к истории, а к личности. Но это самозамыка-

ные должно было быть раз навсегда объяснено, и названный триптих не столько ставит проблемы, сколько отталкивается от них]. Очень характерно, что тема всех трех стихотворений – не конкретно-историческая проблематика, из которой исходил в своей оценке истории, [скажем], Пушкин, а «последняя судьба *всего живого*» – абстрактная история абстрактных людей.

Схема этой истории несложна. В прошлом – век золотой, уже нарисованный в «Приметах» и здесь дополненный лишь новыми чертами: «первобытный рай» на следующей ступени сближает человека не только с природой, но и с музами. В настоящем – век железный, век науки и промышленности.

[Век литографий, пароходов,
Fac simile, *записок* век...]

(Эти строки, отозвавшиеся почти через столетие в «Возмездии» Блока, – из послания к А<лександр> А<лександровичу> Б<ашилову> кн. Вяземского 1829 г<ода>; кстати он же позже дал схематическую оценку «Нашего века» в стихотворении под этим заглавием)]. Наконец, в будущем – «зима дряхлеющего мира» и за ней «Последняя смерть».

[«Последний поэт» не во всем продолжает «Последнюю смерть», но и не противоречит ей. В «Последней смерти» из руссоистской переоценки разума Боратынский делал выводы вполне оригинальные, но и вполне абстрактные, не исторические, а чисто логические: гипертрофия разума погубит человека. Проблема судеб поэзии здесь еще не всплывает, может быть, потому что в 20-е годы Боратынским еще не было изжито рационалистическое отношение к творчеству. «Ум» и «фантазия» здесь еще не размежеваны:

И в полное владение свое
Фантазия взяла их бытие;
И умственной природе уступила
Телесная природа между них,
Их в эмпирей и в хаос уносила
Живая мысль на крыльях своих...]

В «Последнем поэте» человек, «чувства презревший» и «доверивший уму», теряет и эстетическую способность:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...

Сами по себе эти сетования на гибель поэзии в железном веке Боратынского оригинальны не были. В основе их был тот же руссоистский вздох о потерянном рае [(«чем более мы удаляемся от естественного состояния, тем более утрачиваем наши естественные вкусы»)]. Но старый мотив получил новое обоснование в широком антибуржуазном движении 30-х годов в русской литературе. Боратынский смыкается здесь не только с [кн.] Вяземским ([ср<авни> еще] [«Наш век»], «Три века поэтов» [Вяземского]), но и с Шевыревым, автором статьи «Словесность и торговля» (в том же, [первом] номере «Московского Наблюдателя», где был напечатан и «Последний поэт»). Выступление Боратынского с этим стихотворением в «Московском Наблюдателе» приобретало в значительной мере программный характер – как для журнала, так и для самого поэта. «Программный» характер получало это стихотворение и в последней книге Боратынского «Сумерки», где оно открывало книгу.

Дальнейший творческий путь Боратынского, однако, показывает, что вражда к промышленному веку включалась у него в более общую вражду к истории – во имя иллюзии изолированной личности. В пору влияния гегельянской диалектики подобный антиисторизм должен был казаться пережитком: понятно, что Белинский осу[дил] Боратынского, угадав его идейный генезис совершенно правильно: «В XVIII веке величайшие умы [(т. е. Дидро и Руссо. В<асилий> Г<унтиус>)] были склонны видеть в дикарях образец неиспорченной человеческой природы; тогда эта мысль, вызванная крайностью жившего в лживой искусственности человеческого общества, была и нова, и блестяща. В XIX же веке мысль эта и стара и пошла». Белинский имел основание усмотреть в [руссоистской философии]¹³⁷ Боратынского отсутствие [элементарной] диалектики: «И почему разум и чувство – начала враждебные друг другу?.. Чувство... есть действительность разума, как тело есть реальность души... полнота и совершенство человеческой природы заключаются в органическом единстве разума и чувства». [Галахов в своей статье о Боратынском

дополняет Белинского с точки зрения философии истории: «Понятие о вражде поэзии с наукой *последовательно вытекает* из понятия поэта о жизни *не развивающейся*, а волнующейся. Но поэзия, как и всё в мире, развивается, не умирая»].

Эта идея развития долго оставалась Боратынскому чужда, и только в стихотворении 1840 г<ода> «Предрассудок» он отчасти к ней приблизился. Собственная и вообще человеческая личность воспринималась им в отрыве от истории, как некоторая вневременная сущность; так же абстрактно-антиисторичны были и его эстетические взгляды. Искусство в его понимании подобно *природе*; об искусстве он мог бы сказать, как и о море, что оно

...лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял первое¹³⁸ светило
В первый раз на небосклон.

[Возвращаясь к книге 1835 г<ода>, нужно отметить в ней цикл стихотворений на эстетические темы, включающих ряд самооценок программных заявлений: «Не подражай – своеобразен гений», «Когда печалью вдохновенный», «Не ослеплен я музою моею», «Мой дар убог и голос мой не громок»; сюда же примыкает ранее напечатанное «Не бойся едких осуждений».

С редкой последовательностью Боратынский оставался на позициях чистого эстетизма, которые он защищал в ранних стихах:

«И в тишине, трудясь для собственного чувства,
В искусстве находить возмездие искусства»
(«Богдановичу», 1824)

Лозунги самобытности, независимости от духа времени дополняют эти эстетические [формулы],¹³⁹ включая их в общую систему антиисторической идеологии. Намечаются два типа поэта: один живет минутным успехом, венчается «тафтяными цветами» моды [(образ, заимствованный у Дельвига)], другой творит вне времени и оценку получает тоже вневременную – в потомстве: «Не ослеплен я музою моею», «Мой дар убог и голос мой не громок». Противопоставление это было, конечно, обычным в поэтическом оби-

ходе не одних 30-х годов; [напрасно было бы искать здесь чего-то специфически шеллингианского, как делал в аналогичном случае Л. Майков; антитеза эта намечена уже в «Рассуждении о науках» Руссо: «Он [недостойный артист] низведет свой гений до уровня своего века и предпочтет сочинять пошлые произведения, которыми восхищаются в течение его жизни, а не создавать чудеса, которыми будут восхищаться долгое время после его смерти...» Широкая традиция, восходящая к буржуазно-индивидуалистическому бунту против всяческой регламентации, поддерживала и лозунг «неподражательности». Любимец немецких штурм-унд-дренгеров и корреспондент Карамзина Лафатер писал в своих «Физиономических фрагментах»: «Неподражаемость – вот характерный признак гения...»

Не подражай – своеобразен гений,
И собственным величием велик.

Неподражательность, самоценность и изоляция от окружающей среды здесь сливаются. Пушкинское: «Ты царь, живи один» и пр. напрашиваются, конечно, на сопоставление]. Но для Пушкина с его последовательным историзмом [уход в] эстетический индивидуализм, [понятый как случайная изоляция поэта], был лишь одной из возможностей, которой противостояла другая – социальная активность поэта. [Финальная реплика поэта книгопродавцу – «Вы совершенно правы» – означает не только согласие продать рукопись, но и согласие со словами: «И признаюсь, от вашей лиры предвижу много я добра». (Ср<авни> также «Дай бог, чтоб в этой книжке ты... хотя крупницу мог найти», «И долго буду тем любезен я народу...»). Что же касается Боратынского, то он неизменно антиисторичен].

В этом плане знаменательно сопоставление стихотворения Боратынского «Мой дар убог» с пушкинским [Памятником].¹⁴⁰ Исходная мысль та же: поэта оценят не современные «глупцы» – [их не стоит оспаривать <sic!>], – а потомство; но у Пушкина это потомство прояснено как «народ», как «Русь великая» и «всяк суший в ней язык», а для Боратынского – как индивидуальный «признательный потомок», душа которого случайно установит с душой поэта частную связь: «окажется с душой моей в сношеньи».

Наблюдая в поэзии Боратынского эти крайние проявления индивидуализма, нельзя не вспомнить тех страниц Маркса, где анализируются [специфические формы общественного сознания товарно-капиталистического общества: культ *абстрактного человека* или иначе] – «эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад»: «В обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей, которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного конгломерата» («К критике политической экономии»...).

Очевидно, что особенно остро переживается иллюзия робинзонады в тех случаях, когда старые связи нарушены или подорваны, а новые не установлены. При этом идея прямого отрицания недавних «естественных связей» [может присутствовать, и тогда робинзонада приобретает характер конкретного активного социального протеста, либо] отсутств[овать] – [и тогда] робинзонада [становится пассивной], окрашивается в цвет мировой скорби.

[Уже древний кинизм и стоицизм были сродни будущим робинзонадам. «Вообрази себе какой-нибудь примерный идеал и живи по нему так, как будто ты существуешь на свете совершенно один, а не между людей» (Эпикет). Руссо утверждает, что общество развращает людей и учит Эмиля «уважать каждую личность, но презирать толпу» (теория «общественного договора» вносит, конечно, в этот тезис ограничения). Влияние литературных робинзонад на Дидро и Руссо очевидно; можно найти не один пример, когда именно образом необитаемого острова иллюстрируется индивидуализм в его антисоциальных крайностях]. Савойский викарий Руссо пользуется [этим образом]¹⁴¹ еще без активного антисоциального акцента, но уже у Шатобриана (в «Опыте о революциях») он служит для обоснования *социальной* изоляции: «Что касается меня, я искал убежища в одиночестве, отказавшись от плавания по житейскому морю. Я созерцаю иногда его бури, как человек, который *заброшен на необитаемый остров*». Но особенно важно для нас аналогичное признание самого Боратынского – в письме 1832 г<ода> к И. В. Киреевскому: «Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно вам доказать, что Виланд говорил от сердца. *Россия для нас необитаема*, и наш бескорыстный труд докажет высо-

кую моральность мышления». Слова «Россия для нас необитаема», несмотря на то что непосредственно вызваны частным случаем, – запрещением «Европейца» в 1832 г<оду>, – могли бы служить эпиграфом ко всей лирике Боратынского и были бы оправданы во всех смыслах. [Если исключить раннее подражание Дельвигу («Русская песня») и стихотворение «Бесенок», с образом из русских сказок], Боратынский [окажется самым интернациональным вернее] внациональн[ым] [из] русских поэтов [и даже среди принципиально абстрактных символистов ему трудно подыскать аналогию]. В [тех]¹⁴² немногих случаях, когда лирическая мысль Боратынского обращается [изнутри к внешнему миру, и притом не к миру «лица неизменявшейся» природы, а] к миру человеческих отношений, последний выступает как «свет» вообще, без всякой социальной или национальной окраски, которая обычно [– хотя не всегда –] сопровождает оценки Пушкина:

Что свет являет? Пир нестройный!
 Презренный властвует, достойный
 Поник гонимую главой;
 Несчастлив добрый, счастлив злой.
 («Отрывок», 1829 г<ода>, ср<авни>
 также «Бесенок», 1828 г<ода>)

Все это характерные черты «мировой скорби», исключаящей всякую возможность борьбы со злом: можно ли бороться с непреложными абстрактными законами, на которых основана общечеловеческая жизнь? [Борьба, даже в ее литературной форме, – в форме сатиры – возможна лишь тогда, когда «лбы ширококомедные» или «приличьем стянутые маски» приобретают в плане социальном хоть сколько-нибудь конкретные очертания. Характерен для Боратынского развернутый отказ от сатиры еще в раннем послании Гнедичу (первая редакция – 1823 г<ода>)]. Только эпиграммами своими Боратынский несколько нарушает стройность робинзонады, но и эпиграммы его в большинстве своем достаточно абстрактны.

Боратынский был не только практиком внеисторической и *индивидуальной* поэзии, но и ее теоретическим защитником. Начало 30-х годов, когда творчество его приближалось к моменту наибольшей

зрелости, было временем нового подъема буржуазно-революционной идейности во Франции, что не замедлило сказаться в литературе «Ямбами» Барбье и политическими стихами Гюго [(«Молодой Франции», «Ода к колонне», «Гимн июльским жертвам»)]. Еще заочно, по письмам И. В. Киреевского, Боратынский ими заинтересовался. «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, – пишет Боратынский И. В. Киреевскому 20 июня 1832 г<ода> – заставляет, если можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно не доставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв». [(В ком – в нас: в русских? в нашем кругу поэтов? в нас двоих? *В<асилий> Г<иппиус>*)] «Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. *Поэзия индивидуальная одна для нас естественна*. Эгоизм – наше законное божество, ибо мы *свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые*. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, *должно углубиться в себе*. Вот покамест наше назначение».¹⁴³

[Боратынский обращался к Вяземскому как к поэту-единомышленнику. В собственной поэзии Вяземского не мало мотивов, родственных именно этому уклону поэзии Боратынского. Так, если стихотворение «Три века поэтов», напечатанное в 1830 г<оду>, предвосхищает «Последнего поэта» в полушуточном тоне, то уже вполне серьезно и горько звучат строки послания к гр. Соллогубу (1834) про «наш железный век, сей век холодной прозы». Более позднее (1841) стихотворение Вяземского «Дорожная дума» является как бы программным для того «углубления в себе», которое еще в 1832 г<оду> проповедывал <sic!>, но не доводил до крайнего предела Боратынский:

...Мир внешний, мир разнообразный
 Не существует для меня:
 Его явлений зритель праздный,
 Не различаю тьмы от дня.

...Встают ли села предо мною,
 Святыни скорби и труда,
 Или с роскошной нищетою
 В глазах пестреют города –
 Мне всё одно: обратным оком
 В себя я тайно погружен,
И в этом мире одиноком
Я заперся со всех сторон.

Вяземскому и посвящена была следующая книга Боратынского – «Сумерки»].

Мировая скорбь, переживаемая [в форме робинзонады] вне конкретной социально-исторической борьбы, [имеет только] две возможности разрешения: либо бегство от мира, эстетический иллюзионизм в его разнообразных вариантах, либо философское примирение с миром. В системе Боратынского [представлены]¹⁴⁴ обе эти возможности; [они находятся здесь в состоянии неустойчивого равновесия. В стихотворении «Бесенок» выражена первая возможность: фантазия уносит «от бездушной пыли... за тридевять земель». Но в пределах самого эстетизма, в рамках его идеала «соразмерностей прекрасных» возникает]¹⁴⁵ потребность перенести эстетические «соразмерности» на личную, а может быть, и на космическую жизнь:

Но соразмерностей прекрасных
 В душе носил я идеал.

И поэтического мира
 Огромный очерк я узрел
 И жизни даровать, о лира,
 Твое согласие захотел!

(«В дни безграничных увлечений», 1832)

(Ср<авни> также стихотворение
 «Болящий дух – врачует песнопенье»)

Сам по себе идеал «соразмерностей прекрасных» свойствен, [конечно, не одной какой-нибудь] философской системе: [лейбни-цианству не менее, чем кантианству; входит он и в систему Руссо.

В «Исповеди савойского викария» есть мораль, что величайшее чудо в книге чудес природы – общая гармония и согласие («I' harmonie et I' accord du tout»)].

Но идея *эстетического* ключа к мировой «соразмерности» – выросла уже на почве немецкого идеализма, и с особой настойчивостью во многих как теоретических, так и поэтических формулах закреплена Шиллером:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn
(«Die Kunstler») ¹⁴⁶

[И особенно:

In allem, was ihn jetzt umlebet,
Spricht ihn das holde Gleichmaß an.
Der Schönheit goldner Gürtel webet
Sich mild in seine Lebensbahn]. ¹⁴⁷

У Боратынского этого периода есть два стихотворения, смысл которых уясняется только из потребности преодолеть «мировую скорбь признанием «мировой гармонии». [Одно из них –] «Смерть» [с темой, перенесенной в абстрактно-космический план], построено по образцу рационалистических медитаций, в другом] «На смерть Гете» та же тема перенесена в план столь испытанной Боратынским философско-психологической лирики.

[В поэтике мировой скорби тема смерти имела два варианта. Согласно одному, смерть – ужас человеческого бытия; так воспринимали смерть Шатобриан и Леопарди; и это отношение Боратынскому совершенно чуждо. Согласно другому, смерть – относительное благо, освобождающее от страданий; в этом подходе к смерти объединяется материалистическая неопикурейская философия Ламеттри и романтическая поэзия Ламартина и Барбье. С этой группой апологетов смерти у Боратынского есть отдельные черты близости, хотя, по существу, он сильно отличается и от них]. Для Боратынского смерть – начало космического *равновесия*, [выражение той гармонии и согласия в мире, о которых говорил Руссо.

Защита смерти лишена для него всякого религиозно-мистического обоснования; это чисто философский, космогонический аргумент; упоминание о «Всемогущем» звучит здесь случайно. Смерть понята как смерть, а не как ступень к бессмертию. Вместе с тем значение смерти не сведено к облегчению человеческих страданий; тема смерти включена в космический план и понята как начало, действующее во всей вселенной]. Смысл стихотворения «Смерть» уясняется в связи с темой «соразмерностей прекрасных». «Смерть» – вершина не пессимизма Боратынского, как можно предположить с первого взгляда, а его оптимистических стремлений, оказавшихся, правда, непрочными.

В [той же связи должно быть рассмотрено] стихотворении «На смерть Гете», где идеал «прекрасной соразмерности» [никогда не изображался Боратынским как достигнутый им в собственной личной жизни: он только издали манил сознание поэта, оттеняя личные признания противоположного смысла («жар восторгов несогласных»... «омраченье души болезненной моей» и т. п.). Здесь также идеал] показан со стороны: в другом, в великом поэте. [В личном своем опыте поэта-мыслителя Боратынский оставался в кругу неснятых противоречий: сначала гедонизма и стоицизма, затем разума и чувства и еще позже, как будет показано, – эмпиризма и метафизики. Но он умел оценить и недоступный ему идеал «прекрасных соразмерностей», в котором снято противоречие разума (науки) и чувства (поэзии):

Всё дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,

индивидуального и исторического сознания:

Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования

индивидуального и социального:

Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату, и в царский чертог: –

наконец – индивидуального и космического]:

С природой одною он жизнью дышал... [(Вся строфа)].

Поэтическая система самого Боратынского была, [конечно], далека от этой «соразмерности». Искусство в написанном вскоре «Последнем поэте» показано им как «ослушное науке», «заветы минувших веков» прошли, как темы, мимо его творчества, [от социальной действительности он уходил в «иллюзию робинзонады»]; наконец – теоретически отрицал он и возможность единения с природой для людей «железного века» («и сердце природы закрыто ему»). [Подчеркиваю]: *теоретически*, потому что еще в «Водопаде» и «Буре» психологизованный пейзаж подготавливал пути к натурфилософской лирике, а одно стихотворение из книги 1835 г<ода> уже дает образец этой лирики, вполне примыкающий к строфе «С природой одною он жизнью дышал». Это стихотворение «Весна, весна, как воздух чист» (ср<авни> особенно «Что с нею, что с моей душой? С ручьем она ручей...» и т. д.). Необходимо отметить как в этом стихотворении, [в общей системе Боратынского почти одиоком], так и в самой проблематике стихотворения «На смерть Гете» – результаты [известного, частью непосредственного, частью косвенного] воздействия на Боратынского идеологии немецкого философского идеализма, [в основном дошеллинговского], – идеализма Канта, Гете, Шиллера, [а затем и романтической натурфилософии с Шеллингом во главе]; [воздействия эти вступали в органическое взаимодействие с влиянием руссоизма, который сам оказал существенное влияние на немецких мыслителей и поэтов, идеологов восходящей буржуазии].¹⁴⁸

[«Идеал соразмерности», показанный хотя бы на одном примере, заставляет поставить проблему теодицеи, «оправдания творца». Боратынский, до сих пор воздерживавшийся от какой бы то ни было религиозной тематики и даже фразеологии, теперь вводит эту проблему в аспекте относительного свободомыслия. Бессмертие души в этой теодицее – только необязательная возможность; для оправдания творца достаточно одного примера «прекрасной соразмерности».

Очень знаменательно, что этим неопределенным решением замыкается стихотворение 1832 г<ода>. В книге своей Боратынский поместил после него, почти как эпилог, «Отрывок», где та же тема решается с меньшей двусмысленностью. Но «Отрывок» был не

только написан, но и напечатан раньше («Северные Цветы» на 1830 г<од>» под заглавием «Вера и неверие»). Здесь делалась попытка довести до конца философское примирение, установив во всем мировом целом «прекрасную соразмерность». Оправдание смерти как начала космического равновесия было первым шагом, за которым последовал второй – доказательство бессмертия посредством «нравственного аргумента»:

Как! не терпящая смешенья
 В слепых стихиях вещества,
 На хаос нравственный воззренья
 Не бросит мудрость божества!

За внешне благочестивой фразеологией скрывается, однако, достаточно скептический смысл: если бессмертие есть – бог оправдан; но только в этом случае «оправдается незримый пред нашим сердцем и умом».

Непосредственным источником такой постановки вопроса был скорее всего тот же Руссо. «Если душа нематериальна, – говорится в «Исповеди савойского викария», – она может пережить тело, а если она его переживает – провидение оправдано...» («La Providence est justifiée»). В том, что говорит викарий Руссо, заключены предпосылки и для «нее» и для «него», выступающим в «Отрывке»: доказательства, предполагающие в основе – сомнение и после этого призыв «утверждать, не понимая» («не нам исследовать и мерить») и «смириться» («je m'humilie») и «в смиренье сердца надо верить» («Je sers Dieu dans la simplicité de mon cœur»). В практической философии Канта тот же нравственный аргумент выступает уже значительно усложненным.

Очевидно, что в этой идеологической системе, которая нашла адекватное выражение в системе творческой, единственно мыслимой формой религиозно-философских тенденций был деизм с оттенком агностицизма и даже скептицизму, а тем пределом к которому эти тенденции устремлялись (хотя и не достигали его) – руссоистская религия чувства. Несмотря на идеализацию Боратынским личного и творческого образа Гете, несомненно, что гетеанский пантеизм остался ему чужд; единственной попыткой раскрыть тему природы в гетевском смысле осталось стихотворение «Весна, весна, как воз-

дух чист!» Тем меньше у Боратынского общего с шеллингианской религией абсолюта, раскрывающегося во вселенной.

Отожествление Боратынского с шеллингианцами содержанием его поэзии не оправдывается. Вместе с тем, не вполне точно характеристика Боратынского как «поэта, воспитанного всецело на французской философской и поэтической культуре» (В. Жирмунский, «Гете в русской поэзии»).

Эстетические идеи Боратынского восходят не столько к Руссо, сколько к немецкому идеализму в основном, однако, дошеллинговскому – идеализму Канта и Шиллера. Центральные для эстетики Боратынского стихотворения – «В дни безграничных увлечений», «Болящий дух врачует песнопенье» и даже «На смерть Гете» – далеки от основных идей системы тожества¹⁴⁹. Внешней «соразмерностью» в системе тожества является вселенная, раскрывающая абсолют во всей полноте. Гений хотя и не достигает этой полноты, но приближается к ней, действуя как природа (это гораздо больше, чем «с природой одною жизнью дышать»).

[Собственные показания Боратынского не противоречат такому заключению].

[В переписке 1831 г<ода> с И. В. Киреевским сам Боратынский раскрывал свое мировоззрение как «эклектическое». «Мы родились в век эклектический; ежели мы будем верны нашему чувству, эклектическая философия должна отразиться в наших творениях» («Татевский сборник», П<етербург> 1899 г<ода> стр<аница> 14). В понятие эклектической философии в эти годы вкладывалось различное содержание. И. В. Киреевский в программной статье «Европейца» – «Деятнадцатый век», считая важнейшей чертой XIX века «стремление к мирительному соглашению враждующих начал» (в том числе идеализма и материализма в философии, эмпиризма и мечтательности в поэзии), прямо раскрывал идею философского синтеза, как систему тожества. Полевой, проповедуя «эклектизм» в «Московском Телеграфе», употреблял этот термин в его наиболее привычном значении, как указание на философию Кузена, подвергавшую ревизии как кантовский, так и послекантовский идеализм. Боратынский нигде не раскрыл смысла своего словоупотребления, но смысл этот может быть определен в сопоставлении с другим его письмом, где речь идет не о философии, а о романе: «Все прежние романисты неудовлет-

ворительны для нашего времени по тем причинам, что все они придерживались какой-нибудь системы. Одни спиритуалисты, другие материалисты... Нужно соединить оба рода в одном. Написать *роман эклектический*, где бы человек выражался и тем и другим образом» (там же, стр<аница> 10–11). Следует думать, что в полном согласии с лирическим мотивом «соразмерности» под эклектической философией Боратынский имел в виду *равновесие* между спиритуализмом и материализмом. Двойственность человеческой природы этим равновесием нисколько не уничтожалась, в то время как шеллингизм пыталось именно *снять* противоречие материального и духовного.

Следует также вспомнить, более, правда, раннее, письмо 1826 г<ода> к Пушкину. Оно свидетельствует, с одной стороны, о несколько запоздалом интересе Боратынского к немецкому идеализму, особенно к его эстетике, с другой – о несогласии поэта с «началами» этого идеализма. «Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии. Не знаю, хорошо ли это или худо, я не читал Канта и, признаюсь, не слишком понимаю новейших эстетиков. Галич выдал пиитику на немецкий лад. В ней подновлены откровения Платоновы и с некоторыми добавлениями приведены в систему. Не зная немецкого языка, я очень обрадовался случаю познакомиться с немецкой эстетикой. Нравится в ней собственная ее поэзия, но начала ее, мне кажется, можно опровергнуть философически». Так сдержанно отзывался Боратынский об «Опыте науки изящного» умеренного шеллингизма Галича; между тем, если он где и соприкасался с немецким идеализмом вообще, так именно в области эстетики. В дальнейшем встречаем только определение Шеллинга – мимоходом – как замечательного человека, с целью побудить И. В. Киреевского написать о нем. В целом же сохранившаяся переписка с убежденным шеллингизмом И. В. Киреевским замечательна замалчиваньем этой темы: можно думать, что либо согласие, либо несогласие в этом пункте обоим корреспондентам было ясно. Предположить несогласие – более вероятно.¹⁵⁰

В основном Боратынский остается в пределах руссоизма, – конечно, в широком смысле этого слова; с судьбами этого широкого европейского течения связано и дальнейшее его развитие].

Поэтический метод Боратынского [также] не включает в себе ничего, что специфично для поэзии, испытавшей шеллингизмское

влияние: достаточно сравнить лирику Боратынского с лирикой Тютчева. Тютчевская лирика вся обращена к природе, вся построена на связях и противопоставлениях человеческой личности и мирового целого; она использует один за другим ряд образов из мира природы, придавая каждому смысл философски осознанного символа. Лирика Боратынского почти не знает природы в этой функции; даже обычный пейзаж играет в ней редкую и незначительную роль – декоративно-описательную. [Очень существенно также то, что эмоционально-интимный и философский элементы в лирике Боратынского встречаются редко и чаще противостоят друг другу, причем] философский жанр Боратынского ближе всего соприкасается с жанром Шиллеровской философской элегии, напряженно-риторической, построенной на обобщениях и абстракциях.

[Робинзонада, перенесенная в эстетическую плоскость, должна иметь свою поэтику, точнее, несколько вариантов этой поэтики].

Метод Боратынского – [образец одного из таких вариантов].¹⁵¹ Абстрактный человек здесь не окружен ни историческими, ни национально-бытовыми деталями, ни даже [наиболее общими] деталями физического мира.

С этим связан и особый поэтический язык. Он противостоит «нормальному» общеупотребительному поэтическому языку как язык особый, насыщенный архаизмами и неологизмами, которые здесь имеют функцию не большей «высокости», торжественности, как это бывает обычно, а функцию разрушения привычных ассоциаций с конкретными вещами. Слова «смерть дочью тьмы не назову я» вызывают не образные представления о матери-тьме и дочери ее, смерти, а только представление о некоторой причинной связи слов. [«Но свет – уж праздного вертепа не являет» – не вызывает в воображении конкретных образов пустых или наполненных пещер, а создает лишь некоторое обобщенное представление]. Наряду со словарем, такую же роль играет в лирике Боратынского его затрудненный синтаксис, тесно связанный с ритмическим движением стиха, длинные стихотворные фразы – периоды, удаляющие читателя от привычных речевых ассоциаций (см. «На смерть Гете», «Своенравное прозвание», позже «Осень»). Боратынский пишет сознательно-затрудненным языком, чтобы увести читателя из мира вещей, с которыми связаны привычные слова, в мир поэтической мысли, вну-

шаемой читателю как смыслом непривычных, [но все же доступных слов], так и необычайным их звучанием.

В этих свойствах своего художественного метода сам Боратынский отдавал себе отчет и сам его отстаивал. В письме к И. В. Киреевскому от 22 февраля 1832 г<ода> он писал: «Ты меня понял совершенно, вошел в душу поэта, схватил¹⁵² поэзию, которая мне мечтается, когда я пишу. Твоя фраза: *переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную* – заставила меня встрепенуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия, но выражал его хуже».¹⁵³ Лирика, переносящая «в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную», конечно, принципиально противоположна лирике изобразительно-конкретной. Другие черты своей «музы» Боратынский отметил в одноименном стихотворении, окончательная редакция которого помещена в издании 1835 г<ода>. Это – отсутствие «изысканного убора», «необщее выраженья лица» и «речей спокойная простота». Две характеристики, прозаическая и поэтическая, не исключают друг друга. В сознании Боратынского архаизмы не были нарушением «простоты»; напротив, он мог думать, что, уводя от современной сложности и пышности, они возвращают к более древнему и, в существе своем, более «простому» способу выражения. Все эти литературные тенденции, отчасти намеченные еще в ранних опытах Боратынского, сказались в книге 1835 г<ода> уже вполне четко.

[4]¹⁵⁴

Прошло еще семь лет. Накануне смерти Пушкина и в первые годы после его смерти, пушкинская группа на короткое время объединилась вокруг «Современника», пытавшегося продолжать в новой обстановке традиции «Литературной газеты». Пушкин был еще жив, когда Боратынский в «Современнике» напечатал посвящение Вяземскому, которого называл «звездой разрозненной плеяды». Как бы ни осмысливал Боратынский образ плеяды, образ этот должен был отражать литературное самосознание едва ли не каждого из поэтов пушкинской группы. После смерти Пушкина в руках Плетнева «Современник» скоро зачах. Мирное сожительство круга «Современника» с «Отечественными Записками» было возможно только

в два-три первые года жизни нового журнала; борьба обострялась и происходила перегруппировка сил; [феодално-реставрационные силы перешли в наступление как против демократов, так и против либералов-«западников»].

[Вторая книга Боратынского вышла в один год с «Арабесками» и «Миргородом» Гоголя, в год, когда Белинский провозгласил Гоголя главой литературы, преемником Пушкина. Через год появился «Ревизор», а в год выхода третьей книги Боратынского – «Мертвые души». Литература круто поворачивала в сторону реалистической прозы и социальной сатиры, более круто, чем это могло казаться современникам, видевшим в Гоголе члена пушкинской группы и сотрудника пушкинского «Современника»].

Безотрадная формула Боратынского

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны –

ходом событий, однако, не оправдывалась.

Не исчезала поэзия, не прекращались и споры о поэзии. Лозунг обновления поэзии был выдвинут между прочим и в том самом журнале, где напечатан был «Последний поэт», и в том же самом году. Шевырев в статье о Бенедиктове писал: «Муза прежняя, муза форм и стихов была и в содержании своею музою материальною. Поэт открыто, перед целым светом, не краснея, звучными, соблазнительными стихами рассказывал повесть своих чувственных наслаждений: это было какое-то язычество в нашей поэзии, занесенное с Запада». В противовес этому «изящному материализму» Шевырев провозглашал поэзию мысли, соединенной с могучим нравственным *чувством добра*. («Московский Наблюдатель» 1835 г<ода> август). Статья эта была провалом Шевырева как критика [поэтов] уже потому, что как поэта мысли он выдвигал Бенедиктова, имевшего лишь самое малое право притязать и на [это звание]¹⁵⁵ и на какую-нибудь ведущую роль в поэзии вообще. [Идеологический смысл этого выступления заключался в борьбе против наследия французских энциклопедистов с «немецких» позиций, философски не слишком четких, но политически явно консервативных]. В то же время Белинский, [исходя из более последовательных шеллингианских принципов], в отличие от Шевырева, требует от поэзии непосредственного чувства, диа-

лектически включающего в себя свою противоположность – мысль. («... сочинение может быть с мыслью, но без чувства – и в таком случае есть ли в нем поэзия! И наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли». – Статья 1835 г<ода> «Стихотворения Владимира Бенедиктова»).

[В противовес Бенедиктову, Белинский выдвигает Кольцова, именно как поэта, обладающего «искренностью чувства»].

В литературной судьбе Боратынского эта полемика замечательна тем, что она велась не только без прямого упоминания о нем, но и без [возможности] учета его как живой и активной силы. В поисках «поэзии мысли» Шевырев не заметил ее у своего ближайшего сотрудника; [мало того, безоговорочное, суммарное осуждение всей «прежней музыки», как музыки «материальной», заставляло думать, что весь пушкинский круг не исключая Боратынского, подразумевается в этой характеристике (отношение к самому Пушкину оставалось при этом неясным)].¹⁵⁶ [С другой стороны, и противник Шевырева], Белинский явно не мог относить Боратынского к своему идеалу лириков. [Правда, собрав коллекцию безвкусных «вычур» Бенедиктова, Белинский в назидание указывал на поэтов с большим вкусом и в этом перечне, после ограничительного «даже», на *последнем месте*, вслед за Туманским, назван был и Боратынский]. Но в приведенной выше схеме Белинского – мысль без чувства – не поэзия, чувство с мыслью – поэзия – место Боратынского предполагалось в первой части схемы. Это было раскрыто в рецензии на книгу 1835 г<ода> (в «Телескопе»): «поэзия только изредка и слабыми искорками блестит в них, основной и главный элемент их составляет ум». [Это было лишь немногим мягче, чем разоблачающий отзыв «Московского Телеграфа» (по поводу «Наложницы») еще 1831 г<ода>: «какое-то холодное, одностороннее, прозаическое стихотворство, где не видно ни вдохновения, ни сердца, ни ума...» (1836, № 6), Линию Полевого продолжал] Белинский [и там, где] ставил в упрек Боратынскому отсутствие *современности*. С выходом в 1842 г<оду> «Сумерек», подводя итоги всей поэтической деятельности Боратынского, Белинский лишь отчасти смягчил свой отзыв, признавая в Боратынском «яркий, замечательный талант поэта *уже чуждого* нам поклонения». Впрочем, еще раньше – в статье «Русская литература в 1841 году» Белинский относил Боратынского, вместе с Языковым и

Пушкиным, к литературному прошлому («В них выразился характер эпохи, теперь уже миновавшей; они завоевали себе место в истории русской литературы»).

В идейной эволюции Белинского как борьба с Боратынским, [поэтом иной классовой природы], так и примирение с ним в историко-литературном плане были вполне закономерны. [Вместе с тем Белинский был голосом широкого общественного круга, а в данном случае ему никто и не противоречил. Пушкинские и около-пушкинские традиции на самом деле становились фактом истории литературы, хотя и не переставали, конечно, оказывать на литературу явное или скрытое воздействие]. В исходе 30-х и в начале 40-х годов [сквозь литературу пронесется вихрь поэзии]¹⁵⁷ Лермонтова – поэта, который тем же Белинским был определен как «поэт народный», поэт, «в котором выразился исторический момент русского общества». Но и Лермонтов, и лермонтовское направление поэзии, и те идеи, которыми Белинский подкреплял свое благоговение перед Лермонтовым, остались Боратынскому чужды.¹⁵⁸

Боратынский не мог не сознавать себя одиноким в окружавших его условиях – «всем чужим и никому не близким», [как верно угадал (хотя и неверно объяснил)]¹⁵⁹ Гоголь.

Непосредственное участие Боратынского в литературной жизни тоже ослабело. 1835 г<од> был первым и последним годом его сотрудничества в «Московском Наблюдателе». Начиная с 1836 г<ода> он изредка печатается в «Современнике», – в том плетневском «Современнике», весь смысл которого благожелательный к нему Гоголь вскоре определил как «благоуханье цветов, растущих уединенно на могиле Пушкина». За годы 1836–1841 в «Современнике», «Утренней Заре» и «Отечественных Записках» Боратынский напечатал только 20 стихотворений.

[Если в период создания своей второй книги Боратынский оставался в пределах недифференцированного руссоизма и только некоторыми эстетико-философскими мотивами приближался к Шиллеру] – в книге «Сумерки» Боратынский существенно эволюционирует. Эта книга, в которой всего 26 стихотворений, больше, чем наполовину состоит из произведений первостепенной важности по вескости поэтических формул, новизне и значительности образов, и силе выражения.

Замечательно самое заглавие – редкий в русской поэзии тех лет образец эмоционально-философского заглавия, резюмирующего смысл книги. Значительность и сознательность этого заглавия увеличивается, если учесть, что появилась оно в отмену первоначального – «Сны зимней ночи». Вероятно, ближайшим толчком для этого переименования было заглавие книги Гюго «Les chants du crépuscule»¹⁶⁰ 1835 г<ода>, с которой у «Сумерек» есть общие мотивы, хотя образ сумерек использован обоими поэтами различно. [Гюго в предисловии к своей книге указывает на «странное состояние сумеречности души и общества в наш век; этот туман во вне, эту неуверенность внутри... Отсюда в этой книге, – говорит он, – эти крики надежды, смешанные с колебанием, эти песни любви, прерванные жалобами, эта ясность, пронизанная грустью, это страдающее спокойствие...» и т. д. Автор, – замечает Гюго, – «не из тех, кто отрицает, и не из тех, кто утверждает. Он из тех, кто надеется». Боратынский мог бы отнести к себе лишь часть этих признаний. Он не назвал бы себя «надеющимся». Но] главное различие в том, что образ сумерек в его личном сознании Боратынского – образ души, но не образ общества, как у Гюго. [В общественной жизни он если тоже не отрицает и не утверждает, то не потому, что «надеется», а потому, что стоит в стороне, потому что «Россия для него необитаема»].

Существенно отличаются русские «Сумерки» от французских и в эстетико-философском отношении. [«Поэтика смешанных ощущений», с которой Боратынский начинал, восходила к тем зачаткам диалектики, какие были в руссоизме. Программа той же «поэтики смешанных ощущений», какую развертывает и в предисловии, и в поэтической практике Гюго, обнаруживает прямые или косвенные влияния диалектики следующего – шеллинго-гегелевского – этапа. Но Боратынский в «Сумерках» остается в прежних пределах, между Руссо и Шиллером, а по сравнению со второй своей книгой – значительно ближе к Шиллеру.

Это сближение может показаться сомнительным и несогласным с данными биографии: ведь еще в 1836 г<оду> Эртель писал Боратынскому: «Как я жалею, что ты не знаешь немецкого языка!..» Но вопрос о способах *фактического* усвоения Шиллера Боратынским представляется второстепенным; таких способов могло быть несколько: русские переводы и переводы французские, впечатления

и отзывы друзей, наконец – попытки личного ознакомления, хотя бы при плохом знании языка: допустить это следует, так как усваивались не одни мысли и мотивы, но и конкретные стихотворные жанры, – правда, имевшие и русские варианты: жанр философской баллады с перебивающимся метром («Последний поэт») или философской медитации, написанной логическими дистихами («Мудрец»). Если уже в первых своих философских элегиях («Истина», «Две доли», «Череп») Боратынский усваивал жанр философской лирики Шиллера и ее отдельные мотивы, но развивал эти мотивы самостоятельно или в духе французских учителей; [если в следующий период руссоизм Боратынского уже сильно окрашен эстетической философией Шиллера], то, в «Сумерках» Боратынский [не только целиком отражает шиллеровскую эстетику],¹⁶¹ и примыкает и к его общей метафизике, хотя здесь же, исходя из противоречий самого Шиллера, существенно от него отходит.

«Последний поэт» и «Приметы» уже были рассмотрены в другой связи. Но образ поэта в «Последнем поэте» неотделим от других «поэтов» «Сумерек»: от старца, поющего перед толпой в стихотворении «Что за звуки?» от того «сына фантазии», к которому обращено стихотворение «Толпе тревожный день приветен...». [В системе Руссо противоположным человеческому «муравейнику» показана каждая человеческая личность, притом социально вполне осознанная («Люди созданы не для того, чтобы скучиваться в муравейники, но, чтобы рассеяться по земле, которую они должны обрабатывать. Чем больше они собираются вместе, тем больше они портятся»). В системе Шиллера тот же индивидуалистический идеал гораздо более абстрагирован: с социально-враждебной толпой прежде всего вступает в конфликт поэт – высшая организация, наделенная высшей духовной способностью – эстетической. Шиллеровский идеал – поэта *наивного*, равного «человеку природы» Руссо, способного «с природой одною жизнью дышать», – этот идеал мыслится исторически почти не осуществимым. Современное исключение, в глазах Боратынского, – Гете. Но такого же наивного поэта противопоставил Боратынский – и современной и будущей истории – в «Последнем поэте»:

Воспевает, *простодушный*,
Он любовь и красоту...

В балладе о последнем поэте Боратынский довел до последнего – и притом трагического – конца драму *одиночества поэта*, которая была логическим следствием кантианской эстетики, основанной на принципе не заинтересованного эстетического наслаждения, но доходила до этого логического следствия там, где имела почвой слабость, оттесненность или непрочность соответствующих социальных групп. Такова трагедия гетевского «Торквато Тассо», пушкинского поэта перед чернью, героя «Абадонны» Полевого, «Камознса» у Жуковского, «Чаттертона» Виньи. Боратынский кончает так же трагически, как и Виньи в одновременно написанном «Чаттертоне»; конечно, символизация усиливает трагизм]. Вовсе невозможны были бы для Боратынского те мажорные разрешения, которыми завершали подобные темы в те же и позднейшие годы поэты молодой французской буржуазии – Гюго, Барбье, [Лапрад, и др. «*не отрицавшие и не утверждавшие, но надеявшиеся*»].

[Console-toi, poète! – Un jour, bientôt peut-être,
Les cœurs te reviendront...]

Hugo. «Les voix intérieures A Olympio» (1838).¹⁶²

Les bruits du siècle en vain t'effraient;
Poète qui vis par le Cœur

(Laprade, «Utopie»)¹⁶³

При словесном сходстве с обращением Боратынского «Мужайся, не слабей душою – перед заботою земною» – здесь смысл прямо противоположный. Поэт не должен быть чужд «шуму века»:

Donc, malgré cette nuit qui l'obscurcit encore,
De l'âge industriel salue aussi l'aurore¹⁶⁴

И Барбье проклинавший, казалось бы, вместе с Боратынским

L'argent, l'argent fatal, dernier Dieu des Humains¹⁶⁵

проклинает, однако, лишь развращенных поэтов и не делает вывода о гибели поэзии вообще]. Боратынский остается в пределах того эстетического индивидуализма, которое характерно и для Шиллера.

[Вместе с гармонией человека и природы в наш железный век нарушена также гармония личности и общества]. «Наивный поэт», [переселенный в будущее время],¹⁶⁶ гибнет, но и в [наш век], время (и, надо прибавить, в нашей стране), если «время поэзии индивидуальной прошло», то «другой еще не созрело». На этой теме основано заключающее «Сумерки» стихотворение «Рифма» (напечатано в 1841 г<оду>). Прошло невозвратно время, когда поэт пел среди

Народа, жадного восторгов мусийкийских

и толпа, слушая его, ...

струны звучные певца
Дарила новым вдохновеньем.

Тема Лермонтовского «Поэта» (напечатан 1839 г<оду>) развита здесь в противоположном Лермонтову смысле – не призывом «пронуться» как у Лермонтова как у Гюго [и Лапрада], а признанием, что [«нашей мысли нет форума» (вариант)], что поэту остается замкнуться в собственном искусстве:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света

[радоваться самой рифмой (см. прежнее «в искусстве находить возмездие искусства»)]. И по теме и по идее «Рифма» Боратынского прямо примыкает в Шиллеровским «Певцам былого мира»:

[Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
Flog, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.
...An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.¹⁶⁷

(Ср<авни> «И струны звучные певца дарила новым вдохновеньем»)]

Утешение, которое дает Боратынский «сентиментальному» поэту наших дней: отойти от света, замкнуться в самом искусстве [(здесь он на уровне пушкинской «Черни»)] и даже больше, уйти в «обитель духов» («Толпе тревожный день...»). Образы «обители духов», «заоблачного мира» «пира неосязаемых властей» – в основе,

конечно, эстетического, а не мистико-религиозного происхождения, но такого же происхождения и потусторонний мир в поэтике Шиллера: эстетическая способность, как самая высокая – «божественна». [В стихотворении же «Что за звуки» Боратынский прямо переносит утешения для непризнанного и в эмпирическом плане неискusstvenного певца – в план сверхчувственного «горнего клира», правда, с той же «художнически добросовестной» оговоркой, с тем же «быть может», с каким он и раньше почти всегда пользовался этим образом («На смерть Гете», «Отрывок»):

Там, *быть может*, в горнем клире
Звучен будет голос твой!

Оба эти стихотворения, при всем своеобразии каждого, также прямо примыкают к Шиллеровским:

Willst du in meinem Himmel mit mir leben:
So oft du kommst, er soll dir offen sein!¹⁶⁸

(Ср<авни> «Обитатели духов откроются врата»).

или:

Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch,¹⁶⁹

(Ср<авни> «Исчезнет, с пустотой сольется тебя пугающий призрак»)

Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich! («Das ideal und das Leben»)170

Ближайшим образом связано с Шиллером и стихотворение Боратынского «Пигмалион». Строфы о Пигмалионе из «Идеалов» Шиллера являются как бы ключом к «Пигмалиону» Боратынского, раскрывая его иносказания и его основную тему – взаимодействие жизни и искусства. Местами у обоих поэтов параллельно самое синтаксическое строение (ср<авни> «Bis sie zu atmen, zu erwarmen Beginn an meiner Dichterbrus»¹⁷¹ – «Покуда, страсть уразумея под лаской вкрадчивой резца»].

[Как видим, шиллеровство Боратынского начинается с эстетики]. Усвоение эстетических принципов раннего немецкого идеализма вовлекло Боратынского и в круг соответствующих общеполитических идей (дуализм духа и материи, «двоемирие»). [Вместе с тем, в пределах Шиллеровой идейности] *идиллическая* робинзонада Руссо уже перерастала в *трагическую*. [Перенесенная из руссоизма идея *свободной личности* («Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei!»)¹⁷² обращается своей трагической стороной: индивидуально свободный человек – социально одинок и потому социально бессилён («Freiheit ist nur in dem Reich der Träume»¹⁷³). Свобода оказывается мнимой.

Weh mir! So soll denn ich allein von allen
Vergessen sein!..¹⁷⁴

[Идеал гармонической «прекрасной души» рискует оказаться внесоциальным и внеисторичным. Робинзонада отрывается от истории. Антиисторизм был свойствен и Руссо, но с другим акцентом: он был направлен на прошлое, на осужденные эпохи, но включал в себя надежду на новую, высшую ступень человеческого равенства (отрицание отрицания, как определил именно ее Энгельс). Напротив, антиисторизм отесненной буржуазии отсталых стран связан прежде всего с разочарованием в будущем, с утратой веры в прогресс. Шиллер дал и яркие образы, и теоретические обоснования золотого века «наивности», потерянного рая («Die Sängler der Vorwelt», «Die Götter Griechenlands»¹⁷⁵), и он же называет безумием веру в *будущий* золотой век:

... an die Goldene Zeit,
Wo das Rechte, das Gute wird siegen.¹⁷⁶

Так и у Боратынского, но с гораздо большей резкостью, мрачная утопия «Последней смерти» оттеняется идеализирующими прошлое «Приметами» и «Рифмой». Обращая взор в прошлое, Боратынский готов быть диалектически-проницательным, чтоб вскрыть в пред-рассудке –

Нашей правды современной
Дряхлоретного отца].¹⁷⁷

Основное противоречие Шиллеровой идеологической системы – пафос утверждения идеала добра, свободы и красоты в сочетании с трагической необходимостью утверждать его лишь в плане индивидуальном и внеисторическом – заключено и в системе Боратынского. [В посвящении к «Сумеркам» он так именно характеризует себя:

Вам приношу я пенопенье,
Где отразилась жизнь моя,
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты
И, между тем, любви высокой,
Любви добра и красоты].

Но в соответствии с иным классово-историческим генезисом, поэзия Боратынского дает иные оттенки. Трагизм социального бессилия значительно ослабляется, социальная изоляция переживается прежде всего как *индивидуальная* трагедия: [трагедия личности, с одной стороны, неудовлетворенной одним лишь пассивным преклонением перед априорными, абсолютными, но не осуществимыми идеалами, с другой стороны, совершенно бессильной перед лицом социальной практики. Выход за пределы эстетики в область этики – индивидуальной и социальной – был тем самым выходом за пределы кантианско-шиллеровских влияний. Вместе с тем] Боратынский, [как и близкий ему Вяземский, как и младший его современник Лермонтов], оказался не в силах [по всему своему классово-историческому положению] усвоить диалектику исторического развития и *разрешить противоречия индивидуализма* в том социально-этическом пафосе, до которого поднимался Шиллер в вдохновенных своих произведениях, [который давал основное направление даже наиболее рефлектирующим страницам Барбье и Гюго]. Но и обратная дорога – к полному смирению перед нормами и догмами отживающей феодальной идеологии – была для него закрыта. При всей личной близости к славянофилам, он не пошел по их пути, оставшись в «политике» на позициях робинзонады, а в религиозных исканиях – в пределах «религий сердца» Руссо и Шиллера, вне какой бы то ни было ортодоксии и пизетизма (к которым твердо шли Жуковский, Языков, Гоголь), даже вне того расплывчато-идиллического религиозного романтизма, которым разрешалась меланхолия Ламартина и, нередко, Гюго и Барбье.

[Этими отрицательными признаками определяются и те положительные сближения, которые возможны в отношении позднего Боратынского. Его можно сближать не с одним Шиллером, но и с теми западными «скорбниками», в которых, как и в Боратынском, влияние Руссо перерастало в пессимистический вариант робинзоады. Это прежде всего Шатобриан как автор «Рене» и «Натчезов», до своего религиозного обращения; это Байрон – преимущественно как лирик, там, где он сочетает руссоистские представления о человеке и природе с меланхолическим или горьким признанием их неосуществимости, Байрон без активного бунтарства; это, в известной мере, те самые французские романтики 30-х годов, от которых Боратынский отмежевывался, как Барбье и Гюго, о которых он молчал, как Ламартин и Мюссе, но все они – за вычетом, если повторить выражение самого Боратынского, «просвещенного фанатизма», религиозного или политического – в данном случае было безразлично. Нельзя забывать, что и буржуазная революционность, и утопический социализм сами имели религиозную окраску: вспомним приведенные выше [слова]¹⁷⁸ Барбье] о недостатке веры в широком смысле слова в современном человеке.

Итоговым для этого этапа развития Боратынского было стихотворение «Осень», насыщенное богатым содержанием, изобразительным и эмоционально-философским. [Однако его первая, описательная часть, при всем мастерстве, с которым она выполнена, не столько пролагает новые пути, сколько впитывает в себя достижения всей предшествующей описательной поэзии. Идиллия сельского благоденствия, нужная для контраста личному трагизму, разработана по линии наименьшего сопротивления, по образцу крепостнических идиллий, начиная с непревзойденной «Жизни Званской» Державина и кончая «Утром на Волге» Вяземского (1821), с которым «Осень» перекликается дословно:

Сын матери чадолюбивой,
 Природы сын и верный друг,
 Сбирает пахарь с щедрой нивы
 Плод годовых своих досуг...

...А между тем досужий селянин
 Плод годовых трудов собирает.

Эта инерция в одном из первостепенных произведений лишний раз показывает, как чужда поэту Боратынскому конкретно-историческая современность (этого не могут изменить биографические справки о Боратынском как сельском хозяине и стороннике крестьянской реформы). Подлинный Боратынский начинает вопросом:

А ты, когда вступаешь в осень дней,
Оратай жизненного поля...
Ты так же ли, как земледел богат?
Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским
Тобой скопленные презренья,
Язвительный, непоправимый¹⁷⁹ стыд
Души твоей обманов и обид].

[Об «Осени» можно было бы написать исследование. Здесь укажем только] ее центральный мотив, развернутый на целый период в три десятистишия (строфы 11–13):

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится озаренье,
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее вихревращенье...

Знай, внутренней своей во веки ты
Не передашь земному звуку
И легких чад житейской суеты
Не посветишь в свою науку...

К тому времени, когда «Осень» писалась, т. е. к 1837 г<оду>, было уже напечатано тютчевское «silentium». С тютчевской мотивацией «робинзонады» «Осень» совпадает тематически, но, [отличаясь эмоциональной окраской], развивает тему с [большой полнотой].¹⁸⁰ Одиночество – неизбежный итог, неустранимый никакими «озареньями» – мысль предельно смелая и последовательная.

[Самые «озаренья» отчасти возвращают нас к давней и резкой антитезе Боратынского: «Или надежда и волнение, иль безнадежность и покой». Смягченные, промежуточные формы руссоизма и шиллериянства, сумеречные состояния, опозитизированные в «Chants du crépuscule» – таким озареньем быть не могут. Выбор определил-

ся. Либо давний идеал стоической апатии (от которой в той же книге поэт отрекался в стихотворении «Мудрецу»), при пассивном отказе от философии «сердца» и полном торжестве разума над чувством:

Я оболью суровым хладом душу,
Но дам душе покой...

...И примешь ты как лучший жизни клад
Дар опыта, мертвящий душу хлад.

Либо «надежда и волнение», но уже не в том неопределенном образе, в каком они рисовались в «Двух долях», а в образе «фанатизма»:

С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем.

Очевидно, эта вторая возможность «озарения» остается и теперь только возможностью; в третий раз (после «Отрывка» и «На смерть Гете») говорит Боратынский об «*оправдании* промысла», третий раз как бы *ставит* проблеме веры, – притом ставит ее на равное место с противоположной возможностью неверия. Психологической и тем самым поэтической *данностью* оставались и для Боратынского, как для Гюго, – только с другими оттенками – *сумерки* души, а образом, дающим ключ к книге, – образ недоноска «из племени духов, но не жителя эмпирея», с легкой, но горькой иронией в этой самооценке]. Сам Боратынский отчетливо сознавал, что индивидуалистическая поэзия [в ее предельных или близких к этому формах] не есть последнее слово в поэзии. Он сознавал всю *ограниченность* этого индивидуализма и – в меру своего общего мировоззрения – сознавал его *обусловленность*. («Мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые...»; «время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело»). Поэтому в индивидуалистическую систему Боратынского то-и-дело <sic!> вторгаются ноты неудовлетворенности, намекающие на кризис этой системы. («Еще порою покидаю я Лету, созданную мной...»), или в одновременном с «Сумерками» стихотворении «На посев леса»: «Летел душой я к новым племенам»). Тема стихотворений «Последний поэт», «Что за звуки», «Рифма» и даже

«Осень» – скорее признание горестной неизбежности социального одиночества, чем его принципиальная защита. [Кажется, только в одном стихотворении Боратынского индивидуалистическая антисоциальная робинзонада не только доведена до предела, но и принципиально защищена. Это – исключительное по выразительной силе стихотворение «Бокал». Если допустимо искать «декадентские» уклоны и бодлеровские настроения в поэзии пушкинской поры, то именно в «Бокале» Боратынского, – своеобразной параллели к «Le vin du solitaire»¹⁸¹ Бодлера:

О, бокал уединенья,
 Не усилены тобой
 Пошлой жизни впечатленья,
 Словно чашей круговой:
 Плодородней, благородней,
 Дивной силой будишь ты
 Откровенья преисподней,
 Иль небесные мечты.]

Напряженность и острота философско-поэтических исканий, неудовлетворенность догмой и непрерывное, хотя не всегда ровное и часто непоследовательное развитие сообщает поэзии Боратынского большую историко-литературную емкость: при сравнительной краткости творческого пути (25 лет) Боратынского его поэзия как бы сосредоточила в себе нити, тянущиеся из прошлого русской поэзии в ее будущее – из философской и эпикурейской лирики XVIII века через Батюшкова, Пушкина и Дельвига не только к Тютчеву, Лермонтову, позднему Фету, но и к символистам. Сам Боратынский воспринимал это свойство своего творчества и своей идеологии как «эkleктизм»: этот эkleктизм нужно понимать не как механическое смешение разнородных свойств, а как историческую «сумеречность», говоря на языке поэтов или, выражаясь более точно, как историческую диалектику.

«Сумерки» были последним литературным выступлением Боратынского; в последние два года жизни он написал немного, но среди созданного в это время есть такие замечательные произведения, как «На посев леса» и «Пироскаф». Поэтический облик Боратынского уже определился в лучших вещах книги 1835 г<ода>, но [дальней-

шая его эволюция протекала на основе, того же художественного метода. Этот метод органически вытекал из антиисторической идеологии поэта, из его позиции самоотмежевания от современности и самозамыкания в «своей науке» («Осень»). [В] «Сумерках» поэтическое мастерство Боратынского развернулось во всей своей полноте. Решительно обратившись в сторону [той самой] «поэзии мысли», [которую беспомощно искал Шевырев], Боратынский должен был отказаться от целого ряда [расхожих]¹⁸² поэтических средств [– условных приемов изображения условных чувств]. Поэзия мысли требовала перестройки всего поэтического словоупотребления («Боратынский у нас оригинален, *ибо мыслит*», – писал о нем Пушкин). Для этого нужно было исходить из той эстетической основы, которую Пушкин же формулировал, как «прелесть нагой простоты» и освобождение поэзии от «условных украшений стихотворства» [(заметка 1828 г<ода> «В зрелой словесности приходит время...»)]. Слова должны были зазвучать полновесно, как носители самостоятельного смыслового содержания, а не только как возбудители эмоций и сопутствующих им зрительно-звуковых ассоциаций. [В этом смысле Боратынский по своему методу прямо противоположен Бенедиктову, вернее тому, что для Бенедиктова специфично и что создавало ему популярность]. Не раз осужденные Пушкиным «напыщенность», «жеманство», «обветшалые украшения» и т. п. поэтические признаки из системы Боратынского исключены. Вместе с тем, система эта не совпадает и с системой Пушкина, стремившегося к максимальной конкретности и искавшего обновления поэтического языка на путях приближения его к «просторечию». Уже замечено, что Боратынский создавал собственный своеобразно удаленный от просторечия язык, закономерно вытекавший из основ его идеологии: если Пушкин, демократизируя [дворянскую] поэзию, пролагал пути ее дальнейшему обновлению, Боратынский, не включаясь в это движение, оставался в пределах [специфической] поэзии «для немногих». Правда, в последней книге Боратынского усиливается та своеобразная «расцветка» его поэзии конкретностью, которую мы видели отчасти раньше (например, в «Черепе»), но значение этой «расцветки» – подчиненное. Явления внешнего мира для Боратынского не конкретизируют переживаний и не сливаются с ними, как это можно наблюдать у большинства поэтов-романтиков той поры.

Для Боратынского конкретность – точка отталкивания, и потому-то она, как нечто постороннее его эстетическим основам, может быть изображена с исключительной зоркостью зрения, [с подлинным и очень смелым реализмом]. Таково, например, первое четверостишие «Бокала»:

Полный влаги искрометной
Зашипел ты, мой бокал,
И покрыл туман приветной
Твой озябнувший кристалл.

Таково и описательное начало «Осени»: при всей скупости на детали, она дает отдельные из них с [такой реалистической четкостью, по сравнению с которой сходные пушкинские описания – более общи и условны. Стоит сравнить строку Пушкина

В багрец и в золото одетые леса,

со строками «Осени»]:¹⁸³

Желтеет сень кудрявая дубов
И красен круглый лист осины.

Эти и подобные детали должны были казаться «прозаичными», но, конечно, самый этот «прозаизм» имеет своеобразную эстетическую функцию, тем более что он сопровождается (как в данном примере) подчеркнутой *звуковой* выразительностью. Выразительность эта подчас переходит в прямую *изобразительность*, как, например, в замечательной картине сельских работ, где целая картина создана преимущественно искусным сочетанием звуков:

Дни сельского, святого торжества!
Овины весело дымятся,
И цеп стучит, и с шумом жернова
Ожившей мельницы крутятся.

Но вся эта конкретность нужна поэту только для того, чтобы [оттолкнуться] и перенестись в тот мир, который [в «Бокале»] определен, [как «несжатая мысль» и «свободные сны»], в «Осени» – как

«внутренняя своя», непередаваемая «земному звуку». Эстетическое воплощение этого внутреннего мира можно характеризовать словами Боратынского, сказанными по другому поводу: это мир, –

*Где нет образов, где нет
Для узнанья, друг мой милый,
Здесьних чувственных примет.*

Выразительные средства при этом исключительно разнообразны. Широко используется, как уже отмечено, звукопись, иногда на ударных по смыслу местах особенно резкая [и глубокая] – например: «В тучу прячусь я и в ней мчуся, чужд земного края» [и особенно: «Ответа нет! отвергнул струны я...»)]. Почти всегда своеобразно и сложно ритмико-синтаксическое строение вещи со всем многообразием интонаций, которые служат той же цели: раскрытию и уточнению поэтической мысли.

Отдавая себе ясный отчет в свойствах своей поэзии, Боратынский так же ясно представлял себе и свою поэтическую судьбу: невнимание современников и запоздалый отклик в позднем потомстве. Но он склонен был объяснять эту судьбу вторичными признаками: отсутствием «изысканного убора» у своей музыки, ее «негромким» поэтическим голосом.

[Место Боратынского в ряду современников и ближайших предшественников было проницательно указано Пушкиным в его статье 1831 г<ода> о Боратынском: «подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды» (т. е. Батюшкова)].

Но осознать особенности поэзии Боратынского в социально-исторической перспективе из всех современников Боратынского пытался едва ли не один Белинский. Полемизируя с антиисторическим скепсисом Боратынского и относя его к категории поэтов «недвижущихся», Белинский замечал: «Для таких поэтов всего невыгоднее являться в *переходные эпохи развития обществ*». [Этот тезис излишне обобщен, так как не все «переходные эпохи» одинаковы]. Для сумерек русского феодализма наблюдения оказались совершенно правильными, но в другую переходную эпоху – в сумерки капитализма – нашлась социальная среда, восприимчивая именно к поэзии Боратынского, со всем, что было в ней «необщего»: Боратынский был воскрешен символистами и на многих из них оказал прямое влияние.

(Брюсов, Ф. Сологуб и др.) [Время этих сумерек миновало; наша эпоха непредубежденно оценивает всех поэтов прошлого и устанавливает их историческое место. С исторического расстояния, в общей перспективе истории русской поэзии, место Боратынского оказывается более значительным, чем казалось Белинскому, который видел в Боратынском только одного из поэтов пушкинского окружения. Но итоговая формула Белинского остается в силе: Боратынский и для нас «яркий, замечательный талант поэта уже чуждого нам поколения»].

¹ Между Боратынским, Дельвигом и Кюхельбекером как представителями «союза поэтов» и кругом А. Е. Измайлова: Н. Ф. Остолоповым, Б. М. Федоровым, О. М. Сомовым в 1822–1823 развернулась литературная полемика, выразившаяся в эпиграммах с обеих сторон. Выпады «благонамеренных» были направлены против эстетических принципов, выразившихся в произведениях поэтов «новой школы», поэтому эта полемика рассматривается как частный случай общей борьбы «классиков» и «романтиков» (см.: *Вацуро В. Э. С. Д. П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. С. 233–279.*)

² Вместо зачеркнутого: *выделился вскоре.*

³ Датой рождения Боратынского в семье поэта считалось 19 февраля (См.: *Песков А. М. О дате рождения Боратынского (дополнение к статье М. А. Климовой) // К 200-летию Боратынского. Сборник материалов международной научной конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва – Мураново). М., 2002. С. 222–225.* Однако исследователи приводят аргументы и в пользу того, чтобы считать днем рождения поэта другую дату – 7 марта (ст. ст.): см.: *Андреев В. Е. Еще раз о дате рождения Е. А. Боратынского // Там же. С. 225–232.*

⁴ Слова из «исповедального» письма Боратынского Жуковскому (Русский архив. Историко-литературный сборник. 1868. Вып. I. С. 150). Письмо было написано в декабре 1823 в связи с очередным этапом хлопот о производстве Боратынского в офицеры. См.: *Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 129.* Далее по тексту ссылки на это издание: *Летопись*, с указанием страницы.

⁵ Хронику «пажеских» событий см.: *Летопись. С. 72–73.*

⁶ Поступление на военную службу рассматривалось как возможность получить офицерский чин, а вместе с ним – дворянское свидетельство. И хотя Боратынский формально не был лишен дворянства, документа, подтверждавшего соответствующие права, у него не было. (*Летопись. С. 74.*)

⁷ С Дельвигом Боратынского познакомил прапорщик лейб-гвардии Егерского полка Андрей Шляхтинский – сосед Боратынского по квартире в Семеновских ротах осенью 1818. (*Летопись. С. 88–89.*)

⁸ Боратынского и Киреевского объединял круг общения. Например, 10 сентября 1826 они оба присутствовали у С. А. Соболевского на чтении Пушкиным «Бориса Годунова» (*Летопись. С. 182*), а 24 октября 1826 – на обеде у Хомяковых (*Летопись. С. 183*). Однако дружеские отношения между ними начались позднее, о чем свидетельствуют строчки из письма Киреевского С. А. Соболевскому от 29 января 1829: «С Барат<ынским> мы сошлись до ты. Чем больше его знаешь, тем больше он выигрывает». (*Летопись. С. 220.*)

⁹ Вместо: *позицию уединенную*.

¹⁰ У Боратынского и в ранней, и в поздней редакциях стихотворения эпитет «цветущих». В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. 2002. М., С. 69–77 вариант «веселых» не зафиксирован.

¹¹ Первоначально было: *темп этого отречения не был так стремителен*.

¹² См.: Сын Отечества. 1820. Ч. 66. № XLIX. С. 130–131.

¹³ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. М.: В типографии Августа Семена. 1831. С. XIX.

¹⁴ Из стихотворения Боратынского «Рассеивает грусть веселый шум пиров...» (1820), впервые: Сын Отечества. 1821. № III. С. 128–129 (под заглавием «Уныние»).

¹⁵ Первоначально было: *индивидуум создает иллюзию*.

¹⁶ В десятом томе собрания сочинений Пушкина, подготовленном Л. Б. Модзалевским и И. М. Семенко, строчки, цитируемые Вас. Гиппиусом, отличаются. Ср.: «Но каков Баратынский? Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова – если впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу! Оставим *всё* ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» <курсив – Ю. А.> См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 10. М., 1979. С. 29.

¹⁷ Речь идет об издании: Сочинения Евгения Баратынского. М., В типографии Августа Семена, 1827.

¹⁸ Первоначальный вариант: *существенно для нас*.

¹⁹ Первоначально было: *не только допускалась, а требовалась, но только*

²⁰ Первоначально было: *избитый*.

²¹ Первоначально: *реализма*.

²² Первоначально было: *переоценить и отбросить*.

²³ Из «Послания Элоизы к Абеляру» (1806) Жуковского; перевод начала стихотворения А. Попа «*Epistle from Eloisa to Abelard*» («Письмо Элоизы к Абеляру»).

²⁴ [Баратынский переводил поэму Легуве «Воспоминания»]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

²⁵ Первоначально было: *один на языке Баратынского называется*.

²⁶ Из стихотворения Боратынского «Богдановичу» (1824), впервые: Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827. С. 335–339.

²⁷ Первоначально: *другой*.

²⁸ Ср.: «...для жизни жизнь» (из стихотворения Баратынского «Финляндия», 1820), впервые: Соревнователь Просвещения и Благотворения. 1820. ч. X. № V. С. 168.

²⁹ Первоначально: *отдают гедонистическую «надежду и волнение» – юношам*.

³⁰ Первоначально: *уже не умиравшим только, но*.

³¹ Первоначально было: *Противоречие гедонистических и стоических тенденций у раннего Баратынского было противоречием внутри некоторого идеологического единства. Таким единством была антиисторическая идеология*.

³² Из стихотворения Боратынского «В глуши лесов счастлив один...» (1825), впервые: Полярная Звезда на 1825 год. С. 316–317, под заглавием «Стансы».

³³ Здесь Вас. Гиппиус, вероятно, имеет в виду стихотворение «С неба чистая, золотистая» (предположительно 1825–1826), текст которого впервые был опубликован Л. Е. Боратынским в 1869, с замечанием о том, что оно было инспирировано сближением поэта с кругом декабристов (см.: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 190.)

³⁴ Эпилог к поэме «Эда» был направлен Бестужеву и Рылееву для печати в их альманахе «Звездочка», где был набран с заглавием «Эпилог к стихотворной повести:

Эда» (*Летопись*. С. 149). Альманах не вышел из-за событий 14 декабря 1825 и ареста издателей этого печатного органа. Эпиграф был впервые напечатан в 1860, в составе сборник сочинений Д. В. Давыдова с заглавием: «Эпиграф, кончавший первый набросок поэмы “Эдда”». См.: *Давыдов Д. В.* Сочинения Дениса Васильевича Давыдова. М.: Тип. Бахметева, 1860. Ч. 1–3. Ч. 3. С. 196–197.

³⁵ Первоначально было: *Индивидуалистическая идеология последовательно приводит в них к почти полному вытравливанию всего конкретно-образного содержания.*

³⁶ У Боратынского в трех сохранившихся редакциях стихотворения «Череп» – носил. В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 98–102 вариант «хранил» не зафиксирован.

³⁷ Из стихотворения Боратынского «Череп» (1824), впервые: Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 282–283.

³⁸ Выход ее в свет задержался: вместо 1833 г<ода> обе части – стихотворения и поэмы – вышли в 1835 – *Примеч. Вас. Гиппиуса.* См. также: *Баратынский Е. А.* Стихотворения. М.: В типографии Августа Семена, 1835. Ч. I–II.

³⁹ Из статьи Белинского «Литературные мечтания» (1834), впервые: Молва. 1834. № 38, 39, 41, 42, 45, 46, 49, 50, 51, 52.

⁴⁰ [Сборник 1827 г<ода> почти весь вошел и в состав новой книги, но в значительном переработанном виде]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*

⁴¹ Первоначально: *штурм-унд-дренгеры.*

⁴² «Татевский сборник», стр<аница> – *Примеч. Вас. Гиппиуса.* В машинописи страницы не указаны, см.: Татевский сборник: с прил. портрета А. С. Хомякова / Сост. и авт. предисл. С. А. Рачинский; Общество ревнителей русского исторического просвещения. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1899. С. 20–21. Далее: *Татевский сборник*

⁴³ Первоначально было: *феодализм.*

⁴⁴ Первоначально: *от него.*

⁴⁵ Первоначально: *индивидуальной.*

⁴⁶ Первоначально: *утаил.*

⁴⁷ Природа покорствует, ибо разум – бог. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*

⁴⁸ Из стихотворения Боратынского «Последняя смерть», впервые: Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827. С. 89–93.

⁴⁹ Из стихотворения Боратынского «Последний поэт», впервые: Московский Наблюдатель. 1835. Ч. 1. Март. № 1. С. 30.

⁵⁰ *Первоначальный вариант:* вздох о потерянном рае.

⁵¹ См. примеч. 49.

⁵² Из рецензии Белинского «Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва. В тип. А. Семена, при императорской Медико-хирургической Академии» (Отечественные записки. 1842. Т. XXIV. № 9. Отд. VI. С. 1).

⁵³ У Боратынского: вечное. В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 14–20 вариант «первое» не зафиксирован.

⁵⁴ Из стихотворения Боратынского «Последний поэт», см. примеч. 49.

⁵⁵ В *Татевском сборнике* – нам. (С. 48).

⁵⁶ В *Татевском сборнике* – ежели. (С. 47).

⁵⁷ В *Татевском сборнике* – в себе (С. 48).

⁵⁸ [Любопытно, что размышления Боратынского о Барбье во многом соответствуют позднейшим мыслям самого Барбье в предисловии к его «Chants civils et religieux» («Гимнам гражданским и религиозным»; (дата предисловия 4 апреля 1841 г<ода>)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*

⁵⁹ Что мы здесь восприняли как красоту, когда-нибудь приблизится к нам как истина («Художники»). – *Примеч. Вас. Гинтуца.*

⁶⁰ Ср.: «...и сердце природы закрылось ему» (стихотворение Боратынского «Приметь», впервые: Утренняя Заря на 1840 год. С. 117).

⁶¹ Стихотворение Боратынского «На смерть Гете», впервые: Новоселье. 1833. Ч. I. С. 179–180.

⁶² Из стихотворения Боратынского «Тебя из тьмы не изведу я...» («Смерть», 1828), впервые: Московские Ведомости. 1829. Ч. 1. № 1. С. 45.

⁶³ «Татевский сборник», стр.<аница> 38; речь идет о статье Киреевского «Обозрение русской словесности за 1831 г<од>» Соч<инения> И. В. Киреевского под ред. М. Гершензона, т. II, стр. 50. – *Примеч. Вас. Гинтуца.*

⁶⁴ Из стихотворения Боратынского «Последний поэт», см. примеч. 49.

⁶⁵ Речь идет о статье: *Шевырев С. П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Часть III. С. 439–459.

⁶⁶ *Белинский В. Г.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Отечественные записки. 1842. Т. XXV. № 12. Отд. VI. С. 38–40.

⁶⁷ *Белинский В. Г.* О стихотворениях г. Боратынского // Телескоп. 1835. Ч. 27. № 9. С. 123–137.

⁶⁸ Из рецензии Белинского «Стихотворения М. Лермонтова СПб., 1840. 168 с.»; впервые: Отечественные Записки. 1840. Т. XIII. Кн. 11. Отд. VI. С. 1–6.

⁶⁹ *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. СПб.: тип. Деп. внеш. торговоли, 1847. С. 229.

⁷⁰ Из письма Гоголя Плетневу 17 марта 1842 года. Впервые: Опыт биографии Н. В. Гоголя со включением до срока его писем. Сочинение Николая М. <Кулиш П. А.>. СПб., тип. Э. Праца, 1854. С. 134–136.

⁷¹ Первоначально было: *Вероятно, ближайшим толчком для этого переименования было заглавие.*

⁷² Первоначально: *Главное различие в том, что образ сумерек в сознании Баратынского – образ души, но не образ общества, как у В. Гюго.*

⁷³ Первоначально: *оказался не в силах.*

⁷⁴ Первоначально было: *С тютчевским обоснованием “робинзонады” «Осень» совпадает тематически, но развивает тему...*

⁷⁵ Из неоконченной статьи Пушкина о Боратынском. (См.: Сочинения А. Пушкина. Т. XI: Смесь. М.: В типографии И. Глазунова. 1841. С. 39).

⁷⁶ Из незавершенной статьи Пушкина «В зрелой словесности приходит время...», впервые: Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. М., 1922. С. 180–181, (под заглавием «О поэтическом слоге»).

⁷⁷ У Боратынского «состязание». См.: *Баратынский Е. А.* Эда, финляндская повесть, и Пиры, описательная поэма, Евгения Баратынского. СПб.: тип. Деп. нар. проsv., 1826. С. XII.

⁷⁸ В настоящее время это письмо выведено из корпуса писем Боратынского (См.: *Летопись.* С. 147.)

⁷⁹ Первоначально: *замысла.*

⁸⁰ В письме Пушкин называет природу не финляндской, а «лифляндской». См.: *Пушкин А. С.* Письма. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926–1935. (Труды Пушкинского дома Академии наук СССР). Т. 2: 1826–1930. Т. 2. 1928. С. 6. Письмо датируется не 22 февраля, а 20 февраля 1826.

⁸¹ Письмо 22 февраля к А. А. Дельвигу. – *Примеч. Вас. Гинтуца.*

⁸² Из послания Пушкина «К Баратынскому» (1826), впервые: Московский вестник. 1829. Ч 1. С. 108.

⁸³ Письмо к И. В. Киреевскому от 1832 г<ода>. Татевский сборник, стр<аница> – *Примеч. Вас. Гиппиуса*. В машинописи страница не указана, см.: *Татевский сборник*. С. 41.

⁸⁴ Из рецензии Белинского: Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. См. примеч. 52.

⁸⁵ Московский телеграф. 1828. Ч. 24. № 24. С. 476.

⁸⁶ Из статьи Пушкина о «Бале» Боратынского (*Сочинения А. Пушкина*. Т. XI: Смесъ. М.: В типографии И. Глазунова. 1841. С. 238).

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. С. XVII.

⁸⁹ <*Надеждин Н.*> Наложница, сочинение Е. Баратынского. М., тип. А. Семена, 1831 // Телескоп. 1831. № 10. Ч. III. С. 228–339.

⁹⁰ <*Боратынский Е. А.*> Антикритика // Европеец. 1832. Ч. 1. № 2. С. 289–304.

⁹¹ Там же.

⁹² О намерении Боратынского писать роман «в роде Бальзака» известно из его писем, например, из письма маменьке: *Летопись*. С. 390.

⁹³ Из стихотворения Жуковского «Теон и Эсхин» (1815), впервые: Вестник Европы. 1815. Ч. LXXX. № 5 и 6. С. 27–32.

⁹⁴ *Надеждин Н.* Указ. Соч.

⁹⁵ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. С. XV.

⁹⁶ Из статьи Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год» (1830), впервые: Денница. Альманах на 1830 год. М.: Университетская типография. С. IX–LXXXIV.

⁹⁷ Первоначально: *лирики*.

⁹⁸ См.: Стихотворения Александра Пушкина. СПб.: В типографии департамента народного просвещения. 1826.

⁹⁹ Опыты в антологическом роде или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений Алексея Илличевского. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения. 1827

¹⁰⁰ Стихотворения Барона Дельвига. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения. 1829.

¹⁰¹ Сочинения Д. В. Веневитинова. Ч. I–II. СПб.: В типографии Семена Селивановского. 1829–1831.

¹⁰² Из статьи Белинского «Литературные мечтания» (1834). См. сноску 39.

¹⁰³ Из стихотворения Боратынского «Не подражай: своеобразен гений» (1828), впервые: Северные Цветы на 1829 г. С. 172.

¹⁰⁴ См. сноску 10.

¹⁰⁵ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. С. XIX.

¹⁰⁶ Из неоконченной статьи Пушкина «О ничтожестве литературы русской» (1834), впервые: *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. / Под ред. П. А. Ефремова. Изд. 2-е. СПб.: В. В. Комаров, 1887. Т. V. С. 243–246.

¹⁰⁷ См.: стихотворение Боратынского «Простите, спорю невольно...» (1825), впервые: *Боратынский Е. А.* Полное собр. соч. В 2 т. / Под редакцией и с примечаниями М. Л. Гофмана. Т. 1. СПб., 1914.

¹⁰⁸ См.: послание Коншина «Баратынскому» («Куда девался мой поэт?...», 1820), впервые: Благонамеренный. 1820. Ч. 11. № 17. С. 329.

¹⁰⁹ Гильев. Письмо к сердечному другу моему в О. // Благонамеренный. 1823. Ч. 24. № 18. С. 332.

¹¹⁰ Д. В. р. ст-въ. Разговор о романтиках и о черной речке // Благонамеренный. 1823. Ч. 24. № 15. С. 173

¹¹¹ Ср. «Мне жаль, что ты не вполне ценишь прелестный талант Баратынского. Он более чем подражатель подражателей, он полон истинной элегической поэзии» (письмо Пушкина Вяземскому от 1 сентября 1822, цит. по: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. Т. 9. М., 1962. С. 45).

¹¹² Цитируется стихотворение Баратынского «Уныние» («Рассеивает грусть веселый шум пиров...») (1820), см. примеч. 15.

¹¹³ Видимо, речь о стихе «Радость – Странданье одно!» из драмы Блока «Роза и крест», впервые: Сирин. Сборник первый. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1913. С. 154.

¹¹⁴ Именно мотив *свободы* подчеркнут в черновиках «Признания»: «Грущу я, но и грусть минует, знаменуя свободу полную мою». Эта «полная» личная свобода затем – закономерно для Боратынского – превращается в «судбины полную победу надо мной». – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹¹⁵ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *оказывается вспомогательной*.

¹¹⁶ См.: Томашевский Б. Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 225.

¹¹⁷ [Склонность более длительная, счастье более совершенное]. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹¹⁸ [Если вас терзает глубокое страданье, утешенье для ваших мук – участие женщины]. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹¹⁹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *проблема*.

¹²⁰ [Философский анализ поэтического материала должен остановиться на определении характера и генезиса проблем, поставленных поэтом, и направления его исканий. Построение из поэтического материала законченных систем было бы методологически ошибочно. Непоследовательности, а тем более недоговоренности и отсутствие ожидаемых «выводов» – совершенно естественны там, где философская мысль приобретает ценность не сама по себе, а как один из элементов в поэтически оформленном комплексе переживаний]. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹²¹ Из стихотворения Державина «Потопление», впервые: Муза. 1796. Август. Ч. III. С. 152, под заглавием «Романс на потопление NN».

¹²² См.: стихотворение Боратынского «Финляндия». См. примеч. 28.

¹²³ Более известный вариант стиха – «Погибли сильные!» См. например в издании: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 202–205.

¹²⁴ Первоначально было: *политикой*

¹²⁵ См. примеч. 36.

¹²⁶ Тот, кто сорвал один из цветков, пусть не желает другого. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹²⁷ См. примеч. 38.

¹²⁸ Зачеркнутый текст, предполагалась замена на: *и ее тактического союзника – «Московского Телеграфа» Полевого*.

¹²⁹ Зачеркнутый текст, предполагалась замена на: *идея центральной для литературной борьбы этого времени*.

¹³⁰ Сборник 1827 г<ода> почти весь вошел и в состав новой книги, но в значительном переработанном виде. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹³¹ Зачеркнутый текст, предполагалась замена на: *Вопреки ожиданиям*

¹³² Первоначально: *новой*.

¹³³ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *1831*.

¹³⁴ Первоначально было: *в среде*.

¹³⁵ Первоначально: *естественности*.

¹³⁶ Природа покорствуется, ибо разум – это бог. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹³⁷ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *мировоззрени*.

¹³⁸ См. примеч. 53.

¹³⁹ Первоначально: *взгляды*.

¹⁴⁰ Зачеркнуто. Ручкой на полях со знаком вставки в текст написана первая строка стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

¹⁴¹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *образом необитаемого острова*.

¹⁴² Первоначально: *очень*.

¹⁴³ Замечательно, что размышления Боратынского о Барбье во многом соответствуют позднейшим мыслям самого Барбье в предисловии к его «Chants civils et religieux» («Гимнам гражданским и религиозным»); (дата предисловия 4 апреля 1841 г<ода>).

Идеологический кризис в особых исторических условиях и индивидуалистическая робинзоада как ее следствие, – трудно было более ясно и четко выразить логическую связь этих понятий. В письме того же года – без более точной даты – к Вяземскому Боратынский повторяет ту же основную мысль: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело». – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁴⁴ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *борются*.

¹⁴⁵ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *но побеждает*.

¹⁴⁶ Что мы здесь восприняли как красоту, когда-нибудь приблизится к нам как истина. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁴⁷ [Во всем, что теперь окружает его, с ним говорит дивная соразмерность. Золотой пояс красоты вплетается в его жизненный путь]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁴⁸ На полях карандашом запись: «а затем романтической натурфилософии с Шеллингом во главе».

¹⁴⁹ На полях карандашом сделана запись «Но в системе самого Шеллинга (периода философии тождества)».

¹⁵⁰ Любопытны слова Боратынского в письме 1831 к Киреевскому при посылке «Антикритики»: «Пересмотри мою антикритику и что тебе в ней покажется лишним – выбрось. Боюсь очень, что я в ней не держусь немецкого правоверия, и что в нее прокрались кое-какие ереси». Совершенно очевидно в этом письме как желание добрососедских отношений с шеллингианцами, так и независимо-иронический тон, каким Боратынский говорит о «немецком правоверии». – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁵¹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: «*непосредственно вытекает из его идеологии “робинзоады”*».

¹⁵² В *Летописи* приводится форма «схватив» (см.: *Летопись*. С. 289).

¹⁵³ См. примеч. 63.

¹⁵⁴ Цифра написана ручкой на полях со знаком вставки в текст.

¹⁵⁵ Первоначально: *эту характеристику*.

¹⁵⁶ В 1837 г<оду> Шевырев раскрыл свое отношение к Боратынскому по поводу напечатанной в «Современнике» «Осени»: «Боратынский был сначала сам художник формы; вместе с Пушкиным... он содействовал окончательному образованию художественных форм стихотворного языка. Но теперь [?!] поэзия Боратынского переходит из мира прекрасной формы в мир глубокой мысли» («Московский Наблюдатель» 1837, № 12). – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

- ¹⁵⁷ Первоначально: *в русской поэзии уже раздался голос.*
- ¹⁵⁸ Исследователи Боратынского с достаточными основаниями усомнились в том, что стихотворение Боратынского «Память поэту» имеет отношение к Лермонтову. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁵⁹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *по выражению.*
- ¹⁶⁰ «Песни сумерек». – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶¹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *уже явно близок.*
- ¹⁶² [Утешься, поэт! Когда-нибудь, скоро, быть может, сердца вернутся к тебе. (Гюго, «Внутренние голоса». Олимпию)] – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶³ [Шум века напрасно пугает тебя, поэт, живущий сердцем. (Лапрад, «Утопия»)] – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁴ [Итак, несмотря на ночь, которая еще затемняет ее, приветствуй зарю промышленного века]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁵ [Деньги, губительные деньги, последнее божество смертных]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁶ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *изображенный как поэт будущего века.*
- ¹⁶⁷ [Счастливые поэты счастливого мира! Из уст в уста летело, от поколения к поколению, ваше воспринятое слово... Вдохновенные певцов питалось чувством слушателей]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁸ [Если ты захочешь жить со мной на моих небесах, они будут открыты тебе, как только ты придешь. («Раздел земли»)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁹ [Если вы хотите высоко парить на крыльях, отбросьте боязнь земного]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁰ [Бегите из тесной, душной жизни в царство идеала. («Идеал и жизнь»)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷¹ [Пока она не начала дышать, отогреваться на моей груди поэта]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷² [Человек создан свободным, он свободен]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷³ [Свобода только в царстве снов]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁴ [Увы! Так значит я, один среди всех, должен остаться забытым]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁵ [«Певцы былого мира», «Боги Эллады»]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁶ [В золотой век когда победит правое, доброе]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁷ [Кстати, это стихотворение имеет явно полемический характер и направлено, очевидно, против тех самых буржуазных революционеров Франции, которых в письме к И. В. Кириевскому Боратынский называл фанатиками. Может быть, это даже прямой ответ на строки Гюго: «Les superstitions, ces hideuses vipères...» и т. д. («Предрассудки, эти отвратительные ехидны...»)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁸ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *как Боратынский, так и сам Барбье указывали на.*
- ¹⁷⁹ У Боратынского: неотразимый. В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 81–83, вариант «непоправимый» не зафиксирован.
- ¹⁸⁰ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *полнее и эмоциональнее.*
- ¹⁸¹ Вино одинокого – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁸² Зачеркнуто, предполагалась замена на: *условных.*
- ¹⁸³ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *максимальной точностью.*

**Вас. Гиппиус о книге «Стихотворения и трагедии»
Ин. Анненского под редакцией А. В. Федорова
в Большой серии «Библиотеки поэта»**

*Подготовка текста Е. Куранды (независимый исследователь),
вступительная заметка Г. Петровой (ИРЛИ РАН),
комментарий Е. Куранды (независимый исследователь)
и Г. Петровой (ИРЛИ РАН)*

В судьбе Вас. В. Гиппиуса до сих пор остается еще много белых пятен, однако самым неизученным вопросом оказывается его участие в деятельности Союза писателей СССР, членом которого он был с момента основания этой организации в 1934 году.

В Центральном Государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга в личном фонде литературоведа и переводчика А. В. Федорова отложился комплекс документов, связанный с участием Вас. Гиппиуса в рецензировании изданий, выходящих в издательстве «Советский писатель», в частности, в знаменитой серии «Библиотека поэта», признанной ныне «настоящей литературоведческой и текстологической школой».¹ Таким образом, и Вас. Гиппиус, начинавший как поэт и переводчик в 1910-е годы и закончивший свою жизнь в блокадном Ленинграде ученым и педагогом,² предстает перед нами представителем этой уникальной школы.

Известно, что «Библиотека поэта» – *особенная* издательская серия и один из самых масштабных и успешных проектов

¹ *Плотникова А. Г. М. Горький и серия «Библиотека поэта»: трансформация замысла // Литературный факт. 2023. № 1 (27). С. 213. См. также: Островский А. У истоков «Библиотеки поэта» // Воспоминания о Ю. Н. Тынянове: портреты и встречи. М., 1983. С. 173–187.*

² Ср.: Г. М. Фридлендер писал: «...доктор филологических наук профессор Ленинградского государственного университета Василий Васильевич Гиппиус широко известен в нашей стране и за ее рубежом как один из видных представителей старшего поколения деятелей советской литературной науки. Вдумчивый тонкий исследователь творчества Пушкина, Гоголя, Тютчева, Некрасова, Салтыкова-Щедрина В. В. Гиппиус был также блестящим поэтом-переводчиком, которому советский читатель обязан превосходными переводами комедий Мольера, стихотворений Шиллера и Гейне» (*Фридлендер Г. М. От редактора // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л.: Наука, 1966. С. 3.*)

советского литературоведения, основание которого относится к началу 1930-х годов. В свое время А. Немзер писал: «Придуманная Тыняновым и благословленная Горьким, серия была допустимым излишеством идеологической системы. В томах ее первого – довоенного – издания гротескно уживались мощная историко-литературная мысль и обязательный яд советчины».¹ Публикуемый здесь текст рецензии Вас. Гиппиуса 1941 года на подготовленное А. В. Федоровым издание стихотворений и лирических трагедий И. Ф. Анненского для Большой серии «Библиотеки поэта»,² представляет ее автора носителем этой «мощной историко-литературной мысли», традиции которой восходят к творческим практикам русского модернизма и до сих пор определяют лицо отечественного литературоведения.

Отдельно несколько слов следует сказать и о том, что обнаружение Е. Л. Курандой отзыва Вас. Гиппиуса должно способствовать и восстановлению истории изучения и публикации творческого наследия Анненского, одного из «зловредных модернистов»,³ по выражению А. Немзера, которого представила «Библиотека поэта», и, возможно, обновлению эдиционных подходов к публикации его лирики.

Инициатива издать стихотворения, переводы и лирические трагедии Анненского в серии «Библиотека поэта» возникла в самом начале этого издательского проекта. Особую роль в этом процессе, как известно, сыграл почитатель и популяризатор творчества Анненского, поэт и переводчик, в 1920-е годы сотрудник ГАХН (с 1925 – РАХН), преподаватель ряда московских высших учебных заведений Д. С. Усов.

На протяжении 1910–1920-х годов Усов крайне трепетно относился к посмертной судьбе творческого наследия Анненского, о чем свидетельствуют его письма к Арс. Альвингу, Е. Я. Архиппову, Э. Ф. Голлербаху, В. И. Кривичу, опубликованные Т. Ф. Нешумовой,⁴

¹ Немзер А. Долги и авансы. Новые поступления в «Библиотеке поэта» // Время новостей. 2004. № 207. 12 ноября.

² Книга «Анненский / Составитель Федоров» значится в «Резерве (Большая серия)» Проекта тематического плана Ленинградского отделения «Советский писатель» на 1941 г. (ЦГАЛИ СПб, ф. 344, оп. 1, д. 54, л. 5).

³ Немзер А. Указ. соч.

⁴ Усов Д. С. «Мы сведены почти на нет...». Т. 2. Письма / Сост., вступ. статья, подгот. текста, коммент. Т. Ф. Нешумовой. М., 2011 (по оглавл.).

и вынашивал планы его издания. 11 декабря 1933 года Усов пишет сыну Анненского Валентину Кривичу: «Глубокоуважаемый и дорогой Валентин Иннокентиевич! Как всегда, помню 30-е ноября, и хотел бы получить весть от Вас и о Вас. В 1934 г. исполнится 25 лет со дня смерти Иннокентия Федоровича – а что сможем сделать к этому дню мы, для кого все его творчество живо и неотъемлемо от жизни в науке и в искусстве? Но знаю твердо одно: когда я думаю об этом дне, – мне вовсе не хочется погружаться в поэзию могильных решеток и опадающих листьев – я думаю об Иннокентии Федоровиче как о творческом уме, полном живых, играющих сил, без всякой пресловутой и преодоленной дряхлости, о которой плели небылицы его эпигоны. Работаете ли Вы в области наследия Иннокентия Федоровича и над чем именно? Мне кажется, что при существовании издательства “Academia”, очень крепко помнящего всё многообразие литературных традиций и значение их для современности, возможно было бы отметить близящуюся памятную дату не одним только воспоминанием».¹ На свое предложение подумать о возможном издании наследия Анненского к 25-летию с даты его смерти Усов получил, по утверждению публикаторов его писем, очень уклончивый, не прямой ответ от наследника.² А уже 21 февраля 1934 года Вс. Рождественский сообщал Усову: «Приятная новость. Г. Э. Сорокин (зав. издвом Писателей в Ленинграде) уверяет меня, что он “проведет” через худсовет не только стихи Волошина (по “Библиотеке поэта”), но и новое издание Ин. Анненского» и уточнял в следующем письме, полученном Усовым 18 марта того же года: «Я имел в Изд<ательст>ве Писателей беседу об Ин. Анненском. Оказывается, во время моего отъезда дело переставилось. Сам Валентин, услышав где-то о возможности издания, поспешил сдать свою заявку, которая и была тут же утверждена. Итак, мы с вами оба отпали. Издательство со своей стороны ввело, знаете кого? Андр<ея> Вен<едиктовича> Федорова. Это очень хорошо, т. к. гарантирует от валентинизмов. Сам Вал<енти>н, кажется не очень доволен. Он хотел бы единоначалия. Но приходится мириться».³

¹ Там же. С. 629. Усов, конечно, имеет в виду публикацию воспоминаний В. Кривича «Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам» (Литературная мысль. III. Л., 1925. С. 208–255).

² Усов Д. С. Указ. соч. С. 629.

³ Там же. С. 663–664.

Результатом этой инициативы сначала стало издание стихотворений Анненского в Малой серии «Библиотеки поэта» в 1939 году с предисловием и комментариями А. В. Федорова, а в перспективе и появление уже в 1959-м и 1990-м годах двух изданий «Стихотворений и трагедий» Анненского в Большой серии «Библиотеки поэта».

Здесь стоит сказать, что привлечение к изданию А. В. Федорова в 1934 году было не случайным и этому, думается, не мало способствовал К. Чуковский. К 1934 году А. В. Федоров известен как молодой ученый, переводчик по нескольким опубликованным работам: «Проблема стихотворного перевода» («Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. II. Поэтика». Л., «ACADEMIA», 1927. С. 104–118), «Звуковая форма стихотворного перевода. (Вопросы метрики и фонетики)» («Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. IV. Поэтика». Л., «ACADEMIA», 1928. С. 45–69), «Русский Гейне. (40-ые–60-ые годы)» в сборнике молодых ученых «Русская поэзия XIX века», вышедшей под редакцией Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова (Л., «ACADEMIA», 1929. С. 248–298. Вопросы поэтики. Вып. XIII) и работы «Приемы и задачи художественного перевода», которая вместе со статьей Чуковского «Принципы художественного перевода» составила книгу «Искусство перевода», увидевшую свет в 1930 году.

Именно Чуковский привлек Федорова и к издательской деятельности. В те же годы (1929–1930) он обращается в «Издательство писателей в Ленинграде» с проектом подготовки и публикации «Литературных воспоминаний» А. А. Фета, в своей заявке особо отметив: «Если составление примечаний к “Воспоминаниям” и вообще редактуру текста поручить А. В. Федорову, молодому историку литературы, обладающему *очень большой эрудицией*, то книга приобретет значительную ценность, т. к. Федоров может дополнить ее целым рядом неизданных документов. Не сомневаюсь, что имя Федорова будет вскоре широко известно...».¹ Проект издания воспоминаний Фета остался несостоявшимся, а «Издательство писателей в Ленинграде», которое собственно первоначально и реализовывала

¹ РНБ, ф. 709, ед. хр. 76, л. 2. Подробнее об этом проекте: *Петрова Г. В.* «Мои воспоминания» Фета в XX веке: о несостоявшемся издательском проекте К. И. Чуковского // Афанасий Фет и русская литература. XXII Фетовские чтения. Курск, 2008. С. 120–135.

серию «Библиотека поэта» и позже в 1934 году вошло в Ленинградское отделение «Советского писателя», привлекло уже известного ему Федорова к изданию творческого наследия Анненского.

Подготовка первого издания в малой серии «Библиотеки поэта» продлилось более 5 лет. Во многом такая задержка, как кажется, была связана с определенной нерадивостью В. Кривича, которая не раз отмечалась современниками. Публикация материалов в Большой серии «Библиотеки поэта» требовала обследования архивных материалов. Что касается архива Анненского, то процесс его передачи в государственные хранилища осуществлялся с большими проволочками. Об этом Усов писал Э. Ф. Голлербаху еще в январе 1932 года: «...вспоминается и другой сын, нам с Вами достаточно хорошо известный, хранящий архив отца, как собака сено! Он оправдывается, что он – не классик и многого просто не знает. Но все же у него больше живой связи со словом, чем у меня с биологией и эмбриологией, и, кроме того, тогда надо отдать для разработки тем, кто знает – что я постепенно и делаю.

А он, за то время, что я жил в Детском, так и не допустил меня к заветному сундуку!»¹

Как известно, архив Анненского Валентин Кривич передавал в Государственный литературный музей с 1933 по 1936 год и этот процесс завершался уже после его смерти вдовой Е. А. Анненской. Таким образом фактически Федоров оказывался в ситуации невозможности полноценно работать с архивными материалами и потому первоначально были подготовлены «Стихотворения» Анненского в малой серии «Библиотеки поэта» по прижизненным изданиям и посмертным публикациям.

У В. Д. Бонч-Бруевича были планы привлечения Усова к работе с архивом Анненского. Об этом мы узнаем из письма В. Кривича В. Д. Бонч-Бруевичу от 31 октября 1934 года: «...Сердечно рад наметившемуся участию в работе с бумагами – Д. С. Усова. Этот тот самый “анне<нс>кианец”, о котором я особо говорил Вам при нашей встрече в Ленинграде, к привлечению которого – если вспомните – Вы отнеслись с большим благожелательством и которому хотели даже послать в свое время извещение от Музея».² Однако в фев-

¹ Усов Д. С. Указ. соч. С. 580.

² Цит по: Там же. С. 692.

рале 1935 года по делу «Немецко-фашистской контрреволюционной организации на территории СССР» Усов был арестован и к работе с архивными материалами Анненского приступить не успел. При этом сразу по возвращении из Белбалтлага в феврале 1940 года он связывается с Федоровым, интересуется изданием наследия Анненского и дает целый ряд ценных советов, которые частью были учтены составителем и надолго определили формат презентации лирического наследия поэта в «Библиотеке поэта». Так в письме Федорову от 14 марта 1941 года Усов пишет: «Что касается Анненского, то поэма “Магдалина” относится, вероятно, к тому периоду, когда И<ннокентий> Ф<едорович> “пытался оформлять жанр Мурильо словами”, как он сам писал. Вал<ентин> Ин<нокентьевич> читал мне отрывки из этой поэмы <...>. Думаю, что отрывками и следует ограничиться. М<ожет> б<ыть>, есть ранние стихи в том же роде?

Что касается его переводов, то, по-моему, их безусловно следует объединить в общий раздел переводов; принцип группировки в “Тихих песнях” едва уловим и не определим; немецкие поэты, как Вы сами согласитесь, не занимали в переводном творчестве И. Ф. значительного места; самые переводы из них были случайны. Объединяя переводы в общий отдел, я бы лишь привел в комментарии точное указание их порядка в “Тихих песнях” – и этого, по-моему, достаточно».¹

При этом разыскания Е. Л. Куранды и публикуемый здесь отзыв позволяет уточнить комментарий к письмам Усова, данный Т. Ф. Нешумовой. Знакомство с найденными документами убеждает, что речь в письмах Усова 1940–1941 годов к Федорову идет не только об издании стихотворений Анненского 1939 года в Малой серии, но и о подготовке «Стихотворений и трагедий» Анненского в Большой серии «Библиотеки поэта» 1-го издания. До настоящего времени этот проект был неизвестен широкому кругу исследователей, так же, как и участие в нем Вас. Гиппиуса.

Сам Федоров в докладе 1986 года «Об изданиях И. Анненского за полвека (Воспоминания и размышления)», автограф которого также сохранился в его личном фонде о подготовленной в 1941 году книге «Стихотворений и трагедий» Анненского говорил: «Машинопись книги я представил в марте 1941 года. Ее дали на отзыв трем

¹ Там же. С. 690.

рецензентам – Василию Васильевичу Гиппиусу, Оресту Вениаминовичу Цехновицеру и Дмитрию Евгеньевичу Максиму. Отзывы были в целом положительные, самым строгим, но наиболее содержательным для меня явился отзыв Максимова,¹ и особенно много замечаний оказалось у него по вступительной статье. Никаких идеологических опасений – например, насчет декадентства² уже больше не возникло. Я постарался учесть и реализовать из замечаний все то, с чем был согласен, и в доработанном виде представил книгу уже в июне. В типографию она не успела уйти – началась война, и все планы отодвинулись, конечно, на неопределенный срок. Осенью же, в начале октября, на внутренние строения Гостиного двора, где находилось издательство “Советский писатель” и редакция “Библиотеки поэта”, упала вражеская фугасная бомба.³ Погибло и было ранено несколько сотрудников издательства. Сгорели многие

¹ Отзыв Д. Е. Максимова в настоящий момент не обнаружен.

² Уже в рецензиях на издание «Стихотворений» Анненского в Малой серии «Библиотеки поэта» по-разному варьировалась мысль о «декадентской» природе его лирики. Ср.: «Анненский – декадент. Не в том смысле, в котором он сам, как мы увидим дальше, определял это понятие. Декадентством мы называем возникающий на определенном этапе существования буржуазного общества разрыв искусства с жизнью. Не нужно смешивать друг с другом двух совершенно различных явлений в этом процессе. Одни из декадентов нимало не обеспокоены этим разрывом. Не без удобства расположившись в том неприглядном помещении, которое буржуазия отводит искусству, и не подозревая даже, что это тюрьма для искусства, они с удивительным бездушием и самодовольством выводят на стенках этого помещения более или менее замысловатые узоры. <...> Для других декадентов декадентство есть величайшее несчастье. <...> Таков Иннокентий Анненский» (*Александров В.* Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1939. № 5–6. С. 115–116); «Анненского называют поэтом упадочным. Это определено, конечно, имеет право на существование. Его время проходило под знаком глубокой растерянности, разброда и шатаний значительной части русской интеллигенции. Гнетущая моральная атмосфера, полный разгул реакции сообщали и поэзии того времени черты мистицизма, отчаяния и глубокого разочарования. Поэзия Анненского была характерным порождением своего времени, и Анненский в этом смысле шел общим русле с поэтами русского декаданса. Поэзия безнадежной грусти и мертвящей тоски, воспевание блеклой умирающей природы, солнца, утонувшего в дыму и облаках, – все эти характерные особенности творчества Анненского сообщают его стихам настроения безысходного пессимизма и одиночества» (*Евгеньев А.* Стихотворения Иннокентия Анненского // Литературное обозрение. 1939. № 14. 20 июля. С. 33–34).

³ Об этом см. также: *Наумова Е. В.* Ленотделение издательства «Советский писатель» накануне и в первые месяцы Великой Отечественной войны // Учёные записки ЗабГГПУ. 2012. № 2 (43). С. 240–242.

рукописи, среди них экземпляры «Стихотворений и трагедий» Анненского. Хотя я служил в самом Ленинграде, в Политуправлении фронта и грохот взрыва слышал вместе с моими сослуживцами в нашей спецредакции, находившейся поблизости набережной, об утрате машинописи я не знал долгое время – до лета 1942 года, когда мне привелось встретиться с Арсением Георгиевичем Островским, редактором-организатором «Библиотеки поэта», единственным из ее сотрудников, оставшихся в Ленинграде».¹

Вновь обнаруженные документы значительно расширяют и наши представления об отношении к Анненскому в довоенный период. Достаточно сказать, что среди «персональных собраний» в 1-м издании «Библиотеки поэта» (1933–1953)² том «Стихотворений и трагедий» Анненского фактически открывал небольшой ряд книг, представляющих русскую поэзию XX века. Кроме «Стихотворений и трагедий» Анненского в 1-м издании серии были подготовлены, а позже и изданы (если не считать «Избранных произведений» Демьяна Бедного, которого следует отнести, по типологии А. Немзера, к книгам «советского генералитета»³) только «Полное собрание стихотворений» в 2-х томах Блока (1946) и «Собрания стихотворений» Маяковского также в 2-х томах (1950). Таким образом, Анненский уже в 1930–1940-е годы оказывается в ряду признанных классиков.

* * *

Текст отзыва Вас. Гиппиуса о книге «Стихотворения Ин. Анненского» под ред. А. В. Федорова с дополнением публикуется по автографу: ЦГАЛИ СПб, ф. 158, Федоров Андрей Венедиктович (р. 1906) – литературовед и переводчик, оп. 1, д. 439. Рецензии. Гиппиус В. В. На рукопись книги «Стихотворения и трагедии» Ин. Анненского. Подготовка текста, вступ. статья и комментарии А. В. Федорова. 14 июня 1941 г.

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 158. Оп. 3. Д. 11. Федоров А. В. Доклад. Автограф. 1986, л. 13. Этот документ, по всей видимости, доработанный вариант выступления А. В. Федорова 1 сентября 1985 в Музее А. А. Блока на заседании в честь 130-летия И. Ф. Анненского.

² См.: Аннотированный библиографический указатель. «Библиотека поэта» / Вступ. ст. Ю. А. Андреева, сост. Т. С. Харькиной. Л., 1987. С. 28–29.

³ Немзер А. Указ. соч.

Отзыв о книге «Стихотворения Ин. Анненского»
под ред. А. В. Федорова (большая серия
«Библиотеки поэта»)

В полученном мною экземпляре книги нет ни предисловия от редакции, ни примечаний. Надо полагать, что то и другое предусмотрено. Однако и при отсутствии предисловия, можно предполагать, что задумано полное собрание стихотворных произведений Анненского, за исключением, конечно, переводов из Еврипида. В таком случае неясно, почему исключены три небольшие надписи на книгах. Уже опубликованные раньше в книге «Посмертные стихи Ин. Анненского».¹ В предисловии редактора должен быть, конечно, и ответ на вопрос, интересующий каждого читателя: обследованы ли архивохранилища, в которых могут быть неизданные стихи Анненского. Желательно, конечно, чтобы это первое собрание стихотворений Анненского было действительно полным.

Статья А. В. Федорова очень содержательна и по существу основных мыслей не вызывает возражений. Ее основной недостаток – в неполноте историко-литературной перспективы, вне которой место Анненского в истории русской поэзии и вообще литературы не может быть уяснено. Прежде всего, сам материал, приведенный и в статье, и в собрании, подсказывает имя Достоевского,² но оно в связи с анализом поэзии Анненского не названо. Указания на связь Анненского с Баратынским и Тютчевым³ беглы и некомпетентны. Вовсе выпадает из перспективы Случевский – очевидно связанный с Анненским генетически ближайшим образом.⁴ Не вполне ясно из статьи и место Анненского, в ряду символистов,⁵ в частности – соотношение его поэзии с поэзией Сологуба.⁶ Трудно согласиться с категорическим утверждением, что акмеисты «на самом деле были далеки от художественных принципов его поэзии» (16)⁷: зависимость Ахматовой от Анненского вряд ли может быть оспорена.⁸ Вряд ли стоило приводить длинные цитаты из критиков, не понимавших Анненского (с<раница> 14–15),⁹ можно сказать об этом коротко.

Неудачным представляется мне попытка комментировать мотивы смерти в поэзии Анненского – материалом его писем, и из того,

что «о ней он пишет мало», делать вывод, что «смерть вовсе не была для него как для человека навязчивой идеей» (с<раница> 34).¹⁰ Возможно, что это само по себе и верно, но умолчание в письмах этой мысли не аргументирует.

На с. 36 автор отвечает своему критику В. Александрову,¹¹ заявляя о несогласии с его возражениями. Но читателю остаются неизвестными ни аргументация Александра, ни контраргументация автора. Очевидно, нужно либо разъяснить, в чем сущность спора, либо устранить вовсе это указание.

Ссылка на критику поэта Виктора Гофмана¹² желательнее редактировать так, чтобы читателю было ясно, что речь идет не о ныне здравствующем Викторе Абр<амовиче> Гофмане,¹³ кстати сказать, писавшем о символистах.¹⁴

Некоторые выражения статьи, которые мне показались неточными, неясными или неудачными стилистически, я позволил себе отметить в рукописи (черным карандашом). Общее же впечатление от всей рукописи вполне благоприятное. Примечания, хотя бы краткие, считаю совершенно необходимыми.

12. 6. 1941 г<од>.

Дополнения к отзыву о книге «Стихотворения Ин. Анненского» (большая серия «Библиотеки Поэта»)

Ознакомившись с примечаниями к книге, я нахожу их составленными, в общем, удачно и с достаточной полнотой. Но ответ на вопрос о невключении трех надписей на книгах¹⁵ и вообще на вопрос о полноте данного собрания я в них не нашел.

Считаю, что предисловие Анненского к трагедиям должны быть напечатаны не в примечаниях, а в основном тексте книги.¹⁶

Возражение вызывает и способ подачи вариантов. Хотя этот способ уже не раз применялся в «Библиотеке поэта» – в частности, и в собрании стихотворений Тютчева, вышедшем под моей общ<ей> редакцией,¹⁷ но, может быть, не поздно заменить его другим, более удобным для чтения. Я предложил бы отказаться от систем скобок, и

воспроизводить первоначальные варианты строк без них, в том виде, как они были первоначально напечатаны, напр<имер>:

Что сердцу музыкой казалось (стр<аница> 728)¹⁸

Там же, где зачеркивания отражают несколько слоев вариантов, давать их в последовательности этих слоев, напр<имер>:

а. Но когда в шарманке жернова
Про свою и знали злую участь (и т. д. до конца строфы)

б. Но когда б и знали жернова
Про свою с шарманкой злую участь и т. д.¹⁹

Это способ принят в последних изданиях Пушкина, Лермонтова²⁰ и др<угих>, и он, конечно, целесообразнее, так как дает представление о ходе творческой работы, чего транскрипция внешнего вида рукописи не дает.

Стихотворение «К портрету**» требует либо реального комментария, если он ясен, либо, по крайней мере воспроизведения примечания В. Кривича.²¹

14. VI – 41 <од>.

¹ Речь идет об издании: Посмертные стихи Иннокентия Анненского. С портретом и двумя факсимиле / Под ред. Валентина Кривича. К-во «Картонный домик». СПб., 1923. Вероятно, речь идет о трех инскриптах Анненского: обращенных к Бальмонту («Тому, кто зиждет архитрав...»), Гумилеву («Меж нами сумрак жизни длинной...»), Е. М. Мухиной («И от песни, что сердце лелеет...», опубли. впервые: Там же. С. 143. В издании «Стихотворения и трагедии» Анненского (Л., 1959) Федоров включил все три стихотворные надписи, под общим заглавием «Надписи на книге «Тихие песни»» (С. 221).

² И произведения, и творческая биография Достоевского были предметом постоянной рефлексии Анненского. Достоевскому он посвящает целый ряд специальных критических статей: «Достоевский до катастрофы», «Виньетка на серой бумаге к “Двойнику” Достоевского», «Господин Прохарчин», «Достоевский в художественной идеологии», «Достоевский», «Речь о Достоевском» (см.: *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979, по оглавлению), а также неоднократно упоминает в работах, посвященных русским и европейским писателям и поэтам и античной трагедии, в первую очередь, трагедиям Еврипида. Об этом подробнее см.: *Ашимбаева Н. Т.* Достоевский в критической прозе И. Анненского // Ашимбаева Н. Т. Достоевский. Контекст творче-

ства и времени. СПб., 2005. С. 213–224. И современники, и в настоящее время исследователи отмечали влияния Достоевского на Анненского-лирика, см.: *Штейн С. В., фон.* Поэзия мучительной совести // Последние известия. Ревель, 1923. 10 мая. № 113; *Аникин А. Е.* Чудо смерти и чудо музыки: (О возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой) // *Russian Literature*. 1991. V. XXX. С. 285–290; *Келдыш В. А.* Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // *Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX–начала XX в. М., 1992. С. 106–108; Корецкая И. В.* Впечатления русской литературы в критике и лирике Ин. Ф. Анненского // Там же. С. 312–329; *Налегач Н. В. Ф. М. Достоевский в творческом сознании И. Ф. Анненского: К теме поэта и поэзии // Достоевский и современность: Материалы межрегиональной научной конференции, посвящённой 175-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. Кемерово, 1996. С. 96–99.*

В статье Федорова «Иннокентий Анненский», открывающей книгу «Стихотворения», изданную в 1939 Достоевский не упоминается, в издании «Стихотворения и трагедии» (Л., 1959), в статье «Поэтическое творчество Иннокентия Анненского» Федоров отмечает только факт глубоко личного отношения поэта и критика к Достоевскому, указывая на отказ участвовать в заседании Литературного общества 4 февраля 1909, где предметом обсуждения должен был стать доклад Б. Г. Столпнера «Достоевский – борец против русской интеллигенции». Только в монографии «Иннокентий Анненский. Личность и творчество» (Л., 1984) Федоров свяжет с Достоевским основной мотив поэзии Анненского – мотив совести (С. 88).

³ Первоначально Федоров отмечал: «У Анненского глубокая, органическая связь с русской философской лирикой и с поэзией природы – с Тютчевым и Баратынским. Эта связь сказывается и в стихотворениях чисто описательных, как “Ноябрь” или “Ветер”, и в стихотворениях, где за описанием следует сентенция, где частное и конкретное (образ из мира природы) становится формой выражения чувства или мысли более общего порядка (как в “Майской грозе”»)» (Федоров А. Иннокентий Анненский. С. 16). В статье, опубликованной в издании «Стихотворения и трагедии» Анненского (Л., 1959) он писал уже более определенно и развернуто (см.: Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. С. 19, 36, 43, 48) и продолжил развивать эту тему в своей монографии, см.: Федоров А. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. С. 116.

Связи лирики Анненского с традициями Баратынского и Тютчева было посвящено специальное исследование В. Гитина «Innokentij Annenskij and the Russian Poetry of the XIX century: Tjutchev and Baratynskij» (Harvard, 1989). См. также: *Гитин В.* Точка зрения как эстетическая реальность. Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сборник науч. трудов. СПб., 1996. С. 3–25. Библиографию вопроса см. также: *Анненский И. Ф.* Учёно-комитетские рецензии 1901–1903 годов / Составл., подгот. текста, предисл., приложение, примеч. и указатель А. И. Червякова. Иваново, 2000. С. 317–318. (Иннокентий Фёдорович Анненский: Материалы и исследования. Выпуск II).

⁴ В статье, открывающем издание «Стихотворения» Анненского (Л., 1939) Федоров писал: «Не случайно у Анненского так много стихотворений о смерти, об умирании, о кладбищах. В этом отношении предшественником Анненского можно признать К. Случевского, в поэзии которого столько смертей, кладбищ, могил, “загробных” мотивов. Но это – не любование “страшной”, к тому же и модной для его времени темой.

Анненский – поэт очень искренний, и эта тема для него – болезненно волнующая» (Федоров А. Иннокентий Анненский. С. 12). К развитию этого сопоставления Федоров больше не возвращался.

Об отношении Анненского к Случевскому см.: *Анненский И. Ф.* Учёно-комитетские рецензии 1901–1903 годов. С. 21–24.

⁵ Поскольку рукопись была утрачена точно указать на рассуждения Федорова, вызвавшие критику Вас. Гиппиуса, невозможно. Однако не исключено, что и в статье 1941, Федоров продолжил свою мысль, высказанную еще в 1939: «Поэту-символисту важно было, чтобы стихотворение заставляло читателя стремиться к его “символическому” осмыслению, но чтобы при этом оно указывало лишь самое общее направление для работы мысли и чувства читателя, давая возможность протянуть разные нити от слов и образов к стоящим за ними более общим и отвлеченным понятиям. С этой точки зрения Анненский, наряду с Ал. Блоком и Фед. Сологубом, является последовательным и характерным представителем символизма» (Федоров А. Иннокентий Анненский. С. 21–22).

⁶ Ср. с утверждением Федорова: «Контрасты между “высокой”, отвлеченной, общей темой, иногда лишь еле намеченной (например, в заглавии), и будничными образами, прозаическими, обиходно-разговорными словами и оборотами, имеющими то шутиливую, то тривиальную окраску, создают противоречивое, а порою ироническое сочетание и вызывают такое впечатление, будто поэт критически относится к высокой теме, к ее традиционной красивости (например, “У св. Стефана”). Контрастом связаны и все три стихотворения, входящие в “Трилистник Балаганный”). В этом – существенное отличие Анненского и от Брюсова, и от Сологуба – поэтов, торжественно и без иронии относившихся к своей теме, не снижавших ее. Анненский, самый мрачный среди поэтов-символистов, вместе с тем, может быть, и самый иронический среди них» (Там же. С. 24–25). В статье, открывающей издание «Стихотворений и трагедий» Анненского в 1959 Федоров значительно расширил сопоставление драматургических опытов Анненского, и в первую очередь его лирической трагедии «Лаодамия», с драмами Сологуба и Брюсова. (См. *Федоров А.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. С. 40–46).

Исследования по теме «Анненский и Сологуб» см.: *Анненский И. Ф.* Письма. В 2-х т. Т. 2. 1906–1909 / Сост., предисловие, коммент. и указатели А. И. Червякова. СПб., 2009. С. 190–192.

⁷ Эту мысль Федоров высказывал и в издании «Стихотворения» Анненского (Л., 1939), ср. с его замечанием: «На авторитет его неоднократно ссылаются поэты-акмеисты, подчеркивающие свою близость к нему, желающие быть его преемниками, но на самом деле далекие от смысловых принципов его поэзии» (С. 10). В статье, открывающей издание 1959 Федоров изменил свою риторику, ср.: «Итак, даже в 1909–1910 годах, в то время, когда за сравнительно краткий срок появилось более всего произведений Анненского – стихов и статей, – и когда, вскоре после смерти поэта, представлялся случай наиболее полно оценить все его творчество, поэзия его заняла место далеко не бесспорное. <...> На авторитет его неоднократно ссылаются лишь поэты-акмеисты, постоянно подчеркивающие свою близость к нему и желающие быть его преемниками, да в очень узком кругу поэтов и критиков, группирующихся около книгоиздательства “Жатва”, возникает нечто вроде “культы” его имени» (С. 17).

⁸ Ср. с известным признанием Ахматовой: «...дело Анненского ожило со страшной силой в следующем поколении», к которому она относила себя, Пастернака,

Хлебникова, Маяковского, Мандельштама. (Ахматова А. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., 1986. С. 202).

⁹ Точно установить, каких критиков цитировал Федоров в 1941 невозможно, но в 1939 он упоминал в своей статье анонимную критическую заметку, в которой говорилось о «тривиальном безвкуси» Анненского и его «прозаичности» из «Биржевых ведомостей» (1910. 11 (24) июля. № 11809. С. 4).

¹⁰ См. примеч. 4.

¹¹ Видимо, Федоров в статье 1941 откликнулся на рецензию: Александров В. Иннокентий Анненский // Литературный критик. 1939. № 5–6. С. 115–134.

¹² В статье, открывающем издание Анненского 1939, Федоров цитировал рецензию В. В. Гофмана (1884–1911) на вторую книгу стихов Анненского «Кипарисовый ларец» см.: Гофман Виктор. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во «Гриф». М., 1910. Ц. 80 коп. // Новый журнал для всех. 1910. № 21. С. 121–122) и отмечал: «Словарное своеобразие языка Анненского один из его критиков, поэт В. Гофман, охарактеризовал так: “...богатый, полный, живой язык, в котором иногда – простонародная меткость и что-то подчеркнуто и традиционно русское. Анненского не назовешь французским декадентом, пишущим по-русски. У него именно живой разговорный язык, а не тот условный, искусственно приготовленный стиль, которым так часто пишут теперь поэты, гордящиеся тем, что их не читают”». Федоров учел замечание Вас. Гиппиуса, ср.: «Словарное своеобразие языка, которым писал Анненский, один из его критиков, рано умерший поэт В. Гофман, охарактеризовал так...» <курсив наш. – Г. П.> (Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. С. 53).

¹³ Речь идет о В. А. Гофмане (1899–1942), литературоведе, с 1940 профессоре кафедры славяно-русской филологии филологического факультета Ленинградского государственного университета. О нем см.: *Побережина П.* Полтавские читатели О. Мандельштама // Мандельштам – читатель / Читатели Мандельштама. Филологический сборник под ред. О. А. Лекманова и А. Б. Устинова. Стэнфорд, 2017. Т. 47. С. 75–87.

¹⁴ Речь идет о статье: Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27–28. М., 1937. С. 72–73.

¹⁵ См. примеч. 1.

¹⁶ Речь идет о лирических трагедиях Анненского. Федоров учел замечания рецензента. См.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 307–309, 369–372, 443–446, 511.

¹⁷ Речь идет об издании: *Тютчев Федор.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. и общ. ред. В. Гиппиуса. Ред. текстов и прим. К. Пигарев. Л., 1939.

¹⁸ Речь идет о первоначальном варианте поэтической строки, зафиксированном в автографе (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 19, л. 29 об.) из стихотворения Анненского «Смычок и струны», входящего в состав «Трилистника соблазна» из «Кипарисового ларца». Впервые опубли.: Белый камень. 1908. 1. С. 8 под заглавием «Скрипка».

¹⁹ Речь идет о многослойной правке 6 строфы стихотворения Анненского «Старая шарманка», отразившейся в автографе (см.: РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 17, л. 63 об.). Впервые стихотворение было опубли.: Перевал. 1907. № 11. С. 29, вошло в «Трилистник sentimentalный» из «Кипарисового ларца».

²⁰ Речь идет об изданиях: *Пушкин А. Т. 1.* Стихотворения / Ред. и примеч. Б. Мейлаха, Л., 1940. (Большая серия «Библиотека поэта»); *Лермонтов М. Т. 1.* Стихотворения

/ Вступ. ст., ред. и комментарий Б. М. Эйхенбаума. Л., 1940 (Большая серия «Библиотека поэта»), в которых редакции и варианты были представлены без транскрипции.

²¹ Речь идет о стихотворении «К портрету ***», которое в издании «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» Кривич сопроводил следующим комментарием: «К кому именно относится это четверостишие, Анненский от близких не скрывал, — но в рукописях оно не названо. В соответствии с этим, не назову его и я» (С. 164). В издании «Стихотворений и трагедий» Анненского (Л., 1959) Федоров, ссылаясь на архивные материалы, писал: «В оглавлении тетради стихотворение обозначено так: “К портрету (Е. Левицкой)”». Е. Левицкая — по-видимому, одна из царскосельских знакомых семьи Анненского» (С. 609). Более подробно о Е. С. Левицкой см.: Из истории отечественного литературоведения 1970–1980-х годов: архивные разыскания А. В. Орлова / Предисловие и публикация Г. Петровой // Русские поэты XX века: материалы и исследования. Иннокентий Анненский (1855–1909). М., 2022. С. 228–231.

Автобиография профессора Василия Васильевича Гиппиуса

Публикация И. Кощиченко (ИРЛИ РАН) и Г. Петровой (ИРЛИ РАН)

С сентября 1932 года¹ по февраль 1942 года² Вас. Гиппиус был сотрудником Института литературы Академии наук СССР (в настоящее время – Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). В Личном деле старшего ученого специалиста Вас. В. Гиппиуса в фонде Института русской литературы в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской Академии наук обнаруживается документ, который не только позволяет целостно представить историю творческой и научной деятельности Вас. Гиппиуса, но и имеет историческое значение, являясь очередным свидетельством жесточайшего давления на ученых со стороны власти в 1930-е годы.

Речь идет о машинописи под заглавием «Автобиография проф<ессора> Вас<илия> Вас<ильевича> Гиппиуса», датированной 14 июня 1936 года.

Следует сказать, что этот документ в составе Личного дела Вас. Гиппиуса существенно отличается от общего корпуса стандартных кадровых распорядительных и организационных документов, отражающих деятельность Вас. Гиппиуса в Институте литературы АН СССР, регулирующих его отношения с дирекцией института и продвижение по карьерной лестнице: приказов и выписок из них, рапортов, заявлений, командировочных удостоверений, справок, отчетов и мн. др.

«Автобиография проф<ессора> Вас<илия> Вас<ильевича> Гиппиуса» отличается прежде всего нестандартностью содержания. Очевидность этого факта бросается в глаза при сравнении это-

¹ См. заявление Вас. Гиппиуса в президиум ИРЛИ от 16 сентября 1932: «Желая работать в архиве ИРЛИ, прошу президиум зачислить меня в архив на должность научного сотрудника I-го разряда. В. Гиппиус. Ленинград. Ул. Плеханова, д. 33, кв. 9» (СПФ АРАН, ф. 150, оп. 2, ед. хр. 499, л. 120).

² В СПФ АРАН находится выписка из приказа «об отчислении старшего научного сотрудника Вас. Гиппиуса с 18 / II 1942 г<ода> в связи со смертью» (Там же, л. 3).

го текста с другими вариантами автобиографии. Действительно, в Личном деле Вас. Гиппиуса содержится еще два варианта его самопрезентации.¹ Оба документа машинописные с незначительной рукописной правкой и по преимуществу имеют сугубо бюрократический характер, представляя собой стандартное повторяющееся из документа в документ краткое перечисление фактов творческой и научной биографии. Машинописи не датированы, но очевидно, что они созданы в разное время, в качестве необходимого документа для утверждения в новой должности. Как уже было отмечено, Вас. Гиппиус начинал свою трудовую деятельность в Институте литературы АН СССР с позиции научного сотрудника I разряда, в 1933 перешел на должность ученого специалиста,² а после присвоения ему степени доктора литературоведения в 1935 году,³ исполнял обязанности старшего ученого специалиста.⁴ Согласно принятой в Академии наук процедуре обе автобиографии сопровождаются списками научных работ Вас. Гиппиуса.

Нестандартность мышления и специфика отношения Вас. Гиппиуса к формальным бюрократическим процедурам, проявляется в авторском наименовании этих документов. Оба текста озаглавлены «CURRICULUM VITAE»,⁵ рельефно эксплицирующим авторскую иронию.

Публикуемый ниже документ оформлен совершенно иначе и представляет собой не шаблонное указание на факты биографии, а подробное жизнеописание с определенными смысловыми акцентами, сделанными не столько на научной деятельности, сколько подчеркивающими социальный статус автора.

¹ Там же, л. 73–75 об., 121–122.

² В Личном деле Вас. Гиппиуса сохранилось обращение Н. К. Пиксанова, заведующего Рукописным Отделом ИРЛИ, и Т. К. Ухмыловой, заместителя заведующего, в директорат ИРЛИ от 28 мая 1933 с ходатайством о присвоении Вас. Гиппиусу звания ученого специалиста. (Там же, л. 113).

³ Отзыв от 25 июня 1935 о научных трудах Вас. Гиппиуса с рекомендацией присудить ему степень доктора литературоведения без защиты диссертации дал чл.-корр. АН СССР Н. К. Пиксанов (Там же, л. 86–87). Степень была присуждена Вас. Гиппиусу на заседании Президиума АН СССР 25 октября 1935.

⁴ См.: выписку из приказа № 12 по Институту литературы АН СССР от 27 февраля 1936 о назначении Вас. Гиппиуса исполняющим обязанности ученого специалиста. (Там же, л. 101).

⁵ Течение жизни, жизнеописание (*лат.*)

Еще очевиднее это становится при сравнении машинописи «Автобиографии проф<ессора> Вас<илия> Вас<ильевича> Гиппиуса» с черновым вариантом этого текста, отложившимся в личном фонде Вас. Гиппиуса в Рукописном отделе ИРЛИ РАН, который содержит многочисленную правку, носящую по преимуществу содержательный характер. При сличении машинописи и черновика становится понятно, что Вас. Гиппиус работал над этим текстом очень напряженно, подбирая нужные слова и выражения, боясь спровоцировать внимание на уязвимых с точки зрения советской репрессивной системы моментах своей биографии.

В настоящее время проследить всю историю этого документа представляется крайне затруднительно, между тем, с некоторой уверенностью можно предположить, что его возникновение могло быть связано с подготовкой известного первого открытого московского процесса по делу троцкистско-зиновьевского террористического центра и разработкой лиц, которых так или иначе можно было связать с этим делом. Следствие по это громкому делу велось НКВД с 5 января по 10 августа 1936 года.¹ В публикуемом ниже документе чувствуется понимание автором всей опасности ситуации, которой все же Вас. Гиппиусу удалось избежать.

* * *

«Автобиография проф<ессора> Вас<илия> Вас<ильевича> Гиппиуса» публикуется по машинописи: СПФ АРАН, ф. 150, оп. 2, ед. хр. 499, л. 117–119 об.

В концевые сноски кроме реального комментария вынесены отдельные наиболее значимые смысловые разночтения, обнаруживающиеся при сравнении машинописи и чернового автографа автобиографии Вас. Гиппиуса, хранящегося в РО ИРЛИ РАН (ИРЛИ, ф. 47, оп. 2, ед. хр. 1, 8 лл.).

¹ См.: *Гинцберг А. И.* Московские процессы 1936–1938 гг. // Новая и новейшая история. 1991. № 6. С. 10–23; Реабилитация: Политические процессы 30–50-х гг. М., 1991. С. 171–190; Процесс троцкистско-зиновьевского террористического центра (19–24 августа 1936 г.). СПб., 2018.

Автобиография проф<ессора> Вас<илия> Вас<ильевича> Гиппиуса

Отец мой, Василий Иванович Гиппиус (1853–1918) происходил из обрусевших немецких выходцев, давших в XVIII–XIX в<еках> ряд культурных деятелей¹ (художники, архитекторы, врачи²). Сам он тяготел к литературе, в молодости сотрудничал в журналах,³ позже переводил Данте и др<угих> поэтов⁴ (см<отри> в архиве ИРЛИ его переписку с акад<емиком> А. Н. Веселовским⁵). Он служил в Земском отделе Мин<истерства>ва Внутр<енних> Дел, затем – в Переселенческом управлении, начальником которого был с 1896 до фактической отставки⁶ его в 1902 году⁷ (назначен членом совета министра внутр<енних> дел). Последние десять лет жизни, (1908–1918), он провел в больнице⁸ как неизлечимый больной.⁹ По формулярному списку отец значится – «из купеческого звания»,¹⁰ по чинам имел право на дворянство, но право это не реализовал.¹¹

Недвижимого имущества и капиталов не было ни у него, ни у матери (происходившей также из «купеческого звания»). Средствами к существованию было служебное жалованье отца. Мать¹² умерла в 1920 году. Мои оставшиеся в живых братья¹³ Владимир Васильевич (р<одился> 1876 г<оду>) – педагог и литератор,¹⁴ в настоящее время пенсионер,¹⁵ и Александр Васильевич (р<одился> 1878 г<оду>) – музейный работник.¹⁶ Оба в Ленинграде.

Родственников лишенцев, эмигрантов и бывших белых не имею. С эмигранткой Мережковской, урожд<енной> Гиппиус, не имел никаких отношений¹⁷ и до революции. Ни в какой личной связи с заграницей не состою.

Я родился в 1890 году, получил среднее образование в Петерб<ургской> 6-й гимназии (зол<отая> медаль); высшее – на двух отделениях ист<орико>-фил<ологического> факультета Петерб<ургского> университета: романо-германском (окончил в 1912 году) и славяно-русском (окончил в 1914 году – то и другое с дипломом I-й степени).¹⁸ В силу семейных обстоятельств (болезнь отца) рано начал работать для заработка: систематически давал частные уроки, занимался и литературной работой, печатал статьи, рецензии, переводы, стихотворения и т. п. (первое выступление в печати в 1908 г<оду>¹⁹). Печатался чаще всего в журналах «Новая жизнь» и «Новый журнал

для всех».²⁰ В 1911–1914 г<одах> участвовал в нескольких литературных петербургских обществах и кружках (напр<имер>, в «Цехе поэтов»²¹). В 1913 году начал работу в средней школе (12 гимназия), в том же году прочел цикл публичных лекций по истории немецкой литературы,²² что и считаю началом моей научной деятельности.

Летом 1914 г<ода> – с началом войны – был мобилизован (как сверхштатный преподаватель – не освобожден), зачислен санитаром Кр<асного> Креста и назначен на юго-западный фронт. Тем самым стало формально невозможным мое оставление при университете, предложенное И. А. Шляпкиным,²³ и фактически прервана была научная работа. Только с переводом²⁴ в Киев в Упр<авление> Кр<асного> Креста Ю<го>-З<ападного> фронта, я мог (с 1916 г<ода>) договорившись об этом с И. А. Шляпкиным и др<угими> профессорами²⁵ приступить к проработке тем для магистерского экзамена.²⁶

Подготовка к экзамену, однако, в силу общих²⁷ причин, растянулась на ряд лет;²⁸ затем устранен был сам институт магистерских экзаменов. Но фактически годы 1916–1921 были для меня, насколько это позволял исторический момент и другие условия – годами значительного повышения научной квалификации. Большое значение имело для меня участие в работе историко-литературного общества при Киевском университете.²⁹

За эти года <sic!> мною был написан ряд работ³⁰ по литературе, фольклору, языкознанию – частью напечатанных,³¹ частью оставшихся в рукописи.³² Тогда же начата работа над монографией о жизни и творчестве Гоголя.³³

В течение первых революционных лет я оставался в Киеве,³⁴ – вплоть до ликвидации красно-крестных учреждений летом 1918 года. Так как возвращение в РСФСР было в период гетманщины затруднено – я согласился взять место заведующего средней школой в Ильинцах Киевск<ой> Губ<ернии>.³⁵ Там я пробыл, заведую школой и ведя личную педагогическую работу в ней – до 1920 года. В 1920 г<оду> я был избран завед<ующим> трудовой школой в г. Липовце, где пробыл до 1922 г<ода>, когда получил возможность вернуться в РСФСР.

С первого же момента организации советской власти на Украине (весной 1919 года) я принял активное участие в советской и общественной работе, примкнув к группе учительства, стоящего на советской платформе. Был избран председателем местной груп-

пы учительского союза.³⁶ С организацией в Ильинцах Исполкома вошел в коллегии местного отдела нар<одного> образования.³⁷ Неоднократно выступал на съездах и митингах. С возвращением петлюровских властей в 1919–1920 г<одах> подвергался несколько раз арестам и обыскам.³⁸ С окончательным восстановлением советской власти (в 1920 г<оду>) возобновил работу по советской линии: кроме основной педагогической работы, участвовал в работе отдела нар<одного> образования (уездного) в качестве члена коллегии отдела, инструктора, лектора красноармейских курсов, обследователя комиссии о несовершеннолетних преступниках, – а также в работе Р<абоче>-К<рестьянской> Инспекции.³⁹ По профессиональной линии работал согласно избранию как член, а затем председатель уездного отдела союза Раб<отников> прос<вещения>⁴⁰ (имею письменную благодарность уездного учительского съезда).⁴¹

По возвращении в Ленинград в августе 1922 года был избран научным сотрудником I разр<яда> Росс<ийского> инст<итута> истории искусств⁴² и должен был приступить к преподаванию в нем; одновременно зарабатывал лит<ературной> работой. Но осенью того же года я получил предложение занять кафедру новой русской литературы в Пермском гос<ударственном> университете, и вскоре выехал в Пермь. В январе 1923 г<ода> научно-политической секцией ГУСа⁴³ я был утвержден профессором и занимал эту должность в Перми до осени 1930 г<ода>.⁴⁴

За восемь лет профессорской работы⁴⁵ в Перми мне пришлось читать следующие курсы: 1) историю русской литературы 18-го, 19–20 в<еков>, 2) историю западно-европейских литератур, 3) введение в изучение литературы,⁴⁶ 4) методологию литературы, 5) теорию литературы, 6) соврем<енный> русский язык, и др<ругие> курсы, а также вести семинары – общие и специальные.⁴⁷

Научная работа моя сосредоточилась преимущественно на темах: «Гоголь» и «Салтыков-Щедрин» – с экскурсами в изучение Пушкина, Чернышевского, Некрасова, Горького и нек<оторых> др<ругих> писателей.⁴⁸ Вместе с тем на меня была возложена руководящая административная работа по заведыванию литературно-лингвистическим отделением Пед<агогического> факультета университета (затем – Пед<агогического> института), одновременно я участвовал⁴⁹ в президиуме научного общества при университете. Общественная

работа моя в Перми выражалась в публичных лекциях, в докладах, в семинарах с учителями средней школы и – особенно – в руководстве студенческими литературными и научными кружками. В 1927–1928 г<оду> я был, согласно избранию, членом правления университета.

К 1929–30 г<оду> в силу случайных местных условий общая обстановка на кафедре и отделении начала складываться неблагоприятно⁵⁰ для моей дальнейшей педагогической и общественной работы.⁵¹ Это побудило меня в 1930 году принять предложение Иркутского гос<ударственного> Университета. перейти профессором в Иркутск, где, как мне казалось, должны были представиться большие возможности общенаучной и краеведческой работы.

В Иркутске я читал в 1930 и начале 1932 г<ода> курсы русской литературы и фольклора. Участвовал в общественной работе по линии СНР,⁵² вел также работу с гор<одской> секцией словесников и культурно-массовую работу. Некоторое время работал⁵³ в Вост<очно> Сиб<ирском> Крайплане⁵⁴ по секции культуры и науки.

Однако расчеты мои на возможность плодотворной научной работы в Иркутске – не оправдались.⁵⁵ Попытки организации научного общества при университете, научных университетских изданий – не дали результатов. Научная связь с центрами затруднялась дальностью расстояния. Необходимость перенести работу в один из центров становилась для меня все очевиднее. Поэтому я не возражал против того факта,⁵⁶ что сокращение штатов Пединститута (в феврале 1932 года) коснулось и меня. Я тогда же переехал с семьей в Ленинград. Тотчас по приезде я был привлечен к участию в текстологической комиссии по изданию полного собрания сочинений Щедрина. С осени того же 1932 г<ода> был привлечен к работе в Институте Русской Литературы Академии Наук СССР. института рус<ской> литературы (Пушк<инского> Д<ома> Ак<адемии> наук),⁵⁷ где состою штатным работником до настоящего времени (с февраля 1936 г<ода> в должности и<сполняющего> о<бязанности> старшего ученого специалиста).

Работу в Институте русской литературы я совмещал в 1932–1933 г<оду> с заведыванием кафедрой иностранных языков в Лен<инградском> ин<ститу>те потребкооперации,⁵⁸ а с осени 1933 г<ода> по настоящее время – с должностью профессора Лен<инградского> института истории, философии и лингвистики.⁵⁹ В 1933–1934 г<о-

ду> был также профессором Лен<инградского> Пед<агогического> Института имени Герцена.⁶⁰

С 1934 года, согласно поручению Президиума Академии наук, состою членом редакции академического издания сочинений Гоголя. Работаю также по академическому изданию Пушкина.⁶¹

С организацией в 1934 г<оду> Союза советских писателей утвержден членом союза.⁶²

В заседании президиума Академии Наук от 25 октября 1935 года мне присуждена ученая степень доктора литературоведения.⁶³

Семейное положение: женат с 1916 года на Феодоре Ивановне Мальковой (р<одилась> 1893, по социальному происхождению – крестьянка, по специальности – медсестра). Родители жены умерли: отец (солдат) убит в японскую войну в 1904 г<оду>, мать умерла в 1919. Сыновья наши учатся в средней школе. Никодим⁶⁴ – 18 лет, переходит в 10 класс, Сергей,⁶⁵ 12 лет, в 5-й.

Считаю целесообразным и дальнейшее использование по прямой моей специальности, как литературоведа, специализировавшегося по истории русской литературы XIX в<ека>, ближайшим образом по изучению жизни и творчества Гоголя.

Примечания: 1) Состояние здоровья <sic!>: миодегенерация сердца, катар желудка; в остальном удовлетворительное.⁶⁶

2) Подтвердить приведенные в автобиографии данные могут: по периоду работы на Украине – доц<ент> К. П. Ярошевский (Киев),⁶⁷ проф<ессор> Н. П. Руткевич (Краснодар),⁶⁸ член ВКПб и преп<одавательни>ца Ю. М. Руткевич (Киев);⁶⁹

по периоду работы в Перми: проф<ессор> Н. А. Коновалов (Пермь),⁷⁰ доц<ент> С. А. Стойчев (Воронеж),⁷¹

по периоду работы в Иркутске – проф<ессор> М. П. Алексеев (Ленинград),⁷² доц. С. Ф. Баранов⁷³ (Иркутск).⁷⁴

14–VI–<19>36 г<од>.
Ленинград.

Вас. Гиппиус.

Копия верна: <подпись> И. М<аяковский>.⁷⁵

¹ Зачеркнуто: ...известных культурных деятелей...

² Зачеркнуто: *литер<аторы>*.

В роду Гиппиусов, действительно, был достаточно известный художник и учитель рисования Г.-А. Гиппиус (1792–1856), автор «Очерков теории рисования, как общего учебного предмета: С присовокуплением практического руководства для обучающихся сему искусству» (СПб., 1844), а также ряд архитекторов: О. Г. Гиппиус (1826–1883), К. Г. Гиппиус (1832?–1880), К. К. Гиппиус (1864–1941), и врачей: А. И. Гиппиус (1819–?), популяризатор медицинской науки и практики, А. Э. Гиппиус (1851–?) и его сын Э. Э. Гиппиус.

Представляется что понятие *литератор* оказалось вычеркнуто не случайно, и не только потому что непосредственно вызывало ассоциацию с известной в первой половине XX века поэтессой З. Н. Гиппиус, находящейся в эмиграции, но и потому, что могло спровоцировать ряд не менее опасных связей: напр., с Дмитрием (Дитрихом) Ивановичем Гиппиусом (1813–1893), юристом, служащим Московского Главного Архива МИД, переводчиком (см. в его переводе: *Флетчер Д. О. О государстве русском*. М., 1848); с Владимиром Ивановичем Гиппиусом (1847–?), офицером, автором исторических очерков (напр.: *Гунпиус В. И. Лейб-гвардии бомбардирская рота в царствование императора Петра Великого: Исторический очерк*. СПб., 1883; *Гунпиус В. И. Осады и штурм крепости Карса в 1877 г.: Исторический очерк*. СПб., 1885); с Александром Ивановичем Гиппиусом (1855–?), публицистом, генерал-лейтенантом (1912), губернатором Ферганской области (1911–1916), в годы гражданской войны участником белого движения, автором исторического очерка «Столетие военного министерства. 1802–1902. Главный штаб» (СПб., 1902).

³ Зачеркнуто: ...70-х з<одов>.

⁴ Зачеркнуто: ...*Гете, Гюго*.

⁵ 14 апреля 1905 Вас. И. Гиппиус представил на суд А. Н. Веселовского свои переводы из Данте и Петрарки. 26 апреля Веселовский писал: «Прочел, с карандашом в руках, большую часть Вашего перевода. Есть о чем побеседовать с Вами...» (ИРЛИ, Р. I, оп. 4, ед хр. 123, л. 3). Веселовский пригласил Вас. И. Гиппиуса на встречу 27 апреля для критического разбора его переводов.

Возможно, Гиппиус планировал издать свои переводы, поскольку в декабре 1905 речь в его переписке с Веселовским идет о предисловии. 10 декабря 1905 Веселовский пишет:

«Милостивый Государь, Василий Иванович,

Посылаю Вам доставленное мне предисловие. В статье о Петрарке я отметил три места; два из них касаются невозможности переводов поэтических произведений вообще и отсутствия хороших переводов Петрарки и на других языках (есть приличные немецкие, разумеется, не в целом; ведь и Canzomire не сплошь поэтичен); одна отметка намекает на желательность, по крайней мере, сверки итальянского перевода латинских трактатов, которым Вы пользовались, с подлинником.

Что касается предисловия к Данте, то не мешало бы остановиться на некоторых вопросах, которые Вы обошли как несущественные.

Для Вас не безразлично, существовала ли Беатриче, или это была абстракция. <...> (в статье Вестника Европы) я уже держался мнения, которое теперь упрочилось в науке: Беатриче жила. <...> Как изменилось содержание любви от трубадуров до Dolce stil nuovo, от любви к плотской женщине до любви отвлеченной, не земной, но внушенной той же женщиной. Не достаточно для решения вопроса говорить о «живом образе в воображении».

Вы забыли сказать, что стихотворение *Vita Nuova* не одновременно с его прозаическими поэмами; <...>. Ведь забыто же, что в числе юношеских стихотворений, не принятых в *Vita Nuova*, есть напр<имер> одно касающееся женой, и уже замужней *Віас* (уменьшительное от *Beatrice*), проникнутое совсем не мистическим, а жизнерадостным настроением (см. мою статью «Данте» в Вестнике Европы, стр. 115–<11>6).

По-прежнему я против замены Амура – любовью. Вы утверждаете, что Амур и Венера в христианскую эпоху стали демонами; это у ревнителей церкви и в народном, напр<имер>, итальянском средневековом суеверии (сравн<и> легенду о Тангейзере, существующую и в Италии), не у латинских поэтов того же времени. И у них понятие классического Амура вступало на стезю тех видоизменений, которые достигли своего апогея у трубадуров. Замечу кстати (уже после *Vossler'a*), что дантовское одухотворение Амура началось, хотя и робко, уже на почве Прованса и лишь сильнее развилось в Италии (см.: мою книгу: *Петрарка в поэтической исповеди своего Canzoniere*. Москва 1905 г., стр. 13). – По-моему надлежит всюду <...> удержать Амура, что исторически верно; в предисловии можно было оговорить, что развитие его типа в средние века не совершалось исключительно в сторону отрицательную, в сторону демонизма» (Там же, Л. 5–6). Упоминается статья А. Н. Веселовского «Данте и символическая поэзия католичества» (Вестник Европы. 1866. № 4. С. 152–209).

Вас. И. Гиппиус отвечал 15 декабря: «Искренне благодарен Вам за внимание к мои работам и драгоценным для меня руководящим указаниям, еще раз извиняюсь за причиненное Вам беспокойство и свою навязчивость.

Я слишком хорошо понимаю, что, если и могу переводить больших поэтов, то писать предисловие к их сочинениям, при отсутствии у меня всякой к тому подготовки, совершенно не мое дело. По этой же причине я очень боюсь, что не сумею и использовать Ваши указания как следует, а смогу только выбросить наиболее крупные и смягчить более мелкие ученые наивности своим предисловием.

Слагаю затем оружие пред Вашими доводами против *Amor'a* в женском образе, я твердо уверен только в одном: если *Amor* должен непременно остаться мужским образом, то перевод *Vita Nuova* на русский язык в стихах – задача вовсе не выполнимая» (ИРЛИ, ф. 45, Архив А. Н. Веселовского, оп. 3, ед. хр. 277, л. 3–3 об.), а 16 декабря добавлял: «Позволяю себе представить в Ваше распоряжение перевод 4-го сонета Данте, на котором Вы основываете доказательства существованию *Беатриче*» (Там же, л. 5).

По всей видимости Вас. И. Гиппиус был задет критикой Веселовского и от публикации переводов отказался.

⁶ Формально отставка Вас. И. Гиппиуса состоялась только в 1912, об этом сообщала газета «Речь» (1912. 27 января. № 26 (1880). С. 3). Этот факт нашел отражение в дневнике Блока, который отметил в записи от 27 января 1912: «В “Речи” – известие об отставке (“по болезни”) В. И. Гиппиуса» (*Блок А. А. Собр. соч.* В 8 т. Т. 7. М., 1963. С. 127).

⁷ Переселенческое управление при Министерстве Внутренних Дел было создано 2 (14) декабря 1896 для изучения районов для переселенцев и общего руководства процессом переселения; в 1905 Переселенческое управление перешло в ведение Главного управления по землеустройству. За подписью начальника Переселенческого управления Вас. И. Гиппиуса вышли брошюры: Об уменьшении нормы земельных наделов в некоторых переселенческих участках Кокчетавского уезда, Акмолинской области. СПб., [1900]; О переселении в Тургайскую область. СПб., [1900]; Правила о ссудах от Правительства сельским обществам новоселов, переселенческим артелям и отдельным домохозяйствам на общепользные надобности. СПб., [1900]; Об организа-

ции переселения в Уссурийский край в 1901 г. и о порядке пересмотра правил о переселении в Приамурский край. СПб., [1900]; К проекту правил для образования переселенческих и запасных участков в Приамурском крае. СПб., [1900]; Представление и проект временных правил по вопросу об образовании переселенческих и запасных участков в районе Пермь-Котласской железной дороги. СПб., [1900] и др.

⁸ *Было*: лечебнице.

⁹ Следует отметить, что болезнь Вас. И. Гиппиуса развивалась некоторое время, его имя упоминается в списках находившихся в Доме призрения душевнобольных, учрежденном Императором Александром III, станция Удельная, Финляндской железной дороги уже в 1906 (ЦГИА СПб, ф. 389, оп. 1, д. 1626).

¹⁰ *Вычеркнута фраза*: Последним чином его был чин тайного советника.

Формально, купцом мог считаться предок Вас. Гиппиуса Иоганн Фридрих Гиппиус, владелец привилегированной типографии, существовавшей в Москве в 1784–1804. О нем см.: *Самарин А. Ю.* Типографчики и книгочеты: очерки по истории книги в России второй половины XVIII века : очерки по истории книги в России второй половины XVIII века. М., 2015. С. 212–236.

¹¹ В кадровых документах Вас. Гиппиуса его социальное происхождение указывалось по-разному: «сын личного» дворянина Псковск<ой> губ<ернии>» (СПФ АРАН, ф. 4 Управление делами АН СССР, оп. 4 а (1936), ед. хр. 6, ИРЛИ – список сотрудников, состоящих на военном учете с анкетными сведениями, л. 1); «сын чиновника» (Там же, оп. 4 а (1937), ед. хр. 9, Институт литературы – список с краткими анкетными данными, л. 2), «дворян<ского>» (Там же, л. 15).

¹² Елена Францевна Гиппиус (урожд. Эггерс)

¹³ В 1922 умер один из старших братьев Вас. Гиппиуса Лев Васильевич Гиппиус (родился в 1880), юрист, как и отец В. И. Гиппиус, был чиновником, служил в Министерстве земледелия в Переселенческом управлении, автор брошюры: *Гиппиус Л. В.* Север Европейской России. Пг.: Типография М. П. Фроловой, 1918. О нем упоминается в письме 1905 А. М. Добролюбова Андрею Белому (ср.: «Если можешь, разыщи Льва Гиппиуса, в прежней жизни после Эрлиха это был самый близкий мне», цит. по: *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Азадовский К. М. Серебряный век. Имена и события: Избранные работы. СПб., 2015. С. 38) и в письмах А. В. Гиппиуса Блоку (см.: Переписка Блока с А. В. Гиппиусом (1900–1915) / Предисл., публ. и коммент. В. В. Бузник, Л. К. Долгополова и В. А. Шошина // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 1. М., 1980. С. 441).

¹⁴ О нем см.: *Лавров А. В.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 565–566; *Тименчик Р. Д.* Владимир Гиппиус // Родник. 1988. № 4. С. 27–28; *Биневиц Евг.* Братья по крови и по перу // Голоса из блокады. Ленинградские писатели в осажденном городе (1941–1944). СПб., 1996. С. 190–212; *Быстров В. Н.* Гиппиус Владимир Васильевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Т. 1. М., 2005. С. 480–482; *Рыкунина Ю. А.* К биографии Владимира Гиппиуса // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 193–212.

¹⁵ См. с. 309–317 наст. изд.

¹⁶ О нем см.: *Биневиц Евг.* Александр Блок и братья Гиппиусы // Искусство Ленинграда. 1991. № 8. С. 95–108; *Биневиц Евг.* Братья по крови и по перу. С. 190–212; *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 44–77; Переписка Блока с А. В. Гиппиусом (1900–1915). С. 414–457.

¹⁷ Зачеркнуто: *не был знаком даже формально / встречался / не был знаком...*

Между тем Вас. Гиппиус оставил о З. Н. Гиппиус воспоминания: *Галахов В. <Гиппиус Вас.> Цех поэтов // Жизнь. 1918. № 5. С. 14. С 3. Н. Гиппиус периодически общался и старший брат Вас. Гиппиуса – Владимир. См. с. 15–24 наст. изд.*

¹⁸ Зачеркнуто: *В студенческие годы при том настроен оппозиционно к существующему режиму / был настроен в общем аполитично, хотя считал / сознавал себя принадлежащим к левому общеизвестному крылу. Рано начал участвовать в литературной жизни...*

¹⁹ Дебют Вас. Гиппиуса, ученика VIII класса 6-й Санкт-Петербургской гимназии, состоялся переводом Оды (1, 9) К. Горация «Смотри – Соракта высится снежная...» (Гермес. 1908. № 6. С. 165–166).

²⁰ Подробнее о публикациях Вас. Гиппиуса этого периода см.: *Тименчик Р. Д. Гиппиус Василий Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 564–565.*

²¹ О «Цехе поэтов» Вас. Гиппиус опубликовал воспоминания, см.: *Галахов В. <Гиппиус Вас.> Цех поэтов. См. также: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7–8. Р. 23–46; Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 17–44; Бунатян Г. Г., Чарная М. Г. Петербург Серебряного века: Дома, события, люди. СПб., 2002. С. 170–179.*

²² В Архиве Вас. Гиппиуса сохранился автограф под заглавием: «К курсу истории немецкой литературы. Лекции». 1913. (ИРЛИ, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 379, 51 лл.).

²³ И. А. Шляпкин (1958–1918), филолог, историк, специалист по древнерусскому искусству, коллекционер, с 1907 – член-корреспондент Петербургской АН. О нем см.: *Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского С.-Петербургского университета за истекшую третью четверть века его существования. 1869–1894. СПб.: Тип. и лит. Б. М. Вольфа, 1896. Т. 2. С. 342–344; Платонов С. Ф. И. А. Шляпкин (1858–1918) // Русский исторический журнал. 1918. Кн. 5. С. 322–327; Берков П. Н. Русские книголюбы. М.; Л., 1967. С. 276–286. См. также примеч. 26. Письма Вас. Гиппиуса к И. А. Шляпкину см.: ИРЛИ, ф. 341, оп. 1, ед. хр. 1084. Сохранилось также 2 письма И. А. Шляпкина к Вас. Гиппиусу. 1915, 1917 (ИРЛИ, ф. 47, оп. 3, ед. хр. 72).*

²⁴ Зачеркнуто: *...моим в тыловую часть Ю<го>-З<ападного> фронта.*

²⁵ Зачеркнуто: *(И. А. Шл<япкиным>, А. А. Шахм<атовым> и др.<угими>), а также связан с киевской профессурой (А. М. Лободой и др.)*

²⁶ Об этом в письмах Вас. Гиппиуса к А. А. Шахматову:

Письмо из от января 1918 из Кобрин:

Глубокоуважаемый Алексей Александрович!

Искренно благодарю Вас и глубоко тронут Вашим откликом на мою статью и Вашими добрыми пожеланиями. Я не ранен. Я – санитар Свято-Троицкого госпиталя, был призван по мобилизации. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить Вас и за все, чем я Вам обязан, за Ваши уроки, которые всегда останутся в памяти, которые научили меня (и не меня одного) сознательному отношению к родному языку.

Преданный и признательный

Вам ученик Ваш.

Василий Гиппиус.

(СПБ АРАН, ф. 134, Архив А. А. Шахматова, оп. 3, ед. хр. 362, л. 1).

2) письмо от 3 июля (н. ст.) 1918.

Глубокоуважаемый Алексей Александрович,

Живя в Киеве, отрезанный от Петербурга и от всей обычной обстановки. Я, как и все здешние «великороссы» только случайно узнаю о происходящем на родине.

Так случайно дошла сюда и печальная весть о смерти Ильи Александровича Шляпкина. Весть, которая должна огорчить всех его многочисленных учеников. Лично у меня в связи с этим возникает ряд вопросов, для выяснения которых я решаюсь прибегнуть к Вашему содействию.

Дело в том, что, окончив весной 1914-го года славяно-русское отделение, я в то же лето был призван на военную службу и до января 1917 г<ода> не мог установить прочной связи с Петроградом. В январе 17-го года я увиделся с покойным Ильей Александровичем и узнал от него, что он считает меня *фактически* оставленным при университете, но что *формально* мое оставление может состояться лишь по окончании войны, если к тому времени мне будет меньше 30 лет. Тогда же я сговорился с Ильей Александровичем о темах для магистерского экзамена и тогда же, если помните, был у Вас с тою же целью: Вы также дали мне темы по русскому и древнеболгарскому языку, а также любезно снабдили меня письмом к Андр<ею> Митр<офановичу> Лободе.

С тех пор живя все время в Киеве, я готовлюсь к экзамену. Разрабатываю темы, насколько позволяют обстоятельства; также работаю в Киевском ист<орико>-лит<ературном> обществе.

Со смертью Ильи Ал<ександрови>ча возникает вопрос – кого мне считать своим руководителем по истории русской литературы, и могу ли я надеяться на оформление моего оставления при университете. Теперь эта формальность приобретает для меня существенное значение – она должна сделать более определенным мое положение как в петроградском университете, так и в Киевских университетских кругах, если бы пришлось приступить к экзаменам здесь. Мне – 28 лет, стало быть, еще не поздно. Очень прошу Вас, глубокоуважаемый Алексей Александрович, не отказать мне в Вашей помощи по этому делу. Одновременно пишу Федору Александровичу Брауну моему первому университетскому учителю.

Буду чрезвычайно признателен Вам, если не откажете в возможном содействии.

Искренно преданный Вам ученик Ваш,

Василий Гиппиус.

(Там же, л. 2).

Упомянутые: Лобода Андрей Митрофанович (1871–1931), – фольклорист, этнограф, историк литературы, вице-президент Украинской АН, профессор Киевского университета; Браун Федор (Фридрих) Александрович (1862–1942) – филолог, специалист по германской и скандинавской истории и эпохе Средних веков, профессор Санкт-Петербургского университета, в 1918 – декан историко-филологического отделения.

²⁷ Зачеркнуто: *и личных*

²⁸ Зачеркнуто: *и не завершилась в виду отмены / и была завершена уже к тому времени / вплоть до упразднения <...> института магистерских экзаменов / был отме<нен> / упразднен / Зачет и сдача экзамена не могла быть оформлена в виду упразднения самого института маг<истерского> экз<амена>. Но фактически в годы 1914–1915 я провел на фронте в качестве санитаря госпиталя Красного Креста на фронте (Люблин – Брест).*

²⁹ Историко-литературное общество при Киевском университете было создано в 1918. О нем см. в письме С. Ю. Кулаковского А. И. Соболевскому: «В Киеве недавно открылось историко-литературное общество, состав, гл^внным> обр^азом», семинарий Перетца. В апреле чествовали день столетия рождения Буслаева, на котором поднят был вопрос об избрании трех почетных членов, среди которых нам было бы дорого видеть Вас, как нашего духовного деда (если считать Перетца духовным отцом)» (РГАЛИ, ф. 449, оп. 1, ед. хр. 220, л. 26, цит по: *Робинсон М. А.* Судьба русского киевлянина: письма С. Ю. Кулаковского А. И. Соболевскому (Революция, Гражданская война, первые годы эмиграции) // Славянский альманах. 2018. Вып. 3–4. С. 225).

³⁰ Зачеркнуто: *...по лит<ерату>ре XVIII века, по Тургеневу и Гог<олю> ...*

³¹ Речь идет об изданиях и публикациях: *Гиппиус Василий*. О композиции тургеневских романов // Венок Тургеневу. 1818–1918. Сборник статей. Одесса: А. А. Ивасенко, 1919. С. 25–55; *Пушкин А. С.* Стихотворения Пушкина / С вступ. очерком и примеч. Василия Гиппиуса. Киев: Жизнь, 1918. (Библиотека русских классиков для школы и самообразования).

³² В Архиве Вас. Гиппиуса обнаруживаются его работы, относящиеся к этому периоду: Гоголь и его герои. Статья. Автограф. 1919 (ИРЛИ, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 42, 108 лл.), Мироззрение Гоголя. Статья. Отрывок. Автограф. 1920–1921. (Там же, ед. хр. 43, 143 лл.), Неоцененный подвиг. Статья о Сумарокове. Машинопись с авторской правкой. 1917 (Там же, ед. хр. 192, 6 лл.), Жизнь и вера Новикова. Статья. Черновой автограф. 1918 (Там же, ед. хр. 193, 13 лл.).

³³ Монография выйдет в 1924: *Гиппиус Василий*. Гоголь. Л.: «Мысль», 1924.

³⁴ Зачеркнуто: *принимая участие в общ<ественной> жизни краснокр<естных> учреждений.*

³⁵ Зачеркнуто: *Я принял предложение, т. к. возвращение в РСФСР к педагогической и научной работе было <...> невозможно / затруднено в виду перерывов в общении и семейными моими обстоятельствами (новорожденный ребенок).*

Речь идет о рождении старшего сына Вас. Гиппиуса – Никодима (1918–1996). См. примеч. 64.

³⁶ Педагогические взгляды Вас. Гиппиуса нашли отражение в лекции «Принцип самостоятельности в воспитании» (ИРЛИ, ф. 47, оп. 2, ед. хр. 46, 12 лл.), также им был разработан «Устав гимназии Ильинецкого профессионального союза», 1919 (Там же, ед. хр. 45, 9 лл.)

³⁷ Зачеркнуто: *...в организовавшийся в Ильинском ревком (не вошел в него, т. к. введен был лишь один депутат. С организацией нэпа – вошел в коллегию отдела нар<одного> образования.*

³⁸ Зачеркнуто: *...подпискам о невыезде со стороны как местных властей, так и проходивших военных банд, но учительскую педагогическую работу имел возможность продолжить, дав подписку о невыезде. Был вынужден дать / была отобрана подписка о невыезде.*

³⁹ Рабкрины, органы власти, которые занимались государственным контролем, созданы в 1920 под руководством И. В. Сталина.

⁴⁰ Профсоюз работников просвещения (Рабпрос), существовавший в 1922–1934 в СССР.

⁴¹ Зачеркнуто: *Летом 1922 г<ода> я впервые с изданием ГИЗом моего «учебника русского синтаксиса» / Летом 1922 г<ода> я впервые получил материальную возможность возвращения с семьей в РСФСР Ленинград.*

Упоминается издание: *Гиппиус В. В.* Синтаксис современного русского языка. М.: Государственное издательство, 1922.

⁴² О РИИИ см. с. 319 наст. изд.

⁴³ Государственный ученый совет, существовавший под руководством М. Н. Покровского при Наркомпросе РСФСР. См.: *Штейнберг А. З.* Литературный архипелаг. М., 2009. С. 92–94.

⁴⁴ Зачеркнуто: *На меня легла большая и ответственная работа по подготовке / выработке университетских курсов как общих, так и специальных.*

⁴⁵ Зачеркнуто: *профессуры.*

⁴⁶ Зачеркнуто: *науч<ное> лит<ерату>ров<едение>.*

⁴⁷ Зачеркнуто: *7) украинский язык, 8) методiku преп<одавания> языка и лит<ерату>ры, 9) специальные курсы и семинары (Гоголь, Лермонтов и др.) / Одновременно с этим приходилось усиленно работать научно, как в целях общего повышения своей научной квалификации, так и в целях реализации тех планов, которые не могли быть осуществлены в неблагоприятных условиях предшествующих лет.*

⁴⁸ В 1920–начале 1930-х вышли статьи Вас. Гиппиуса и издания, им подготовленные: 1) Чернышевский – стиховед // Н. Г. Чернышевский. Сборник. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. Саратов, 1926. С. 73–91; 2) Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина // Родной язык в школе. Научно-педагогические сборники. Под ред. А. М. Лебедева, П. И. Майгура, В. Ф. Переверзева. Сборник 2. М., «Работник просвещения», 1927. С. 66–78; 3) Люди и куклы в сатире Салтыкова // Сборник Общества исторических, философских и социальных наук при Пермском государственном университете («Офис»). Вып. 2. Пермь, 1927. С. 27–57 (в том же году отдельным изданием – Пермь, 1927); 4) Ergebnisse und Probleme der Saltykov-Forschung // Zeitschrift für Slavische Philologie. Bd. 4. Doppelheft 1–2. Leipzig, 1927. S. 178–200; 5) М. Е. Салтыков-Щедрин и реакция начала 80-х годов. (По неизданным материалам) // Сборник Общества исторических, философских и социальных наук при Пермском государственном университете. Вып. 3. Пермь, 1929. С. 193–218; 6) М. Е. Салтыков – сотрудник «Искры» // Ученые записки Пермского государственного университета. Общественные науки. 1929. Вып. 1. С. 43–67; 7) Сказки Салтыкова в школе // Русский язык в советской школе. 1929. № 2. С. 59–70; 8) Литературное общение Гоголя с Пушкиным // Ученые записки Пермского государственного университета. 1930. Вып. 2. С. 61–126; 9) Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. Составил Василий Гиппиус. М., «Федерация», 1931; 10) «Мертвые души» Гоголя в школе // Русский язык в советской школе. 1931. № 6–7. С. 68–79.

См. также: *Гиппиус Василий.* Учебник русской грамматики. Звуки и формы слов. Л.: Государственное издательство, 1924; *Гиппиус Василий.* К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. 1930. Вып. 38–39. С. 37–46; *Гиппиус В.* Работа М. Горького над рассказом «Мордовка» // М. Горький: Материалы и исследования. I / Под ред. В. А. Десницкого. Л., 1934. (Литературный архив). С. 526–535.

В архиве Вас. Гиппиуса обнаруживаются подготовительные материалы к изучению творчества Н. А. Некрасова (см.: ИРЛИ, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 257–259); М. Л. Лермонтова (Там же, ед. хр. 264); Н. Г. Чернышевского (Там же, ед. хр. 270); Ф. М. Достоевского (Там же, ед. хр. 271); Ф. И. Тютчева (Там же, ед. хр. 272); Н. Г. Помяловского (Там же, ед. хр. 273); Г. И. Успенского (Там же, ед. хр. 274); Л. Н. Толстого (Там же, ед. хр. 275) и др.

⁴⁹ Зачеркнуто: *руков<одил> рабо<той> / я вынужден был*

⁵⁰ Об этом речь идет в письме Вас. Гиппиуса к П. С. Когану от 28 июня 1928. См.: РГАЛИ, ф. 237, оп. 1, ед. хр. 29, л. 1.

⁵¹ Зачеркнуто: *...как оказалось вскоре – продолжительных условий... / работа в Пермском ун<иверсите>те перестала меня удовлетворять по ряду причин...*

Отчасти это было связано с реорганизацией (фактически, ликвидацией) университета и перехода историко-филологического направления в состав образованного Педагогического института. Об этом см.: Пермский государственный университет им. А. М. Горького. Исторический очерк. 1916–1966. Пермь, 1966. С. 82.

⁵² Секция научных работников профсоюза работников просвещения.

⁵³ Зачеркнуто: *совмещал унив<ерситетскую> работу с*

⁵⁴ Краевая плановая комиссия.

⁵⁵ Ср. с признаниями Вас. Гиппиуса в письме Б. Эйхенбауму от 6 ноября 1931: «Обо мне ты, вероятно, слышал все подробности – если не от А, то от Б. Но мне хотелось бы, чтобы ты поговорил именно с А (Алексеевым) – с ним у меня давняя (еще киевская) связь, и он осветит все происшедшее более точно (если не фактическую, то психологическую сторону). Как видишь, иркутская авантюра не оправдала возложенных на нее надежд: “не за тем называл я себя паладином”, чтобы писать заметки в сибирскую энциклопедию. И если с иллюзией литературно-творческой пришлось расстаться десять лет назад. Теперь настал черед иллюзии научно-творческой: ничего таки из меня в этом смысле не вышло, и сомнений кажется, быть не может» (РГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 382, л. 20–20 об.).

⁵⁶ Зачеркнуто: *ни против передачи (в конце 1931 г<ода>) заведования кафедрой одному из доцентов, ни...*

⁵⁷ Зачеркнуто: *к работе по предложению Н. К. Пиксанова...*

⁵⁸ В 1930 был ликвидирован Ленинградский политехнический институт, а на его основе созданы самостоятельные отраслевые учебные организации, в том числе Институт потребительской кооперации (позже Ленинградский торгово-товароведный институт, затем Ленинградский институт снабжения им. Энгельса, позже – Институт советской торговли (с 1992 – Санкт-Петербургский торговый институт).

⁵⁹ Ленинградский институт философии, лингвистики и истории (ЛИФЛИ) существовал в Ленинграде с 1931 по 1937, занимался подготовкой младших научных работников и преподавателей вузов в области истории, философии, литературы и лингвистики.

⁶⁰ В Ленинградском педагогическом институте им. А. И. Герцена Вас. Гиппиус в 1937–1938 учебном году руководил работой Пушкинского семинара.

⁶¹ Зачеркнуто: *...(зав редакцией) и заместителем председателя группы I-й пол XIX в / Заведование этой редакцией является моей основной обязанностью в наст время. / В тек году под моей ред вышли два тома «Гоголя-сатирика»..*

⁶² Зачеркнуто: *как литературовед и как переводчик.*

⁶³ См. с. 483 наст. изд. Далее зачеркнуто: *Под судом и следствием не состоял.*

⁶⁴ Гиппиус Никодим Васильевич (1918–1996) – актер, сценарист.

⁶⁵ Гиппиус Сергей Васильевич (1924–1981) – актер, театральный педагог, кино-режиссер.

⁶⁶ Зачеркнуто: *неврастения / переутомление*

⁶⁷ Ярошевский Константин Петрович (1902–1979) – философ, в 1920–1921 работал учителем и заведующим средней школой в Липовцах (Киевская губерния), в 1934–1936 – профессор Военной академии им. М. В. Фрунзе (отделение Киевского военного округа). Возможно, Вас. Гиппиус не знал, что в феврале 1936 Ярошевский

был арестован по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации.

⁶⁸ Руткевич Николай Паулинович (1894–1949) – историк, закончил Киевский университет, с 1917 по 1923 был учителем в г. Липовце, в 1932 перешел на работу в Краснодарский педагогический институт, с 1935 по 1949 работал уже в Свердловском государственном педагогическом институте.

⁶⁹ Возможно, жена Н. П. Руткевича, мать М. Н. Руткевича, филолог.

⁷⁰ Коновалов Николай Александрович (1884–1942) с 1930 декан дошкольного педагогического отделения в Пермском государственном педагогическом институте, возглавлял там же кафедру психологии до 1942.

⁷¹ Стойчев Степан Антонович (1891–1938) – литературовед, с 1921 по 1926 был ректором Нижегородского госуниверситета, в 1927 избран ректором Пермского университета, провел его реформу, приведшую к ликвидации, а позже по его же инициативе университет был восстановлен (см. также примеч. 51), с 1933 (до ареста в 1937) руководил Воронежским пединститутом.

После осложнений, возникших у Вас. Гиппиуса на кафедре в Перми, одно время он планировал переехать в Нижегородский университет, о чем сообщал в письме к П. С. Когану от 28 июня 1928. См.: РГАЛИ, ф. 237, оп. 1, ед. хр. 29, л. 1.

⁷² Алексеев Михаил Павлович (1896–1981) – литературовед, академик АН СССР (1958), исследователь русской и западноевропейской литератур, в 1918 закончил Киевский университет, в 1927 стал доцентом кафедры всеобщей литературы в Иркутском университете, в 1933 переехал в Ленинград, читал курс английской литературы в Ленинградском университете и с 1934 – старший научный сотрудник Института литературы АН СССР. См.: Пушкинский Дом. Материалы к истории. 1905–2005. СПб., 2005. С. 396–397. См. также примеч. 55.

⁷³ Баранов Сергей Федорович (1895–1971) – филолог, с 1930 преподавал в Иркутском государственном педагогическом институте, исследователь творчества Салтыкова-Щедрина. О нем идет речь в письме Вас. Гиппиуса к Эйхенбауму, где он значится под литерой «Б». См. примеч. 55.

⁷⁴ Зачеркнуто: *доц<ент> Г. О. Берлинер (Ленинградский...)*.

Упоминался Берлинер Григорий Осипович (1899–1943) – литературовед, специалист по русской литературе XIX в., автор работ о Гоголе, Достоевском, публицисте 1860-х. В. Зайцеве.

⁷⁵ Маяковский Илья Лукич (1878–1954) – историк, архивист, исполнял обязанности ученого секретаря Института литературы АН СССР в 1934–1936. См.: Пушкинский Дом. Материалы к истории. 1905–2005. СПб., 2005. С. 480–481.

Указатель имен

- Адамович Г. В. – 354.
Азадовский К. М. – 279, 492.
Айхенвальд Ю. И. – 5, 37, 67, 73, 295–301, 316, 326.
Александр III, император – 492.
Александров В. – см. Келлер В. Б.
Алексеев М. П. – 489, 497, 498.
Альвинг А. А. – см. Смирнов А. А.
Альфиери В. – 42.
Андреев В. Е. – 459.
Андреев Л. Н. – 285, 289.
Андреев Ю. А. – 474.
Аникин А. Е. – 478.
Аничков Е. В. – 351.
Анненская Е. А. – 471.
Анненский В. И. – 468, 469, 471, 477, 481.
Анненский И. Ф. – 6, 297, 467–481.
Анохина Ю. Ю. – 6, 360.
Антон Крайний – см. Гиппиус З. Н.
Антонович М. А. – 266.
Аракчеев А. А. – 373, 415.
Аристипп – 400.
Арсений Г. – см. Гурлянд И. Я.
Архиппов Е. Я. – 468.
Асафьев Б. В. – 6, 315, 323, 358.
Аствацатурова В. В. – 6, 347.
Ахматова А. А. – 281, 284, 290, 297, 300, 324, 353, 354, 475, 478–480.
Ашимбаева Н. Т. – 477.
Ашукин Н. С. – 26, 42, 195, 299.
Байрон Дж. Г. – 290, 373, 392, 393, 415, 422, 452.
Балашов В. С. – 25.
Балтрушайтис Ю. К. – 51, 52, 296.
Балухагый С. Д. – 309, 359.
Бальзак О. де – 395, 463.
Бальмонт К. Д. – 13, 17, 18, 25, 35, 51, 52, 91, 191, 284, 289, 313, 320, 477.
Баранов С. Ф. – 489, 498.
Барбье А.-О. – 362, 377, 381, 389, 425, 432, 434, 447, 451, 452, 461, 465, 466.
Бари А. Э. – 57.
Барковская Н. В. – 329, 342.
Басманов Вл., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 10, 313, 320.
Батюшков К. Н. – 367, 369, 390, 400, 401, 403–405, 407, 409, 413, 414, 422, 455, 458, 460, 464.
Батюшков Ф. Д. – 37, 67, 73, 289.
Бахметев П. В. – 461.
Бахофен И. Я. – 269.
Бахтин Н. Н. – 29, 31, 296.
Белинский В. Г. – 181, 202, 209, 231, 242, 370, 374, 378, 385, 386, 394, 396, 399–401, 408, 417–419, 422, 427, 428, 442–444, 458, 459, 461–463.
Белкин Вл., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 313, 320.
Белодубровский Е. Б. – 358.
Белоус В. Г. – 317.
Белый Андрей – см. Бугаев Б. Н.
Бенедиктов В. Г. – 385, 442, 443, 456, 462.
Бенни А. И. – 266.
Бенуа А. Н. – 22.
Берков П. Н. – 493.
Берлинер Г. О. – 498.
Бернштейн М. Х. – 177.
Берс С. А. (в замуж. Толстая) – 264.
Бертен А. – 370, 407, 408.
Бестужев А. А. – 460.
Бестужев Вл., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 12, 21, 22, 25, 57–59, 62, 94, 179, 271–273, 284, 307, 313, 319–321, 323, 325, 326, 328, 351.
Биас – 178.
Билибин И. Я. – 314.
Биневич Е. М. – 96, 195, 198, 199, 279, 282, 323, 327, 342, 492.
Бирюков П. И. – 263, 264.
Благой Д. Д. – 361.
Блок А. А. – 20, 21, 23, 24, 90, 93, 96, 186, 191, 279, 285, 287, 289, 305, 307, 309, 316–318, 321, 322, 325, 339, 342, 350, 351, 356, 358, 406, 426, 464, 467, 474, 479, 491, 492.
Блок А. Л. – 339.

- Боборыкин П. Д. – 313, 320.
 Богданович И. Ф. – 367, 379, 401, 428, 460.
 Богомолов Н. А. – 25, 26, 279.
 Бодлер Ш. – 14, 365, 455.
 Бодрова А. С. – 360.
 Бонди С. М. – 396.
 Бонч-Бруевич В. Д. – 471.
 Бонч-Томашевский М. М. – 300.
 Боратынский (Баратынский) Е. А. – 6, 292, 351, 360–429, 431–459, 460–466, 475, 478.
 Боратынский Л. Е. – 460.
 Борхениус Е. И. – 268.
 Боттичелли С. – 46.
 Браун Ф. А. – 348, 349, 352, 355, 358, 494.
 Брентано Ф. – 356.
 Брокгауз Ф. А. – 269.
 Брюсов В. Я. – 5, 11–15, 18, 19, 21, 24–70, 72, 73, 76–78, 91, 94, 179, 183, 186, 191, 193, 195, 200, 282, 286, 289, 299, 312, 314–316, 320, 322, 324–326, 342, 356, 396, 425, 459, 479.
 Брюсова И. М. – 195.
 Брюсова Н. Я. – 31, 57.
 Бугаев Б. Н. – 200, 285, 289, 305, 317, 318, 330, 342, 343.
 Бугон А. Э. – 29, 31.
 Бузник В. В. – 492.
 Булгарин Ф. В. – 321, 402.
 Бунатян Г. Г. – 493.
 Бунин И. А. – 51, 53, 55.
 Бурсов Б. И. – 342.
 Быстров В. Н. – 5, 24, 95, 145, 198, 270, 327, 342, 492.
 Вагнер Р. – 188, 192, 258, 266.
 Валенкова В. Н. – 353.
 Валенкова С. Н. – 352, 353.
 Валенковы В. Н. и А. Н., братья – 353.
 Варвара Илиопольская, вмц. – 146, 167, 178.
 Вацуро В. Э. – 459.
 Венгеров С. А. – 11, 24, 44, 59, 73, 76, 77, 93, 96, 200, 282, 288, 311, 316, 319, 321, 324.
 Венгерова З. А. – 14, 26, 359.
 Вeneвитинов Д. В. – 398, 463.
 Верлен П. – 14, 26, 290.
 Верхарн Э. – 315.
 Верховский В. Н. – 310, 318.
 Веселовский А. Н. – 350, 351, 358, 360, 363.
 Виланд К. М. – 380, 430.
 Вильборг А. – 319, 323.
 Вилькина Л. Н. – 17.
 Виноградов В. В. – 357, 359.
 Виньи А., де – 447.
 Владимир Г., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 12, 313, 320.
 Владиславлев И. В. – см. Гульбинский И. В.
 Вовенарг Люк де Клапье – 375, 421.
 Волошин М. А. – 469.
 Вольнский А. Л. – см. Флексер Х. Л. -
 Вольф Б. М. – 493.
 Вольф М. О. – 40, 42.
 Врубель М. А. – 303–305, 317.
 Вяземский П. А. – 209, 367, 369, 378, 381, 385, 400, 403, 405, 407, 423, 424, 426, 427, 432, 433, 441, 451, 452, 464, 465.
 Г., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 12.
 Галанина Ю. Е. – 317.
 Галахов В., псевд. Гиппиуса Вас. В. – 493.
 Галахов А. Д. – 427.
 Галич А. И. – 439.
 Гаман И. Г. – 421, 476.
 Гаркави С. Л. – 319.
 Гаршин В. М. – 185, 196, 197, 199, 201, 314, 322.
 Гвоздев А. А. – 310, 312, 319, 352, 353.
 Ге Н. Н. – 255.
 Гегель Г. В. Ф. – 225, 378, 427, 445.
 Гейне Г. – 42, 347, 467, 470.
 Гераклит – 178.
 Гердер И.-Г. – 403, 404.
 Герцен А. И. – 196, 202, 209, 231, 242, 310, 318, 319, 338, 353, 422, 489, 497.
 Гершензон М. О. – 462.
 Гете И.-В. – 42, 177, 178, 299, 301, 375, 382–384, 420, 434–438, 440, 446, 447, 449, 454.

- Гильев – 464.
 Гиндин С. И. – 32.
 Гинцберг А. И. – 484.
 Гиппиус А. Вас. – 351, 492.
 Гиппиус А. И., врач – 490.
 Гиппиус А. И., офицер – 490.
 Гиппиус А. Э. – 490.
 Гиппиус Вас. И. – 485, 490–492.
 Гиппиус Вл. И. – 490.
 Гиппиус Г.-А. – 490.
 Гиппиус Д. И. – 490.
 Гиппиус Е. В. – 492.
 Гиппиус Е. Ф. (урожд. Эггерс) – 492.
 Гиппиус З. Н. – 12, 13, 15–17, 21, 22, 25, 36, 51–53, 59, 74, 177, 270–277, 279, 323, 485, 490, 493.
 Гиппиус И.-Ф. – 492.
 Гиппиус К. Г. – 490.
 Гиппиус К. К. – 490.
 Гиппиус Л. В. – 492.
 Гиппиус Н. В. – 489, 497.
 Гиппиус Н. М. (урожд. Томилина) – 342.
 Гиппиус О. Г. – 490.
 Гиппиус С. В. – 489, 497.
 Гиппиус Э. Э. – 490.
 Гиппиусы, род – 338, 490.
 Гитин В. Е. – 478.
 Глаголь С. – см. Голоушев С. С.
 Гладстон В.-Э. – 255, 268.
 Глазунов И. И. – 462, 463.
 Глебов Игорь – см. Асафьев Б. В.
 Гнедич Н. И. – 371, 409, 412, 431.
 Гоголь Н. В. – 248, 260, 330, 343, 347, 356, 357, 359, 386, 442, 444, 451, 462, 467, 486, 487, 489, 495–498.
 Голике Р. – 319, 323.
 Голлербах Е. А. – 303–305, 317, 468, 471.
 Голлербах Э. Ф. –
 Голоушев С. С. – 300.
 Гольштейн А.-Л. Ж. – 258.
 Гомер – 44, 336.
 Гонкуры Э. и Ж. – 330.
 Гончаров И. А. – 250, 251, 259, 265, 266, 330.
 Гораций К. – 263, 493.
 Городецкий Б. П. – 342.
 Городецкий С. М. – 186, 188, 281, 284, 287, 316, 325, 350, 351, 358.
 Горький М. – см. Пешков А. М.
 Гофман В. А. – 476, 480.
 Гофман В. В. – 476, 480.
 Гофман М. Л. – 463.
 Гофман Э.-Т.-А. – 395.
 Гофмансталь Г. фон – 329.
 Грановский Т. Н. – 59, 311.
 Грачева А. М. – 24, 96, 317, 327, 342.
 Гречишкин С. С. – 317.
 Гржебин З. И. – 266.
 Григорьев А. А. – 5, 179, 181–188, 191, 193–197, 201, 203.
 Григорьев Г. М. – 321.
 Грифцов Б. А. – 23–25, 316, 326.
 Гроссман Л. П. – 323, 342.
 Грот Н. Я. – 299, 301.
 Грякалова Н. Ю. – 95.
 Гудзий Н. К. – 24, 29.
 Гуковский Г. А. – 359, 360.
 Гульбинский И. В. – 316, 324.
 Гумилев Н. С. – 179, 186, 189, 195, 281, 284, 297, 300, 316, 325, 350, 353, 354, 358, 477.
 Гуревич Л. Я. – 267, 268, 283, 296.
 Гурлянд И. Я. – 30.
 Гурлянд-Эльяшева Э. З. – 296.
 Гус И. – 49, 50.
 Гуэрча А. – 177.
 Г-ъ Вл., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 12.
 Гюго В. – 362, 381, 387, 389, 432, 445, 447, 448, 451, 452, 454, 462, 466, 490.
 Гюисманс Ж. К. – 329.
 Давыдов Д. В. – 178, 403, 461.
 Далькроз Ж.-Э. – 192, 314.
 Данилевский Г. П. – 248, 265.
 Данилевский Н. Я. – 182.
 Данте А. – 178, 349, 352, 485, 490, 491.
 Дарвин Ч. – 255.
 Даргомьжский А. С. – 178.
 Де Сталь – Гольштейн А.-Л. Ж.
 Дельвиг А. А. – 209, 350, 351, 358, 366, 390, 398, 399, 401, 404, 405, 428, 431, 455, 459, 462, 463.

- Державин Г. Р. – 400, 413, 414, 452, 464.
 Дёринг-Смирнова И. Р. – 93.
 Десницкий В. А. – 496.
 Дидро Д. – 421, 427, 430.
 Добролюбов А. М. – 11, 13–17, 20,
 24–36, 38, 39, 45–50, 57, 66, 74–78,
 83, 90, 91, 93–96, 190, 191, 282, 312,
 315, 321, 324, 492.
 Добролюбов Н. А. – 181, 251.
 Добролюбова М. Г. (урожд. Левестам)
 – 50.
 Долгополов Л. К. – 329, 342, 492.
 Достоевский Ф. М. – 76, 190, 246,
 249–253, 265, 289, 290, 329, 330, 343,
 475, 477, 478, 496, 498.
 Дружинин А. В. – 315.
 Дункан А. – 192.
 Дурнов М. А. – 18, 25, 35, 320.
 Дурьлин С. Н. – 266.
 Дымов Осип – см. Перельман И. И.
 Дюбок А. И. – 262.
 Дюпен А. А. Л. – 258.
 Евгеньев А. – см. Кауфман А. Е.
 Евдокимов Е. А. – 93.
 Еврипид – 246, 275, 477.
 Евтифеев С. В. – 310, 318.
 Егоров Б. Ф. – 195.
 Ежов И. С. – 93.
 Ергольская Т. А. – 263.
 Ерофеев В. В. – 343.
 Ефрем Сирин – 23.
 Ефремов П. А. – 463.
 Ефрон И. А. – 268.
 Жирмунский В. М. – 6, 311, 347–360,
 406, 438.
 Жуковский В. А. – 209, 210, 361, 371,
 389, 396, 397, 404, 409, 410, 412, 447,
 451, 458–460, 463.
 Журавлева А. И. – 195.
 Заблоцкая А. Е. – 317.
 Зайончковский И. И. – 259.
 Зайцев Б. К. – 324.
 Зайцев В. А. – 498.
 Замятин Е. И. – 358.
 Зелинский Ф. Ф. – 296, 314, 321.
 Зенкевич М. А. – 284.
 Знаменский П. А. – 310, 318.
 Золя Э. – 330.
 Зуев Д. В. – 301.
 Ибсен Г. – 258, 269, 289, 290, 329, 330,
 343.
 Иванов Вяч. И. – 96, 190, 199, 200, 274,
 279, 281, 284, 289, 296, 324, 350, 363.
 Иванов Г. В. – 297, 354.
 Иванов Р. В. – 279, 296, 307, 308, 312,
 316–319, 325.
 Иванова Е. В. – 5, 11, 24–26, 31–33,
 317.
 Иванов-Разумник – см. Иванов Р. В.
 Ивасенко А. А. – 495.
 Игнатъев И. В. – 281.
 Игорь-Северянин – см. Лотарев И. В.
 Игошева Т. В. – 5, 43, 95, 179, 198, 203.
 Измайлов А. А. – 181, 195.
 Измайлов А. Е. – 399, 463.
 Илличевский А. Д. – 398, 463.
 Ильев С. П. – 329, 342.
 Ильинский (Ильинский-Блюменау) А.
 А. – 42, 318.
 Ипполитов-Иванов М. М. – 262.
 Ицумо Тракедо – 316.
 Кавун И. Н. – 310, 318.
 Казаркин А. П. – 180.
 Каменев Г. П. – 269.
 Кант И. – 181, 383, 412, 433, 436–439,
 447, 451.
 Карамзин Н. М. – 393, 423, 429.
 Карлейль Т. – 265.
 Катков М. Н. – 267.
 Кауфман А. Е. – 473.
 Квашнин-Самарин Е. Н. – 17, 29.
 Келдыш В. А. – 343, 478.
 Келлер В. Б. – 473, 476, 480.
 Киреевский И. В. – 366, 367, 376, 380,
 381, 384, 398, 422, 430, 432, 438, 439,
 441, 459, 462, 463, 465.
 Клеобул – 178.
 Климкова М. А. – 459.
 Клюев Н. А. – 287.
 Кобринский А. А. – 74, 93, 96, 199, 281,
 288, 324.
 Коган П. С. – 497, 498.

- Козлов И. И. – 392, 409.
 Кольцов А. В. – 5, 201–205, 207, 208, 213, 215–217, 219, 221–225, 227, 229–231, 261–263, 287, 443.
 Комаров В. В. – 463.
 Комиссаржевская В. Ф. – 330.
 Комиссаржевского Ф. Ф. – 300.
 Коневской И. – см. Ореус И. И.
 Коновалов Н. А. – 489, 498.
 Констан Б. – 394.
 Коншин Н. М. – 368, 371, 401–403, 405–407, 409, 410, 463.
 Корецкая И. В. – 478.
 Корнейчуков Н. И. – 358, 470.
 Коробка Н. И. – 269.
 Короленко В. Г. – 186, 196, 199, 201, 289, 314, 322.
 Котрелев Н. В. – 56.
 Котряхов Н. В. – 318.
 Кочергина И. В. – 301.
 Кощиенко И. В. – 6, 481.
 Крестовский В. – см. Хвощинская Н. Д.
 Крестовский В. В. – 259, 269.
 Кривич В. И. – см. Анненский В. И.
 Кривцов Н. И. – 401.
 Крупская Н. К. – 55.
 Крылов В. Н. – 180.
 Крылов И. А. – 208, 401, 403.
 Куванова Л. К. – 56.
 Кузен В. – 438.
 Кулаковский С. Ю. – 495.
 Кулиш П. А. – 462.
 Кумпан К. А. – 319, 326.
 Куранда Е. Л. – 5, 6, 302, 467, 468, 472.
 Кухеммейстер К. фон – 45.
 Кушнерев И. Н. – 263.
 Кюхельбекер В. К. – 366, 399, 422, 459.
 Лавров А. В. – 25, 33, 34, 47, 60, 78, 94, 95, 198, 199, 279, 281, 317, 323, 324, 358, 492.
 Ламартин А. де – 387, 389, 434, 451, 452.
 Ламеттри Ж. О. де – 434.
 Ланг А. А. – 27–29, 31, 38, 42.
 Лаппо-Данилевский К. Ю. – 96, 199, 281, 324.
 Лапрад В. де – 362, 377, 425, 447, 448, 466.
 Лафар Ш.-О. – 369, 407, 411.
 Лебедев А. М. – 496.
 Лебедев В. К. – 50.
 Лебедев П. И. – 93.
 Левицкая Е. С. (урожд. Полякова) – 481.
 Легуве Э. – 372, 410, 411, 460.
 Лейбниц Г.-В. фон – 34, 47, 433.
 Лейкин Н. А. – 247, 264.
 Лекманов О. А. – 93, 284, 480, 493.
 Ленау Н. – 42.
 Ленин В. И. – см. Ульянов В. И.
 Леонтьев К. Н. – 182.
 Лермонтов М. Ю. – 68, 208, 242, 247, 315, 322, 361, 386, 388, 390, 396, 397, 425, 444, 448, 451, 455, 462, 466, 477, 480, 496.
 Лесков Н. С. – 5, 181, 201, 206, 207, 247–257, 264–268, 315, 323.
 Ливеровская М. И. (урожд. Борейша) – 352, 355, 358.
 Ливеровский А. В. – 352.
 Линдеберг О. А. – 24, 96, 317, 327, 342.
 Лисснер Э. Э. – 31, 38, 39, 44.
 Литвин Э. С. – 37, 44, 45, 51, 52, 55, 60.
 Лобода А. М. – 493, 494.
 Лозинский М. Л. – 353, 359.
 Ломтев С. В. – 329, 342.
 Лотарев И. В. – 199, 287, 304, 305, 314, 321.
 Лохвицкая М. А. (в замуж. Жибер) – 51, 52, 284.
 Львов-Рогачевский В. Л. – 287.
 Льдов К. Н. – 17, 32, 195.
 Магомедова Д. М. – 317.
 Майгура П. И. – 496.
 Майер Н. Н. – 121, 143, 145, 148.
 Майков А. Н. – 189, 190.
 Майков Л. Н. – 429.
 Маковский С. К. – 195, 316, 325.
 Маколей Т.-Б. – 265.
 Максимов В. И. – 300.
 Максимов Д. Е. – 473.
 Малларме С. – 14, 26.

- Малькова Ф. И. (в замуж. Гиппиус) – 489.
- Мальмстад Дж. – 317.
- Мальтбрэн К. – 403.
- Мамонтов А. И. – 41, 46.
- Мандельштам О. Э. – 81, 179, 195, 196, 200, 281, 282, 290, 297, 304, 311, 317, 319, 324, 350, 352–354, 480.
- Маркс А. Ф. – 268.
- Маркс К.-Г. – 362, 379, 430.
- Мартов Эрл – см. Бугон А. Э.
- Масанов И. Ф. – 12.
- Маслов В. А. – см. Брюсов В. Я.
- Маяковский В. В. – 354, 474, 480.
- Маяковский И. Л. – 489, 498.
- Медведев М. Е. – см. Бернштейн М. Х.
- Медведев П. Н. – 321.
- Мейер Т. – 348, 358.
- Мейерхольд В. Э. – 309.
- Мейлах Б. С. – 480.
- Менделеев Д. И. – 339.
- Менцель Е. В. – 282.
- Менцель М. В. – 282.
- Меньшов А. – см. Соловьева П. С.
- Мережковская З. Н. – см. Гиппиус З. Н.
- Мережковские, супруги – 12, 17, 18, 21–23, 33, 270, 279.
- Мережковский Д. С. – 13, 15, 16, 22, 24, 26, 52, 54, 55, 59, 74, 177, 200, 279, 285, 289, 315, 330, 343.
- Метерлинк М. – 13, 26, 315.
- Мец А. Г. – 199, 281, 282, 317, 324.
- Микешин М. О. – 76.
- Мильвуа Ш.-Ю. – 369, 403, 407.
- Минский Н. М. – 13, 14, 17, 25, 51, 53–55, 74, 93, 94.
- Миропольский А. Л. – см. Ланг А. А.
- Мирский Д. С. – 361.
- Мисникевич Т. В. – 5, 281, 290.
- Михайловский Н. К. – 181.
- Модзалевский Л. Б. – 460.
- Молодяков В. Э. – 47, 62.
- Мольер Ж.-Б. – 467.
- Моравская М. Л. – 284.
- Мордерер В. Я. – 34.
- Мотеюнайте И. В. – 264.
- Мочульский К. В. – 353, 358.
- Мурильо Б. Э. – 167, 178, 472.
- Мусоргский М. П. – 262.
- Мухина Е. М. – 477.
- Мюссе А. де – 452.
- Набоков В. В. – 22, 81.
- Надеждин Н. И. – 395, 398, 463.
- Надсон С. Я. – 91, 208.
- Налегач Н. В. – 478.
- Нарбут В. И. – 284, 353.
- Наумова Е. В. – 473.
- Неклюдов, казак – 49, 50.
- Некрасов М. К. – 359.
- Некрасов Н. А. – 143, 187, 197, 202, 208, 265, 315, 322, 347, 467, 487, 496.
- Нелединский Вл., псевд. Гиппиуса Вл. В. – 12, 21, 36, 62, 88, 94, 297, 298, 300, 307, 313, 323.
- Немзер А. С. – 468, 474.
- Немировича-Данченко Вл. И. – 300.
- Нешумова Т. Ф. – 468, 472.
- Никитин И. С. – 350, 351, 358.
- Никодим, святой – 22.
- Николай I, император – 259.
- Николай М. – см. Кулиш П. А.
- Ницше Ф. – 12, 79, 94, 190, 299.
- Новалис – см. Харденберг Ф. фон
- Новиков Н. И. – 200, 495.
- Нович Николай – см. Бахтин Н. Н.
- Нордау М. – 13, 26.
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. – 300.
- Огарев Н. П. – 199, 201, 315, 322, 422.
- Одоевский В. Ф. – 209.
- Оксман Ю. Г. – 360.
- Онегин А. Ф. – 462.
- Ореус И. И. – 18, 19, 25, 34, 35, 47–49, 51, 52, 74, 75, 78 – 80, 83, 91, 93, 94, 282, 288, 313, 320, 324.
- Орлицкий Ю. Б. – 5, 74, 94, 95.
- Орлов А. В. – 481.
- Орлов Петр – 48, 49, 50.
- Остолопов Н. Ф. – 459.
- Островский А. Г. – 467, 474.
- Островский А. Н. – 209, 210, 309, 318.
- Отто Ф. В. – 317, 326.
- Павлова К. К. (урожд. Яниш) – 51, 53.

- Павлова М. М. – 25, 47, 279, 281, 282, 289, 322, 330, 343.
Павлова Т. В. – 317.
Парни Э. – 368–370, 403, 407, 408, 460.
Парнис А. Е. – 34.
Паскаль Б. – 412.
Пастернак Б. Л. – 479.
Переверзева В. Ф. – 496.
Перельман И. И. – 47.
Перетц В. Н. – 495.
Перцов П. П. – 17, 22, 25, 31–33, 42.
Песков А. М. – 459.
Пестовский В. А. – 281, 296, 305, 348–350, 354, 358.
Петр I, император – 50, 178, 490, 491.
Петрарка Ф. – 490.
Петров Д. К. – 352, 347.
Петрова Г. В. – 5–7, 43, 302, 327, 467, 470, 481, 482.
Петровский А. С. – 197.
Печерский (Мельников-Печерский) П. И. – 248, 265.
Пешков А. М. – 51, 53–5 - 35, 266, 289, 302, 316, 324, 337, 355, 358, 360, 467, 468, 487, 496, 497.
Пигарев К. В. – 480.
Пиксанов Н. К. – 314, 321, 483, 497.
Пиотровский А. И. – 319.
Писарев Д. И. – 265.
Писемский А. Ф. – 249, 250, 259, 260, 265.
Платон – 143, 178, 439.
Платонов С. Ф. – 493.
Плетнев П. А. – 263, 385, 386, 441, 444, 462.
Плоткин Л. А. – 342.
Плотникова А. Г. – 467.
По Э. – 329.
Победоносцев К. П. – 255.
Поберезкина П. Е. – 480.
Погодин М. П. – 367.
Покровский М. Н. – 496.
Полевой Н. А. – 438, 443, 447, 464.
Полежаев А. И. – 185, 199, 201, 314, 321.
Полонский Я. П. – 165, 178.
Поляков А. С. – 52, 55, 56, 309, 318.
Полянский В. – см. Лебедев П. И.
Помяловский Н. Г. – 199, 201, 315, 322, 496.
Поп (Поуп) А. – 375, 421, 460.
Попов К. Д. – 49, 50.
Портинари Б. – 178.
Прац Э. – 462.
Преображенский П. А. – 50.
Пропп В. Я. – 359.
Пушкин А. С. – 23–25, 53, 92, 143, 178, 198, 201, 208, 209, 215, 242, 250, 258, 270, 289, 290, 312–316, 319–321, 325, 326, 351, 356, 360, 361, 363–367, 369, 370, 374, 377, 379, 385–387, 390, 392–401, 403, 404, 407–409, 413, 414, 417–419, 424, 426, 429, 431, 439, 441–444, 447, 448, 455–460, 462–465, 467, 477, 480, 487–489, 495–497.
Пушкин Л. С. – 409.
Пшибышевский С. – 330.
Пяст Вл. – см. Пестовский В. А.
Радищев А. Н. – 200, 422, 423.
Радлов С. Э. – 296, 303.
Радлова А. Д. – 302, 303.
Радловы, супруги – 303.
Раков В. П. – 196.
Раггауз Г. И. – 94.
Рачинский С. А. – 461.
Рейснер Л. М. – 317, 326.
Ремизов А. М. – 307.
Ричардсон С. – 268.
Робинсон М. А. – 495.
Роденбах Ж. – 315.
Рождественский В. А. – 469.
Розанов В. В. – 22, 182, 352.
Роман Ю. – 31, 38, 39, 44, 343.
Ропшин В. – см. Савинков Б. В.
Рудаков С. Б. – 179, 196.
Рудольф, немец-музыкант – 263.
Руссо Ж.–Ж. – 264, 269, 371, 372, 376–378, 389, 404, 410, 416, 421–427, 429, 430, 433, 434, 436–439, 444–446, 450–453.
Руткевич М. Н. – 498.
Руткевич Н. П. – 489, 498.

- Руткевич Ю. М. – 489, 498.
 Руч С. Е. – 66.
 Рыкунина Ю. А. – 25, 37, 41, 48, 49,
 54–59, 62, 63, 96, 196–199, 205, 270,
 279, 281, 282, 284, 288, 319, 324, 327,
 328, 342, 492.
 Рылеев К. Ф. – 366, 460.
 Сабашников М. В. – 321.
 Сабашниковы М. В. и С. В., братья –
 24, 26, 195.
 Савинков Б. В. – 186, 196, 315.
 Садовой Б. А. – 182, 195.
 Салтыков-Щедрин М. Е. – 259, 260,
 266, 315, 323, 327, 342, 347, 467, 487,
 496, 498.
 Самарин А. Ю. – 492.
 Санд Жорж – см.: Дюпен А. А. Л.
 Сапожков С. В. – 25, 74, 93.
 Сахновский В. Г. – 300.
 Свербеев Д. Н. – 367.
 Свешникова Е. П. – 50.
 Семен Август – 460, 461, 463.
 Семенко И. М. – 460.
 Сенека – 412.
 Сен-Пьер Б. де – 268.
 Сервантес М. де – 289.
 Сигма – см. Сыромятников С. Н.
 Силард Л. – 329, 342.
 Симачева И. Ю. – 343.
 Синезий Киренский – 114, 143.
 Склярский В. А. – 358.
 Слонимский А. Л. – 359.
 Случевский К. К. – 282, 475, 478, 479.
 Смирнов А. А. – 468.
 Соболев А. Л. – 282.
 Соболевский С. А. – 459, 495.
 Сократ – 178.
 Соллогуб В. А. – 432.
 Соловьев В. С. – 33, 51, 53, 74, 178,
 182, 186, 252, 254, 266.
 Соловьев С. М. – 250, 265.
 Соловьева П. С. – 326.
 Сологуб Ф. – см. Тетерников Ф. К.
 Сомов О. М. – 459.
 Сорокин Г. Э. – 469.
 Спиноза Б. – 34, 47, 76, 298–301.
 Сталин И. В. – 495.
 Станкевич Н. В. – 199, 201, 208, 210,
 229, 242, 264, 315, 322.
 Станкокович В. К. – 42, 44, 248, 265.
 Стасюлевич М. М. – 461, 464.
 Стойчев С. А. – 489, 498.
 Стоппнер Б. Г. – 478.
 Столыпин П. А. – 81.
 Стоюнин П. Я. – 289, 314, 315, 320,
 322.
 Стоюнина М. Н. – 200, 311, 315, 319,
 320, 322.
 Страхов Н. Н. – 182.
 Строганова Е. Н. – 268.
 Струве П. Б. – 59, 60.
 Суворин А. С. – 40, 42, 267.
 Сувчинский П. П. – 323.
 Сумароков А. П. – 404, 495.
 Сумароков А., псевд. Гиппиуса Вл. В. –
 12, 77, 94, 313, 321.
 Сумбатов, кн. – см. Южин А. И.
 Сыромятников С. Н. – 17.
 Сысоева А. В. – 25.
 Сытин И. Д. – 50.
 Сьоннерберг К. А. – 296, 300, 305–308,
 317, 323.
 Тахо-Годи Е. А. – 5, 93, 295.
 Тепляков В. Г. – 418.
 Тетерников Ф. К. – 13, 14, 17–21, 40–
 42, 45–47, 51, 53, 91, 191, 281–294,
 321, 322, 330, 342, 343, 351, 396, 459,
 475, 479.
 Тик Л.-И. – 347.
 Тименчик Р. Д. – 198, 358, 392, 493.
 Тихонов А. Н. – 324, 358.
 Тихонов В. А. – 313.
 Толстой Л. Н. – 5, 15, 50, 68, 178, 185,
 193, 197, 201, 202, 205–207, 232–247,
 249, 250, 252–256, 258, 263, 264,
 268, 329, 330, 343, 496
 Толстой Н. Н. – 264.
 Толстой С. Н. – 263.
 Томашевский Б. В. – 23, 25, 359, 410,
 464.
 Тузов И. Л. – 49, 50.
 Туманский В. И. – 443.

- Тургенев И. С. – 14, 68, 77, 80, 201, 242, 247, 250, 251, 258, 259, 265, 266, 324, 495.
- Турчинский Л. М. – 37.
- Тынянов Ю. Н. – 81, 94, 359, 467, 468, 470.
- Тюпа В. И. – 93.
- Тютчев Ф. И. – 34, 46, 91, 208, 347, 361, 362, 366, 383, 389, 390, 397, 414, 415, 440, 453, 455, 462, 467, 475, 476, 478, 480, 496.
- Ульянов В. И. – 324.
- Усов Д. С. – 468, 469, 471, 472.
- Усов П. С. – 265.
- Успенская А. В. – 178.
- Успенский Г. И. – 496.
- Устинов А. Б. – 480.
- Ухмылова Т. К. – 483.
- Фаресов А. И. – 267, 268.
- Федоров А. В. – 6, 467–472, 474, 475, 477–481.
- Федоров Б. М. – 399, 459.
- Фет А. А. – см. Шеншин А. А.
- Фидус – см. Хеппенер Х. Р. К. И.
- Филиппов Т. И. – 254, 255, 268.
- Философов Д. В. – 22.
- Фихтенгольц Г. М. – 310, 318.
- Флексер Х. Л. – 14, 180, 181, 200, 265–267, 283, 305, 313, 320.
- Флетчер Д. О. – 490.
- Фофанов К. М. – 17, 51, 52.
- Франциск Ассизский – 49, 50.
- Фридлиндер Г. М. – 467.
- Фрунзе М. В. – 498.
- Харденберг Ф. фон – 347, 355, 356, 359.
- Харькина Т. С. – 474.
- Хвошинская Н. Д. (в замуж. Зайончковская) – 258, 259, 269.
- Хеппенер Х. Р. К. И. – 45.
- Хилон – 178.
- Хлебников В. В. – 354, 480.
- Холмс Л. Е. – 318.
- Хомяков А. С. – 367, 415, 459, 461.
- Ц. – см. Цензора (Цинзор) Д. М.
- Цветаева М. И. – 297.
- Цебрикова М. – 269.
- Цензор Д. М. – 284.
- Цехновицер О. В. – 473.
- Чабан А. А. – 284.
- Чарная М. Г. – 493.
- Чеботаревская А. Н. – 282.
- Червяков А. И. – 478, 479.
- Черногубов Н. Н. – 53.
- Чернышевский Н. Г. – 251, 266, 267, 487, 496.
- Чесноков П. Г. – 262.
- Чехов А. П. – 54, 55, 289, 314, 320, 324, 359.
- Чириков Е. Н. – 51, 53.
- Чудовский В. А. – 358.
- Чуковский К. – см. Корнейчуков Н. И.
- Шамурнин Е. И. – 93.
- Шаталина Н. Н. – 47.
- Шатобриан Ф. Р. де – 215, 430, 434, 452.
- Шахматов А. А. – 493.
- Шевырев С. П. – 367, 378, 385, 386, 427, 442, 443, 456, 462, 465.
- Шекспир У. – 42, 44, 246, 283, 303, 315, 322.
- Шелгунов Н. В. – 266.
- Шеллинг Фр. – 182, 225, 363, 367, 383, 429, 436, 438, 439, 442, 445, 465.
- Шеншин А. А. – 14, 51, 53, 76, 91, 137, 143, 178, 187, 190, 192, 208, 350, 390, 455, 470.
- Шиллер Ф. – 42, 296, 362, 373, 374, 377, 382, 383, 387–389, 412, 416, 417, 425, 434, 436, 438, 440, 444–453, 467.
- Шишкин А. Б. – 96, 199, 281, 324.
- Шляпкин И. А. – 486, 493, 494.
- Шляхтинский А. И. – 459.
- Шмидт Э. – 353.
- Шомакова И. А. – 359.
- Шопенгауэр А. – 12, 290, 298.
- Шоре Э. – 268.
- Шошина В. А. – 492.
- Шперк Ф. Э. – 282.
- Штейн С. В., фон – 478.
- Штейнберг А. З. – 296, 496.
- Шульц-мл. С. С. – 358.
- Шуман Р. – 66, 164, 178.

- Щербаков Р. Л. – 24, 42.
Эверс Фр. – 41–45.
Эйхенбаум Б. М. – 296, 349, 357–359,
470, 481, 497, 498.
Эйхендорф И. – 358.
Энгельгард Б. М. – 359.
Энгельс Ф. – 450, 497.
Эпиктет – 412, 413, 420, 430.
Эпикур – 325, 361, 362, 367, 368, 372,
390, 400–402, 406, 410–415, 420, 421,
434, 455.
Эрберг К. – см. Сюннерберг К. А.
Эрлейвейн А. А. – 50.
Эрлих Я. И. – 34, 46, 47, 492.
Эргель В. А. – 445.
Южин А. И. – 300.
Юрьев С. А. – 266.
Ягдовский К. П. – 310, 319.
Языков Н. М. – 386, 389, 401, 418, 443,
451.
Якир И. П. – 56.
Якубович И. Д. – 343.
Ямпольский И. Г. – 25, 288.
Яничек Мария – 44, 45.
Ярошевский К. П. – 489, 497.
Annenskij I. F. – см. Анненский И. Ф.
Baratynskij (Baratynsky) E. A. – см. Бо-
ратынский (Баратынский) Е. А.
Barbier O. – См. Барбье О.
Eichendorf J. von - см. Эйхендорф И.
Hugo V. – см. Гуго В.
Kuchenmeister C. – см. Кухеммейстер
К. фон
Laprade V. – см. Лапрад В. де
Meyer Th. – см. Мейер Т.
Mirsky D. S. – см. Мирский Д. П.
Saltykov M. E. – см. Салтыков-Щедрин
М. Е.
Tjutchev F. I. – см. Тютчев Ф. И.
Vossler K. – 491.

Научное издание

**Русские поэты XX века:
материалы и исследования**

**Владимир Гиппиус (1876–1941);
Василий Гиппиус (1890–1942)**

Печатается по решению Ученого Совета ИРЛИ РАН от 15. 12. 2022
(Протокол № 11).

Научная редакция: Г.В. Петрова
Выпускающий редактор И. Григорович
Редактор С. Феоктистова
Технический редактор М. Федотова
Корректоры: Е. Стручкова
Е. Давыдова
Верстка и оригинал-макет П. Куренков
Обложка А. Давыдов

Издательский центр «Азбуковник»
119071, Москва, ул. Городская д. 8

Наши книги в интернете:
www.slovari.ru, www.esterum.com
8-985-922-57-10

Сдано в набор 04.12.2023. Подписано в печать 22.01.2024.
Формат 60×90/16
Печать офсетная. Усл. печ. л. 33. Тираж 500.
Заказ №

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

ISBN 978-5-91172-235-7

