

61: 05-10/107

Уральский государственный университет имени А.М. Горького

На правах рукописи



**ГраMATчикова Наталья Борисовна**

**ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА  
(М. ВОЛОШИН, Н. ГУМИЛЕВ, М. КУЗМИН)**

10.01.01. – русская литература.

**Диссертация**

На соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель  
доктор филологических наук  
профессор Созина Е.К.**

Екатеринбург

2004

## Содержание

<b>Введение</b>	<b>3</b>
1. Понятие игры. Философия игры.	3
2. Игра и искусство.	8
2.1. Типология игр.	11
2.2. Игра и ее антитезы.	16
3. Семиотика игры.	18
3.1. Психология игры.	19
3.2. Игра и коммуникация.	20
3.3. Значение игровых форм для культуры Серебряного века.	22
3.4. Дискурс игры. Рекурсивная процедура: от человека к тексту, от текста к человеку.	30
3.5. Соотнесенность магистральных коммуникативных стратегий с типологией игр.	36
<b>Глава 1. Максимилиан Волошин.</b>	<b>41</b>
1. «Художники – ведь это только дети...» (лично-биографический уровень).	41
2. Маски и мистификации М. Волошина: от игрока-пациента к режиссеру-мистификатору.	47
3. «Соучастник судьбы» (экзистенциально-художественный уровень).	65
Жизнь как текст: мифотворчество и миротворчество Волошина.	74
<b>Глава 2. Николай Гумилев.</b>	<b>81</b>
1. «Ему просто всю жизнь было 16 лет» (лично-биографический уровень).	81
2. Культурные формы агональности: военная стратегия на литературном поле.	93
3. Поэт как властелин мира (художественно-экзистенциальный уровень драматургии Гумилева).	99
«В стиле Бог показывается из своего творения»: агональность как доминанта творческой индивидуальности Н. Гумилева.	136
<b>Глава 3. Михаил Кузмин.</b>	<b>138</b>
1. «Актерская душа» М. Кузмина (лично-биографический уровень).	138
2. Отшельник или Сплетник? (социокультурный уровень).	155
3. «Центр игровой структуры» в прозе М. Кузмина.	158
«Радость – вот божественное слово...»: эстетическая позиция М. Кузмина.	181
<b>Заключение.</b>	<b>185</b>
<b>Список литературы.</b>	<b>191</b>

## ВВЕДЕНИЕ

### 1. Понятие игры. Философия игры.

Проблема соотношения игры и искусства, игры и культуры, ставилась философами со времен античности. Является ли игра прерогативой человека? Следует ли усматривать игровые элементы в поведении животных? Можно ли говорить об игре божественных сил? Играет ли Бог или дьявол? По ответам на эти вопросы можно определить традицию философствования, которую разделяет отвечающий. Для Платона, например, да и древнегреческой философии в целом, играют боги, а люди исполняют написанные для них роли, режиссер которых - совершенный космос.<sup>1</sup> В русле христианской традиции Бог не играет, и человек также не должен играть; единственные существа, способные на это несерьезное, лукавое дело, - дьявол и бесы.

В XX веке игра обрела новый статус, оказавшись востребованной в качестве одного из метаязыков описания истории культуры, добавив к известным ранее определениям человека – *ludens* (играющий). Культурологическое исследование Йогана Хейзинги «*Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры*» (1938) постулирует рождение культуры как немислимое вне ее игрового элемента. Книга Й. Хейзинги представляет собой универсальное «ступенчатое» восхождение от древнейших эпох к современному этапу развития культуры. Сходство работы нидерландского ученого со структуралистским подходом усиливается интересом Хейзинги к архаике, мифу, ориентированностью на антропологические труды. Игра предстает тотальным явлением, старшим по отношению к культуре, изначально несущей в себе «имматериальный элемент» и потому обладающей свободой проявления. Подчеркивая сложность и многосоставность игры как явления, Хейзинга констатирует невозможность ее детерминирования только логическими, только этическими или только социальными факторами. Внутренняя структура игры предрасположена к фиксации в качестве культурной формы: элементы повтора, рефрена, чередования, свойственные играм, способствуют тому, чтобы игра могла быть повторена, будучи сохранена традицией. Здесь мы имеем дело с воплощенностью игры как духовной ценности в эстетической форме. Связь же с этикой устанавливается тем, что, хотя «в игре самой по себе не заключено ни добродетели, ни греха», игра создает напряжение, которое в сочетании с действующими установленными правилами, подвергает нравственной проверке любого играющего. В равной степени значим и отказ от игры.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. Тахо-Годи А.А. «Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков» (Тахо-Годи, 1973).

Определение, которое Хейзинга дает игре как таковой, гласит: *«Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная жизнь»»* (Хейзинга, 1992, 41). Взяв это определение игры как рабочее, признав, что на сегодняшний день оно стало настолько же классическим, насколько и «общим местом», мы заведомо отказываемся от попыток «подвести итог» всему сказанному об игре, ибо разные облики игры и разные ее функции уводят нас в далекие друг от друга области знаний. Однако проблема полифункциональности игры с неизбежностью встает перед каждым, занимающимся этой проблематикой. В данный момент наша задача состоит в том, чтобы очертить само поле понятия и обозначить проблемные точки, ожидающие нас при переходе к конкретным авторам и произведениям.

В качестве модели Вселенной впервые игра отмечена у Гераклита (VI век до н.э.): образ вечности – царственный ребенок, забавляющийся игрой в шахматы. По заключению историка культуры К. Исупова, «толкование игры в ранних памятниках философского творчества – это всегда попытка создать образ деятельного, энергичного, эвристического сознания, а описание сферы ее проявлений – это описание экспериментального, предваряющего свое собственное развитие отношения к миру» (Исупов, 1977, 154). В *«Положении об основании»* Хайдеггер цитирует этот фрагмент Гераклита, иллюстрируя таким образом свою мысль о произведениях искусства, которые про-игрываются, возвещая человеку истину, не могущую явить себя иначе как в игре. Чем более мы погружаемся в философскую традицию апологии игры, тем далее оказываемся от «прикладного» аспекта функциональности игры. Однако именно философская традиция осмысления значимости игры для всего существования человека в конечном счете оказывается, возможно, наиболее продуктивной, ибо сообщает свою устремленность и другим, более «прикладным» и проработанным видам и типам игры.

В русле хайдеггеровского понимания роли игры находятся Э. Финк и Г. Гадамер. С точки зрения философа Э. Финка (феноменологическая и антропологическая школы), игра является собственно человеческим феноменом. И Бог, и животные лишены дара игры, так как «лишь сущее, конечным образом отнесенное к всеобъемлющему универсуму и при этом пребывающее в промежутке между действительностью и возможностью, существует в игре» (Финк, 1988, 360). Всего Финк выделяет пять основных феноменов человеческого бытия: смерть, труд, господство, любовь и игра. Это «способы понимания, с помощью которых человек понимает себя как смертного, как трудящегося, как борца, любящего и игрока и стремится через смысловые горизонты объяснить одновременно бытие всех ве-

щей» (Там же, 361-362). Именно способность играть дарует человеку возможность «обретать образ собственной жизни во всей его высоте и глубине, задолго до того, как он начинает размышлять и понятийно постигать истину своего существования. Игровая рефлексия образна, игра выводит сущность в явление до всякого явного размышления. Человек как человек по своему бытию есть отношение. ... Человек существует как отношение, отношение к себе, вещам и миру, он существует в пространстве и относит себя к родине и чужбине, существует во времени, относит себя к собственному прошлому, обусловлен родом и полом... Игра же есть отношение к относительному бытию человека (Там же, 395-396). (Здесь и далее все подчеркивания в цитатах, если это не оговорено иначе, выполнены мной. – Н.Г.) Подобно другим феноменам человеческой экзистенции игра существует как способ понимания, но ее исключительный статус состоит в том, что она может отражать в себе все другие феномены, включая себя саму (игра - «исключительный способ для-себя бытия»).<sup>2</sup> И так – «иное бытие», где жизнь играет, разыгрывая свободную (вольную) форму своего существования, свое возрождение и обновление на лучших началах. Этот «другой мир», инобытие, открывающееся в игре, - реальный феномен человеческой цивилизации на протяжении всего ее существования, что позволяет причислять игру к экзистенциальным феноменам человеческого бытия, в котором проявляются его особенности и потребности. Игра открывает человеку способ общения с возможным, «быть-могущим», даря ему свободу от непреклонного долженствования. Наиболее продуктивным для нашего исследования является понятие «иног бытия», сознание причастности к которому завладевает играющим человеком, сообщая ему напряжение и радость от участия в игре. В этом смысле эстетическая оформленность игры, равно как и ее соотнесенность с этическими категориями, отходят на второй план.

Гадамер следует логике хайдеггеровской мысли, считая, что истина «свершается», будучи не характеристикой познания, а характеристикой самого бытия; преимущественный способ ее свершения – искусство. Гадамер рассматривает игру как структуру, то есть такое значимое целое, которое может быть поставлено повторно. В каждом произведении искусства уже заложена «нацеленность на представление» и форма этого представления. Гадамер настаивает на примате самой игры в сознании игроков. «Субъект игры – это не

---

<sup>2</sup> «Содержание нашего существования вновь обнаруживается в игре: играют в смерть, похороны, поминовение, мертвых, играют в любовь, борьбу, труд» (Финк, 1988, 391). «Игра охватывает и объемлет все другие феномены, представляет их в непривычном элементе воображаемого и тем самым дает человеческому бытию возможность самопредставления и самосозерцания в зеркале чистой видимости» (Там же, 392).

игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения» (Гадамер, 1988, 148). Способ бытия игры – саморепрезентация.<sup>3</sup>

В своей работе *«Актуальность прекрасного»* Гадамер выделяет три антропологических основания нашего восприятия искусства: игру, символ, праздник. Таким образом, игровое действие сопрягает несколько парадигм экзистенции человека. Характеристики игры, выделяемые Гадамером, оказываются многочисленными и разнородными: «магическое созидание видимости игрового мира, замороженность игрового сообщества, идентификация зрителей с игроками, самосозерцание человеческого бытия в игре как «зеркале жизни», дорационалистическая осмысленность игры, ее символическая сила, парадигматическая функция и освобождение времени ввиду обратимости всех решений в игре, игровое облегчение бытия и способность игры охватывать в себе все другие основные феномены человеческого существования, включая самое себя, то есть способность играть не только в труд, борьбу, любовь и смерть, но и в игру» (Гадамер, 1991, 401). Попытка свести эти характеристики воедино приводит Гадамера к выделению «общего строя игры» – ее «праздничного характера».

Однако в апологии игры скрыта опасность: если игра стоит за гранью «добра и зла», то ошибочно приписывать ей некие «положительные» ценности, ей самой не присущие (что происходит в случае ее отождествления со свободой, праздником и т.д.) Эту линию развивал в своих размышлениях о феномене игры Жан Бодрийяр (*«Соблазн»*, 1979), настаивая на неприменимости к игровой сфере оценочных категорий: «Учреждаемый игрою строй, будучи условным, несоизмерим с необходимым строем реального мира: его нельзя назвать ни этическим, ни психологическим, а его принятие (наше согласие с правилом) ничего общего не имеет ни с покорностью, ни с принуждением. Стало быть, попросту не существует никакой свободы игры в нашем нравственном и индивидуальном понимании «свободы». Игра – не свобода. ... Вступить в игру означает вступить в ритуальную систему обязательств, и ее интенсивность обусловлена именно этой посвятительной формой», а вовсе не каким-то эффектом свободы...» (Бодрийяр, 2000, 232). Таким образом, Бодрийяр подчеркивает, что вслед за вступлением в игру вступают в действие силы, весьма отличные от тех, которые мы привыкли связывать со свободой и праздником. «Правило», как одно из центральных понятий в размышлениях Бодрийяра, притягательно тем, что проти-

---

<sup>3</sup> «Репрезентация искусства по своей сути такова, что она направлена на кого-то, даже если при этом никто не слушает и не смотрит» (Гадамер, 1988, 156). «Игру превращает в зрелище вовсе не отсутствие четвертой стены; скорее закрытость игры в себе и создает ее открытость для зрителя. Зритель лишь осуществляет то, чем является игра как таковая» (Там же, 155).

востоят царящему в «реальной» жизни закону. «Единственный принцип игры...состоит в том, что *выбор правила освобождает вас в игре от закона*» (выделено автором – Н.Г.) (Там же). Бодрийяр постоянно акцентирует присущую игре антиномии: добровольность принятия игры и дальнейшее неукоснительное следование ее правилам. Известный диктат, который ощущает на себе каждый, вступивший в поле игры, порождает проблематику статуса игры и ее субъекта: кто же Играет? Человек (Игрок) определяет ход игры или является частью Игры? Исследования Гадамера, описывающего игру как эстетическое целое, Деррида, рассматривающий игру в качестве объекта со структурой, включающей в себя «играющего», позволяют вести речь о дискурсе игры, который во многом определяет логику действий персонажа. М. Фуко в размышлениях о субъекте, который сохранен для нас историей, констатирует, что индивидуальные особенности важны в той мере, в какой они были замечены, оценены, удостоились обсуждения и подражания и – перестали быть особенностями, став вариантом культурной нормы. Подобный субъект формируется дискурсом, а не психологией, своим местом в конфигурации культурных сил, а не личными вкусами, привычками и желаниями.

Вернемся к Бодрийяру. С помощью понятия «правила» он показывает, как игра освобождается от необходимости верования, а, следовательно, выходит из сферы морали: «В правило нельзя верить или не верить – правило соблюдают. В игре пропадает неопределенная оболочка верования, окутывающая все реальное, улетучивается это неизменное требование вероятия – отсюда аморальность игры: мы действуем, не веря в то, что делаем...»(Там же, 233). После того как Бодрийяр развенчивает утешительную иллюзию свободы игры, он переходит ко второму ее базовому принципу - к чувству удовольствия от процесса. «Игра не опирается на принцип реальности. Но не в большей степени опирается она и на принцип удовольствия» (Там же). Таким образом, Бодрийяр лишает приоритетности отмечаемые другими исследователями константы игры: ее радостный характер, чувство свободы, присущее ей и т.д. Однако при этом игра у Бодрийяра не только не утрачивает своей притягательной силы, но становится одним из наиболее ярких воплощений соблазна как феномена<sup>4</sup>. Итак, присутствие в игре «киного бытия», «киной реальности», «киной логики» оказывается единственной признаваемой всеми чертой феномена игры.

Если следовать логике работы Бодрийяра, жизнь, порождая игру как одно из самых значительных своих явлений, сама становится «игровым материалом», утрачивая приоритет, едва лишь мы переступаем границу игры и перемещаем свою точку зрения «внутри»

---

<sup>4</sup> Ибо «единственная движущая сила ее – колдовское очарование правила и описываемой им сферы – но это вовсе не сфера иллюзии или развлечения, а область иной логики, искусственной или посвятительной, в которой упраздняются естественные определения жизни и смерти» (Бодрийяр, 2000, 233-234).

игрового мира. Оттуда игра «безусловно серьезнее жизни – это ясно видно из того парадоксального факта, что сама жизнь может сделаться в ней ставкой» (*Там же*, 233).

Антигероем игры у Бодрийяра становится шулер, то есть тот, кто как раз и был бы истинным героем игры, если бы она имела финальность. В попытке избежать соблазна игры шулер лишается и той доли очарования, которая свойственна субъектам, преступающим закон. «В трансгрессии закона, возможно, и есть какое-то очарование – но ничего подобного нет в факте жульничества, в факте трансгрессии правила. ... Правило нельзя «преступить», его можно лишь не соблюсти. Но несоблюдение правила не приводит к состоянию трансгрессии – оно попросту отбрасывает вас под пяту закона» (*Там же*, 244). Шулер выходит из-под диктата игровых правил, но свобода шулера мнима, ибо оборачивается падением: «Шулер вульгарен, потому что не позволяет себе поддаться соблазну игры, потому что отказывает себе в упоминании соблазна» (*Там же*, 245). Так в самом соблюдении правила скрыты эстетический и этический моменты. Выиграв «экономически», шулер проигрывает нравственно: он несчастен, ибо, возможно, действует из страха, и тогда самая выгода (экономическая целесообразность) - всего лишь предлог, к которому он прибегает за тем, чтобы ускользнуть от соблазна, из страха поддаться соблазну.

Как мы видим, феномен игры, неизменно привлекательный для философов, с немалым трудом поддается осмыслению в силу имманентной противоречивости и неоднородности. Нет единства ни в определении понятия игры, ни в количестве выделяемых характерных признаков. Наряду со свободой, которую игра дарит человеку, она же налагает на него жесткую систему обязательств, при этом не утрачивая своей соблазнительной ауры. В то же время именно философские интерпретации понятия игры позволяют задать необходимую амплитуду размышлений, избежать представления о локализации феномена игры (например, в сфере отдыха или в детстве), утверждают его глубинное родство с важнейшими феноменами человеческого бытия.

## 2. Игра и искусство.

Философско-теоретическое осмысление проблемы «искусство-игра» приходится на вторую половину 18 века. Определяющее значение имеют труды немецких философов: И. Канта и Ф. Шиллера. В *«Критике способности суждения»* И. Канта эстетическое утверждается на правах среднего звена между истиной и добром (прекрасное и возвышенное). Кант открыл опосредованный характер восприятия прекрасного и связал его с понятием «свободной игры». В воспринимающем акте он выделяет (кроме созерцания, наслаждения, оценки) четвертый момент – «игру душевных сил», протекающую по собственным законам и носящую «характер ярко выраженного внутреннего творчества, которое



при рассмотрении оказывается восстановленным первоначальным творчеством художника» (Гулыга, 1977, 34). Проблему художественного восприятия Кант определяет как соучастие в игре, ибо мир искусства сочетает в себе те же два плана, что и любая игра. Упустив из виду один из планов художественного произведения, человек оказывается вне сферы действия искусства. Так, проблема игрового поведения впервые получает философское осмысление.

Для творца «свободная игра» душевных сил связана с познанием, ибо игра в искусстве порождает иллюзию, играющую видимость, как говорил Кант, «истину в явлении». «Существует такая видимость, с которой дух играет и не бывает ею разыгран... Эта видимость не затемняет внутренний образ истины, которая предстает перед взором украшенной, и не вводит в заблуждение неопытных и доверчивых притворством и надувательством, а, используя пронизательность чувств, выводит на сцену сухую и бесцветную истину, наполняя ее красками чувств» (Столович, 1987, 10).

Ф. Шиллер, чьи *«Письма об эстетическом воспитании»*, как признавал сам автор, «покоятся на Кантовых принципах», развивал тезис о достижении свободы путем красоты. Красота соответствует внутренней природе человека, ибо она двойственна: объективна и субъективна, материальна и духовна. Суть красоты - игра, где господствует та же двойственность. Человек, создавая своим творчеством «искусство видимости», не только расширяет «царство красоты», но также охраняет «границы истины», «ибо он не может очистить видимость от действительности, не освободив в то же время и действительность от видимости» (Столович, 1987, 13).

После работ немецких философов связь игры и искусства представляется неразрывной: эстетическое восприятие предполагает игровой аспект, игра выступает в качестве основы всякой художественной деятельности. В работе Й. Хейзинги мы встречаем расширительное понимание игры как основы всей человеческой культуры. Необходимо сделать несколько замечаний ограничительного характера. Как писал Ю. Лотман, «боязнь ряда эстетиков заниматься (во избежание обвинений в кантианстве) проблемами игры и искусства, их глубокое убеждение в том, что всякое сопоставление игры/искусства ведет к проповеди «чистого искусства», отрицанию связи творчества и общественной жизни, отражает глубокую неосведомленность в вопросах смежных наук (психологии, педагогики)» (Лотман, 1970, 81). Задачи игры и искусства схожи – «найти собственную глубинную сущность». Схожи и их методы – овладение двуплановым поведением<sup>5</sup>. Но искусство не

---

<sup>5</sup> «Создавая человеку условную возможность говорить с собой на разных языках, по-разному кодируя свое собственное «Я», искусство помогает человеку решить одну из су-

тождественно игре. Ю. Лотман предлагает проводить разграничение между ними по цели и объекту моделирования: «Игра представляет собой овладение умением, тренировку в условной ситуации, искусство – овладение миром (моделирование мира). Игра – «как бы деятельность», а искусство – «как бы жизнь». Из этого следует, что в игре целью является соблюдение правил. Целью же искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства» (Лотман, 1970, 91).

Разграничение этих двух видов духовной деятельности человека проводил и М. Бахтин. Он показывал, что восприятие игры как игры или произведения искусства может зависеть от наличия автора либо зрителя. «Именно то, что в корне отличает игру от искусства, есть принципиальное отсутствие зрителя и автора. Игра, с точки зрения самих играющих, не предполагает находящегося вне игры зрителя, для которого осуществлялось бы целое изображаемого игрою события жизни; вообще игра ничего не изображает, а лишь воображает» (Бахтин, 2000, 99). Фигура зрителя становится ключевой в рассуждениях Бахтина. Ибо зритель может взять на себя функции эстетического оформления игры, что представляет собой более сложный навык по сравнению с участием в игре. С появлением зрителя («безучастного участника»), «который начинает любоваться игрою детей с точки зрения изображаемого ею целого события жизни, эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая (как эстетически значимое целое, переводя в эстетический план)», игра приобретает зачаточные черты драматического действия (Там же, 100). Именно от позиции «безучастного участника» зависит, останется ли событие игрой или трансформируется в «зачаточную драму», ибо стоит только зрителю принять участие в наблюдаемой игре либо даже просто вжиться в одного из участников, как эстетический момент исчезнет, перейдя в действенный. В этом смысле фигура зрителя наделена у Бахтина авторскими функциями. Собственно, представление о зрителе, обладающем способностью переводить игру в «драму», является у Бахтина тем начальным звеном, из которого вырастает положение о вневходимости автора по отношению к внутреннему миру созданного им текста, равно как и по отношению к своим героям<sup>6</sup>.

---

ществнейших психологических задач – определение своей собственной сущности» (Лотман, 1970, 83).

<sup>6</sup> О необходимости помнить об определении искусства как «божественной игры», где оба элемента «божественность» и «игра» равноценны, ибо только их равновесие обеспечивает эстетически полноценное восприятие художественного текста, писал В. Набоков (Набоков, 1999, 185).

Таким образом, мы видим, что «разделительные линии» между игрой и искусством проводятся различными исследователями в зависимости от их философских оснований, от того, считают ли они эстетический момент имманентно свойственным игре или вносимым в нее элементом, радикально изменяющим статус происходящего, воспринимают ли игру как «вспомогательное умение» для создания произведений искусства или провозглашают отзвук авторской «игры душевных сил» у читателя или зрителя критерием подлинности художественного произведения. Следовательно, определение текстов (в широком смысле, то есть поведенческих в том числе) как игровых или неигровых в большей мере зависит от позиции исследователя, выполняющего в данном случае функцию зрителя-автора, нежели от позиции участника культурного процесса. При этом границы «игрового» для актантов и исследователей неизбежно разнятся, ибо язык описания культуры не совпадает с языком носителей «внутренней» точки зрения культуры этого периода.

## 2.1. Типология игр.

Несмотря на разногласия, все исследователи отмечают способность игры к возобновлению в устойчивых культурных формах, что позволяет ей выполнять гармонизирующую функцию, а также выступать в роли носителя определенного содержания в сфере культуры. Й. Хейзинга выделяет два основных типа репрезентации игры, предшествующих культуре и определяющих затем ее развитие: состязание и представление. Обратимся сначала к состязанию. Как известно, мыслительный мир архаического общества построен на бинарных оппозициях. Вся общественная жизнь в нем имеет в своей основе антагонистическое устройство. Поэтому любая игра мыслится как единоборство добрых («своих», «наших») сил со злыми; победа в игре являет собой торжество добрых сил; игра же в целом приобретает сакральное значение. Как пишет Хейзинга, «понятия шанса, удачи и судьбы, рока в человеческом сознании всегда соседствуют с понятием сакрального» (Хейзинга, 1992, 72). В коллективной игре успех с легкостью переходит с одного человека (игрока) на целую группу. «Исход игры либо состязания важен лишь для тех, кто в качестве игрока или зрителя (на месте действия, по радио или как-то иначе) включается в игровую атмосферу и принимает правила игры» (Там же, 65), то есть «ответ» от судьбы или богов получает только тот, кто присоединяется к бросанию жребия.

Хейзинга анализирует как игровые такие виды человеческой деятельности, как судебная и военная. Главный тезис нидерландского культуролога - «полемическое неотделимо от агонального», то есть там, где присутствует дух состязания, дело неизбежно сводится к игре. Состязание отвечает глубинным потребностям человеческой природы, «которая постоянно стремится ввысь, неважно, будет ли эта высь земной славой и превосходством

или победой над всем земным. Игра и есть та самая врожденная функция, благодаря которой человек осуществляет свое стремление» (*Там же*, 92). Цель игры-соревнования – выигрыш; процесс такой игры доставляет удовольствие (прямое или опосредованное), при этом все силы играющих направлены на победу.

Игра-соревнование была детализирована последователями Й. Хейзинги. Так, французский ученый Роже Кайюа в своей известной работе «Les jeux et les hommes» (1958) конкретизировал типологию Хейзинги и на основе двух упоминавшихся (соревнование и представление) выделил четыре типа игр.

1. «Агон» (соревнование, борьба).
2. «Алеа» (азартная игра, дословно – игра в кости).
3. «Мимикрия» (трансвестизм).
4. «Илинкс» (опьянение, головокружение).

В основу этой классификации положен субъект игры: в «агоне» играют соперники, в типе «алеа» - игрок и случай, в «мимикрии» - актер и роль, в игре «илинкс» - «скоморох божий». Таким образом, соревнование конкретизировано, в зависимости от субъектов, в *агоне* и *игре человека со случаем* (в пределе – марионетки и Рока) («алеа»). Эти типы игр в литературе иногда называют «лудизмом» в узком смысле<sup>7</sup>. Несмотря на кажущуюся убедительность подобного разделения, на наш взгляд, эти два вида игр неразрывно связаны между собой, причем не только общей агональностью. Они представляют собой обозначения условных «полюсов», между которыми мигрируют реальные воплощения агонов и «алеа»: от дуэли до азартных игр. Ибо случай неизменно соприсутствует жизни и учитывается играющими, будучи либо вытеснен на периферию, либо занимая место одного из игроков. Как замечает Бодрийяр, «случай не остается нейтральным, игра преобразует его в игрока, в агонистическую фигуру» (*Бодрийяр, 2000, 250*). В сфере игры отсутствует современный, рациональный случай, игра всегда подменяет алеаторику агонистикой. Бодрийяр упоминает Кайюа как ученого, вводящего понятие «искаженной формы игрового поведения». С точки зрения Бодрийяра, «колдовские ухищрения игроков» питаются «подспудной уверенностью в том, что случая не существует, представлениями о мире, опутанном сетями символических взаимосвязей – не алеаторными соединениями, но сетями обязательства, сетями соблазна» (*Бодрийяр, 2000, 252*).

Описывая тип игры-соревнования, Хейзинга и Бодрийяр выводят свои заключения из различных оснований. Хейзингу в большей мере интересует диахронический аспект: например, судебная деятельность, на ранних стадиях развития общества, когда идея выигрыша и поражения затмевает идею вины – наказания (то есть этико-юридическую сторону

---

<sup>7</sup> См., например: *Хансен-Леве, 1996, 24*.

дела); суд испытывает волю небесных властей и их благосклонность к человеку<sup>8</sup>. Для Бодрийяра же отмеченное им коренное различие правила и закона имеет и здесь решающее значение. «Закон основывает правовое равенство: все перед ним равны. Перед правилом, напротив, никакого равенства нет, поскольку правило не является правовой юрисдикцией и потому что для правила необходима обособленность. Партнеры же не обособлены, они изначально состоят в агонистическом дуальном отношении – всякая индивидуализация здесь отсутствует. ... Партнеры связаны: паритет есть обязательство, не нуждающееся в солидарности, он полностью охватывается своим правилом, так что его не нужно ни обдумывать, ни усваивать» (Бодрийяр, 2000, 237). Очарование агональной игры, по Бодрийяру, состоит в том, что все, кроме взаимного привилегированного статуса партнеров («пэров»), сбрасывается со счетов. Труд, заслуги, личные качества теряют свои значение, ибо агон утверждает паритет вместо равенства...» (Там же, 239). Итак, партнеры находятся в паритете, они связаны: соперники в поединке, человек и случай, человек и судьба. Игра здесь выступает в качестве способа взаимодействия с судьбой, в котором судьба из надличностной силы превращается в партнера, вынужденно, но неизбежно отвечающего на любую акцию, происходящую по ходу игры.

Если игра-состязание вошла в плоть и кровь современной цивилизации, определив ее формы, не относящиеся напрямую к искусству, то игра-представление со времен античности связана с местом человека в разворачивающемся по воле богов спектакле жизни. Понимание места и степени включенности человека в это действие эволюционировало. По Платону, если признавать режиссером спектакля жизни совершенное и разумное божество (космос), то жизнь человеческая предстает прекраснейшей игрой. Стихийность и разумность дополняют друг друга у древних. Так, ко всеобъемлющей воле судьбы – фатума, эпоха эллинизма добавила богиню Тюхэ - воплощение случая. А.А. Тахо-Годи так формулирует древнегреческое представление жизни космической и человеческой, возводимое к модели игры: «Во-первых, это стихийная, неразумная игра вселенских сил, изливающая переизбыток своей энергии на человеческую жизнь, входящую в общий природный круговорот мировой материи. Во-вторых, жизнь универсума и человека есть не что иное, как сценическая игра, строжайше продуманная и целесообразно осуществляемая высшим разумом. Обе эти тенденции не исключают одна другую, а сосуществуют вместе, корректируют друг друга, часто нерасторжимы и даже тождественны» (Тахо-Годи, 1973, 314).

Средневековье наследует «тотальное» понимание игры. Однако архетип «жизнь-игра», здесь приобретает отрицательные коннотации: средневековая агиография фиксирует уда-

---

<sup>8</sup> Впрочем, отмеченная Хейзингой «первобытная связь права, жребия и азартной игры» существует и в современном обществе (Хейзинга, 1992, 99).

ление от мира как протест против «роли», навязываемой индивиду миром (хотя каноны житейного поведения оказываются «обратным отражением» многих «правил игры», принятых в мире). Этот тип игры описывается Р. Кайюа под названием «мимикрия», где Актер играет свою роль. В самом названии отражена зависимость актера от культурных сценариев, необходимость подстроиться под замысел режиссера.

Последний (по классификации Р. Кайюа) тип игры назван им «илинкс» (головокружение, опьянение), где действующим лицом становится «скоморох божий». Этот тип игры наиболее сложен и, возможно, менее всего подпадает под узкое понимание игрового действия. Но зато такие глубинные характеристики игры, как ее способность говорить языком свободы, быть проводником Истины в человеческий мир, ее приверженность процессу становления, устремленность в будущее (то есть то, что лежит в русле хайдеггеровской традиции философствования), в наибольшей степени проявляются именно в этом типе.

Одной из первых отлившихся в культуре форм, где мы находим отзвук подобного воплощения игры, является карнавал, феномен которого имел огромное значение для Средневековья и Ренессанса. По мнению М.М. Бахтина, карнавальная культура создавала двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни. Подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира и человеческих отношений, моделируемый во время карнавала, был теснейшим образом связан с официально-церковными, феодально-государственными формами культуры. «Обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных, официально-церковных и феодально-государственных культовых форм и церемониалов... они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны» (Бахтин, 1990, 10). Игровой импульс, заключенный в карнавале, выражается, во-первых, в его всенародности<sup>9</sup>. Во-вторых, в отличие от официальных празднеств, карнавал обращен в будущее, отражая свободное становление мира и человека в нем.

Однако еще до Средневековья модус игры «илинкс» открывается нам во время синтетического единства духовного мира архаической культуры. Поэзия первоначально выполняла не эстетическую, а витальную, социальную и литургическую функции. «Любая древняя поэзия есть вместе с тем и в то же самое время культ, праздничное увеселение, коллективная игра, проявление искусности, испытание или загадывание загадок, мудрое поучение, переубеждение, околдовывание, ясновидение, пророчество, состязание» (Хейзинга, 1992, 140) Пример латинского именованного поэта – vates – доказывает, что поэт-жрец,

---

<sup>9</sup> «Карнавал не созерцают, в нем живут, и живут все», - писал М. Бахтин (Бахтин, 1990, 12).

ясновидец, оракул, пророк – исходен в истории культуры. «Все, что есть поэзия, вырастает в игре: в священной игре поклонения богам, в праздничной игре ухаживания, в воинственной игре поединка, с похвальбой, бранью и насмешкой, в игре остроумия и находчивости» (*Там же*, 149). Й. Хейзинга отмечает, что связь поэзии с игрой состоит еще и в том, что поэзия придает внешние формы речи внутренней игровой функции, отвечающей за формы образного воплощения различных мотивов. Образы олицетворения бестелесного и неодушевленного приходят не из сферы «обыденной жизни», а из царства духа, связанного не логическими узами. Если обыденное словоупотребление нивелирует образную природу языка, то поэзия культивирует его изначальную способность творить образ. Даже в современной культуре персонификация не редуцировалась до искусственного литературного занятия: «Персонификация есть привычка духа, из которой мы в нашей повседневной жизни еще не выросли» (*Хейзинга, 1992, 161*). Именно укорененность в мире духа обуславливает для Хейзинги тот факт, что поэзия никогда не станет совершенно серьезной и взрослой (то есть не сможет быть выражена на языке «бодрствующей жизни», отделившись от своей игровой сути). Лирика более всего охвачена сферой игры, ибо она далее всего от логики и ближе всего танцу и музыке.

Поэты - это, прежде всего, те, кто берет на себя смелость отдаться во власть языка. «Поэты – это люди, отказывающиеся использовать язык» (*Сартр, 1987, 317*)<sup>10</sup>. Игровая структура может быть обнаружена и в языке. Понятие «языковых игр» было введено в научный обиход Л. Витгенштейном, в текстах которого встречаются три основных понимания языковых игр, дополняющие друг друга<sup>11</sup>. После Витгенштейна понятие «языковых игр» получило широкое распространение в философии и культуре и служит для обозначения целостных систем коммуникации, подчиняющихся своим внутренним правилам и соглашениям, нарушение которых означает выход за пределы конкретной «игры».

Поэт Божьей милостью чаще всего ведет игру совершенно особого рода – игру-головокружение (илинкс). В этом типе игры фактически находит воплощение идеал той самой «честной», идеальной, предельной игры, которого чаёт Й. Хейзинга, упоминая в

---

<sup>10</sup> В статье «Что такое литература?» Ж. Сартр размышляет о специфике занятий поэзией как раз в русле этого типа игры: «Поэт раз и навсегда освободился от власти языка – инструмента, на вечные времена избрал он поэтическое отношение к языку: для него слово есть вещь, а не знак» (*Сартр, 1987, 317*). «По самой своей сути поэзия создает миф о человеке, тогда как прозаик рисует его портрет» (*Там же, 331*).

<sup>11</sup> Во-первых, это исходные лингвистические формы, с которых начинается обучение языку путем включения обучаемого в определенные виды деятельности. Во-вторых, «игры» рассматриваются как упрощенные, идеализированные модели употребления слов, последовательное усложнение которых демонстрирует динамику языка. Третий, социокультурный, аспект языковых игр отражен в понятии «форм жизни» и выражает факт переплетения лингвистической и внелингвистической активности людей.

этой связи поэтов, святых и мистиков: «Игровое пространство, в котором играют святые и мистики, поднимается над сферой рационального мышления и недоступно спекуляции, привязанной к логическим понятиям» (Хейзинга, 1992, 160)<sup>12</sup>. Заслуга Р. Кайюа состоит в том, что, характеризуя этот тип игры, он вскрывает драматизм ее возникновения. Игра «скомороха Божьего» не ограничена локально (сценой, стадионом или кругом рулетки). В ней человек устремлен к преодолению собственной ограниченности, к выявлению возможной полноты экзистенции. Такая игра есть исполнение человека, исполняемого бытием. Здесь нет «другого» как замкнутого в себе соперника, поэтому стороны взаимодействия как бы погружаются внутрь самого человека, между ними нет ни соперничества, ни подражания – есть «дрожь»: так человек выходит из эмпирического равенства самому себе, ощущая духовную амплитуду своего существования. В нем пробуждается «человек возможный» – та бытийная ипостась, которая не может быть отделена от человека и передана дублеру наподобие маски. «Человек возможный» не налагается на человека извне, подобно роли, но высветляет в нем сокровенный слой бытия, знаменуя его открытость. Драматизм «точечного» возникновения игры в мире неизбежен, потому что совершающееся в ней изменение структуры сознания и переориентация на истинную свободу происходят вне всяких эмпирических оснований для такого события в мире. Игра возникает в неготовом месте и времени. В «человеке возможном» парадоксально сопрягаются, с одной стороны, предельная открытость, жертвенная незащищенность, незастрахованность никакими конвенциональными условиями, а с другой стороны, способность высвобождения из-под гнета обычных форм принуждения: идеологического, экономического, социального etc. В таком аспекте противоположностью игры становится не серьезность, а насилие. Насилие деморализует и искажает все вокруг себя. С такой точки зрения игру можно определить как событие, снимающее с какой-то точки мира печать насилия. В эмпирической действительности, где все обусловлено объективными обстоятельствами, аутентичная игра является как бы упреждением преобразования мира. Проблема иных разновидностей игры (вплоть до вырожденных, «жестоких») заключается в степени профанации этого игрового, праздничного «упреждения».

## 2.2. Игра и ее антитезы.

Одна из опасностей, подстерегающих теоретиков игры, состоит в легкости соскальзывания в плоскость рассуждений, где «все есть игра». В общем виде можно сказать, что иг-

---

<sup>12</sup> В размышлениях Хайдеггера более всего просматривается именно этот тип игры, что позволило Р. Рорти сказать, что «с натуралистической и прагматической точки зрения позднего Витгенштейна, мы можем быть благодарны Хайдеггеру за то, что тот дал нам новую языковую игру» (Рорти, 1991, 133).



ра – это неизменно сопутствующее человечеству «иное бытие», строй жизни и логики, существующий параллельно обыденному. Однако вопрос о том, каким образом провести границу игрового мира, остается вовсе не праздным. Синонимический ряд «игрового» у Хейзинги, например, включает «детское», «сонное», «поэтическое», «творческое», «образное», противопоставленное «взрослому», «серьезному», «прозаическому», «обыденному»<sup>13</sup>. К этой позиции близок Ортега-и-Гассет: «Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество» (*Ортега-и-Гассет, 1991, 253*) Хейзингу трудно упрекнуть в излишней точности: выделенные им оппозиции «мигрируют» на протяжении его работы. Например, оппозиция «детское – взрослое» может быть опровергнута потому, что игра генетически первична именно для взрослого мира; «серьезное - несерьезное» - Хейзинга сам разбирает серьезнейшие жизненные ситуации (например, войну и суд) как исполненные игровых элементов. И все же Хейзинга задает мощный посыл, улавливая самые сильные оппозиции игровому – обыденное и насильственное.

Бодрийяр развенчивает умиление от отождествления игры с детством, сном, творчеством, вскрывает принципиальную разницу между сновидением и игрой, решая их соотношение следующим образом: «...Игра подчиняется в отличие от сновидения определенным правилам, и нельзя просто так бросить игру. Порождаемое игрой обязательство – того же порядка, что и обязательства вызова. Бросать игру «неспортивно», и эта невозможность отрицания игры изнутри, составляющая ее очарование и выделяющая ее из строя реального, порождает в то же время своего рода символический пакт, требование безоговорочного соблюдения правил и обязательство дойти в игре до конца, как обязуются идти до конца, бросая вызов» (*Бодрийяр, 2000, 232*). Понятие вызова не менее важно для понимания сути и строя игры, чем понятие правила.

Очевидно, концепция Хейзинги, дав мощный толчок к исследованию игрового элемента в разных областях культуры, сама попала под влияние мифологемы «золотого века»: в работе «*Homo ludens*» идеализируется раннее состояние культуры, где игровой элемент был силен, в современности же констатируется его «порча». Характеризуя современную ему эпоху (первую треть XX века) Хейзинга выделяет в качестве важнейшей категории «пуэрилизм» как прямую противоположность игровому элементу. В нем соединяются наивность и ребячество: недостаток чувства юмора, бурная реакция на какие-либо слова, подозрительность и нетерпимость к нечленам своей группы, преувеличенная по-

---

<sup>13</sup> Сближение игрового, сонного, бессознательного происходит и в работах русских писателей, поэтов, мыслителей рубежа XIX-XX веков, например, у М. Волошина, А. Ремизова. См. об этом в главе, посвященной М. Волошину.

хвала или хула, подверженность иллюзиям, льстящим групповому эгоизму, рождающие массовый экстаз и жестокость. В той же тональности Ортега-и-Гассет пишет о «мании спорта» как символе ребячества, «стерильной функции» современной культуры

В своем труде Хейзинга не дает ответа на вопрос: игра – один из факторов культуры (и, следовательно, культура как целое строится во взаимодополнении «игровых» и «серьезных» моментов) или вся культура – бесконечно усложнившийся принцип игрового начала, и тогда кроме игры нет ничего. Очевидно, что для Хейзинги игра не столько данность, сколько утопический идеал, близкий идеалу духовности. «Подлинная культура не может существовать без определенного игрового содержания, ибо культура предполагает известное самоограничение и самообладание, известную способность не видеть в своих собственных устремлениях нечто предельное и высшее, но рассматривать себя внутри определенных, добровольно принятых границ» (Хейзинга, 1992, 238). Непринудительный характер правил, сознание условности установленных ограничений становятся залогом нефанатизма, утверждая принципиальную возможность иного выбора. Чтобы оставаться «честной», игра должна сознавать свою ограниченность: «Ложь и насилие не знают сдерживающих начал – «игра» непременно должна быть «честной игрой», которая тем ближе к сущности духовного, чем строже, разработанней, непреложней ее правила» (Аверинцев, 1969, 178). Таким образом, «честность» игры оказывается связанной с формальными ее сторонами и, следовательно, именно формальные моменты зачастую играют решающую роль в определении типа игры и его оценки<sup>14</sup>.

### 3. Семиотика игры

Игра в различных своих ипостасях образует ось человеческого бытия в культуре. Будучи экзистенциальным феноменом человеческого бытия, игра является условием *sine qua non* в онтогенезе, оставаясь и по мере взросления человека одним из важнейших регулятивных и консолидирующих моментов человеческой личности. Человеческое бытие в культуре погружено в мир социального, где мы находим функционал социальных игр и ролей. Следовательно, кроме философского, экзистенциального уровня присутствия игры в человеческой жизни, можно выделить как минимум два других – психологический и социальный, каждый из которых описывается собственным научным языком.

---

<sup>14</sup> Интересно, что и для Й. Хейзинги выход из современного, подверженного порче, состояния культуры, видится в направлении разработки правил. Пути реставрации сакральной функции искусства он находит в появлении эзотерических, зашифрованных от толпы течений современного искусства, видя в «-измах» почти единственную альтернативу неостановимой профанации искусства, девальвации его значимости.

### 3.1. Психология игр

Проблема психологии игры достаточно разработана в отечественной и зарубежной науке. Классические исследования по этой теме написаны Б. Выготским, Б. Элькониным и др. Психологи рассматривают игру с позиций ее функциональности, необходимости для личностного развития. В аспекте нашего исследования функциональность игры оказывается наиболее изученной частью проблемы, поэтому, говоря в дальнейшем о разных «уровнях» игровой деятельности, мы менее всего хотели бы упустить онтологическую перспективу игры, утратить весомость игры как феномена человеческой экзистенции, признать значение игры до интермедии, реминисценции детства во «взрослой», «серьезной» жизни. Психологические концепции игровой деятельности оказываются полезными при описании игры как феномена, локализованного темпорально и процессуально<sup>15</sup>. Психологи отмечают, что игра является первым, довербальным средством коммуникации между детьми. Психологи-практики осваивают способность игры проявлять себя как деятельность, в процессе которой возможна консолидация разнородных устремлений личности, игра реально осуществляет консолидацию субличностей, то есть обеспечивает тот личностный статус, о котором писал Ю. Лотман: «Мыслящая структура должна образовывать личность, то есть интегрировать противоположные семиотические структуры в единое целое. Противоположные тенденции должны сниматься в едином структурном целом» (Лотман, 1992, 39). На этом свойстве игры построены игровые техники психотерапии, теория и практика психодрамы и др.<sup>16</sup> Однако при психологическом подходе к проблематике игры часто доминирует восприятие игры в качестве обстоятельств некоего действия. Примером может служить суждение С. Миллер: «Может быть, слово «игра» лучше использовать как наречие... для описания того, как и при каких условиях действие реализуется» (Миллер, 1999, 13)<sup>17</sup>.

Естественно, мир детского сознания и мир взрослого существуют автономно только в качестве теоретических моделей, ибо «мир детского сознания – по преимуществу мифоло-

---

<sup>15</sup> В частности, именно такой подход реализует Ю. Манн, выделяя в первую группу «образов игры» у Лермонтова все образы, характеризующие «состояние природных сил, состояние животных или ребенка, то есть ту стадию естественной, животной или человеческой жизни, которая еще не осложнена сознательной жизни». Как заключает Ю. Манн, оценить окраску этих образов как позитивную препятствует ограничительный характер, создающийся фактором времени. «Перед нами определенная стадия развития универсума, стадия первоначальная... Этот момент прекрасен, но он не больше, чем момент в общем движении» (Манн, 1995, 368).

<sup>16</sup> В частности, еще У. Макдаугал, английский психолог рубежа XIX - XX веков, рассматривал игру как возможность «перекачки энергии» во внутреннем мире личности.

<sup>17</sup> О частом переключении игрового содержания упомянутых «образов игры» у Лермонтова в форму деэпричастия (то есть обстоятельства действия) см. в книге: Манн, 1995, 368.

гического – не исчезает и не должен исчезнуть в ментальной структуре взрослого человека, а продолжает функционировать как генератор ассоциаций и один из активных моделирующих механизмов, игнорируя который невозможно понять поведение взрослого человека» (Лотман, 1992, 37-38). Представление о том, что внутренний мир личности развивается по законам, схожим с законами развития общества, позволяет выстроить ряд продуктивных структуралистских моделей. В частности, это позволяет применить теорию коммуникации к внутриличностным процессам. Ю. Лотман указывает на то, что, с одной стороны, «в ходе развития культуры оказывается возможным возникновение внутри индивидуального сознания человека психологических «личностей» со всеми сложностями коммуникативных связей между ними, с другой – отдельные личности с исключительной мощностью интегрируются в семиотические единства» (Лотман, 1972, 45). Таким образом, процессы, происходящие во внутриличностном пространстве, а также в сфере коммуникации, предшествующей вербальному общению, очевидно, должны иметь некие проекции в мир социальный. Следовательно, одно из определяющих мест в методологии нашего исследования должна занять теория коммуникации в аспекте ее соприкосновения с игровой деятельностью и художественным творчеством.

### 3.2 Игра и коммуникация.

Признание коммуникативной природы художественного творчества ныне считается аксиомой современного теоретического знания о литературе. Еще в 1898 году Л. Толстой в трактате «Что такое искусство?» писал: «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после него восприняли или воспримут то же художественное впечатление» (Толстой, 1955, 355). В эпоху Серебряного века и последующие десятилетия мысли об адресованности литературного произведения, необходимости сотворчества пишущего и воспринимающего текст нашли свое развитие в статьях писателей (О. Мандельштам, Н. Гумилев, М. Кузмин)<sup>18</sup> и ученых (М. Бахтин, А. Белецкий и др.)

---

<sup>18</sup> В качестве примеров можно привести статью М. Кузмина («Полезные распри»): «Всякое искусство, как высшее выражение общительности человеческого духа, неминуемо требует другого человека, которому оно было бы преподнесено, - читателя, зрителя, слушателя. Всякие благородно-возвышенные фразы уединенных индивидуалистов насчет «искусства для искусства» и «искусства будущего» не могут значить ничего другого, кроме того, что аудиторию ищут не в современниках, а в следующем поколении. Пускай слушателей, читателей придется ждать пятьдесят, даже сто лет, все равно отношение спроса и предложения, потребителей и поставщиков сохраняется, иначе искусство потеряло бы все свое значение» (Кузмин, т.3, 2000, 190). Более известны суждения О. Ман-

Современная теория коммуникации во многом опирается на мысли М. Бахтина, убежденного в «абсолютной эстетической нужде одного человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность; этой личности не будет, если другой ее не создаст» (Бахтин, 2000, 62). В настоящее время значение коммуникации возросло настолько, что кажутся справедливыми слова о том, что «коммуникативное событие встречи двух и более сознаний видится онтологической осью жизни, поскольку принадлежит в равной мере внешнему и внутреннему мирам – при всей их взаимонепроницаемости друг для друга» (Тюпа, 1999 а, 5). Коммуникативные процессы, происходящие на границах миров, многократно усложнены и способны вызывать эстетический эффект, который реализуется при определенной позиции зрителя (автора). Как замечает Ю. Лотман, «эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими» (Лотман, 1992, 86). В равной степени можно говорить о том, что и игровые процессы чаще всего начинаются на стыке миров, языков, кодов и т.д. Таким образом, взаимосвязанность и соотнесенность игровых и коммуникативных процессов становится очевидной.

Перечисляя социально-коммуникативные функции текста, Ю. Лотман обозначает те сферы, которые способны становиться ареной игровых взаимодействий между участниками игры. К таковым функциям относятся:

- 1) общение между адресантом и адресатом (сообщение); /писатель – читатель/;
- 2) общение между аудиторией и культурной традицией;
- 3) общение читателя с самим собой (текст как медиатор, помогающий перестройке личности читателя);
- 4) общение читателя с текстом (текст как автономный собеседник);
- 5) общение между текстом и культурным контекстом (текст не как сообщение, а как субъект - источник / получатель информации) (Лотман, 1992, 131-132).

Таким образом, теория коммуникации помогает выявить потенциальные, предполагаемые места активизации и реализации игровых стратегий. Для того, чтобы адекватно оценить соотношение «шума» и информации при интерпретации транзакций «игроков»

---

дельштама («О собеседнике»): «Нельзя третировать собеседника, непонятый и непризнанный он жестоко мстит. ...Нет лирики без диалога» (Мандельштам, 1987, 50). «...Поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» (Там же, 54).

поля культуры, необходимо в первую очередь уяснить то смысловое наполнение, которое имело понятие игры в интересующую нас эпоху.

### 3.3. Значение игровых форм для культуры Серебряного века.

Ученые, занимающиеся проблематикой игры на материале культур различных эпох (Й. Хейзинга, М. Бахтин, Ю. Лотман), выделяют несколько эпох, игровое содержание которых наиболее выражено. К таковым относятся античность, средневековье (о карнавальной стихии которого мы уже упоминали), ренессанс, барокко, романтизм и культура России рубежа 19-20 веков. Культура эпохи русского ренессанса определяется Н. Бердяевым как «культура, дошедшая до эстетического предела». Символы, образы и стили различных эпох образуют в ней единое культурное пространство. При этом понятно, что эпоха Серебряного века, чье название отсылает к «Золотому веку» (игровой спецификой которого много занимался Ю. Лотман), вся построенная на аллюзиях, реминисценциях, отголосках, вторичных «культурных мифах», не могла не испытать переизбытка эстетического материала. Одним из ведущих способов организации пространства, способом пересимволизации и – одновременно – установления коммуникации в пространстве культуры становится игра, в таком смысле понимаемая как метаязык эпохи<sup>19</sup>.

Литература, касающаяся Серебряного века в истории русской культуры и литературы, неисчерпаема. Не претендуя на полноту обзора существующих концепций, мы хотели бы обозначить контекст эпохи, который в немалой степени стимулировал развитие именно игровых форм их жизни и творчества, дать диахронический обзор тех обликов игры, которые она принимала в поведении, творчестве и сознании представителей различных литературных поколений культуры русского ренессанса.

Одна из основных трудностей, встающих на пути исследователей игровой специфики эпохи Серебряного века, - это исключительная трудность дифференциации «игры» и «не-игры» в жизни и творчестве многочисленных персонажей эпохи, навязчивое ощущение того, что «играют все и всегда». Недаром М. Цветаева писала: «То, что вам – игра. Нам – единственный всерьез. Серьезнее и умирать не станем» (Цветаева, 1989, 77).

**Старшие символисты (Мережковские, В. Брюсов, Ф. Сологуб)<sup>20</sup>**

Отношение к игре со стороны представителей «первого поколения» русских символистов, в общем виде, можно определить как пристальное, но настороженное любопытство.

---

<sup>19</sup> См. об этом в статье К. Исупова «Эстетические метаязыки русской культуры и историсофии» (Исупов, 1996).

<sup>20</sup> Собственно игровой проблематике творчества старших символистов посвящены статьи С. Исаева, К. Исупова (Исаев, 1997; Исупов, 1992).

Так, например, в антагонизме языческой и христианской культуры для Д. Мережковского символом язычества становится карнавал, знак которого - маска (личина), оппозиционная лику. Инфернальная основа карнавала отталкивала Мережковского, в этой стихии берут начало авантюризм, лицемерие и лицедейство. Именно маска становится у Мережковского символом и проводником демонического, она моделирует двуликость человека там, где человек должен проявить свой лик. «Человек старается быть не тем, что он есть, потому что не хочет, не может, не должен быть ничем» (Мережковский, 1991, 216). Однако, с точки зрения поэтики, именно Мережковский положил начало освоению художниками серебряного века разнообразных форм художественной условности. Как пишет С. Исаев, «набор масок, моделирующих двуликость человека, прием оппозиционного изображения лика и личины, смена ролевых функций авантюрных персонажей – таковы у Мережковского средства нетрадиционной поэтики, дававшей богатые возможности художественно-образного воссоздания усложнившегося мира XX столетия» (Исаев, 1997, 7).

Творчество Ф. Сологуба характеризуется пристальным вниманием к тем процессам внутри и вовне человека, которые ведут к возникновению масок. Маска для Сологуба равнозначна отказу от лика. Ее атрибуты – мертвенная неподвижность, возможность замены – это атрибуты смерти. Как теоретик, развивающий мысль о необходимости преобразования жизни силами искусства, Сологуб видел средство этого в разоблачении масок, с тем, чтобы вернуть жизни утраченный «движущий момент». Однако как художник, Сологуб часто оказывается в роли объекта чужих игр, будь то стихия жизни, языка или смерти. Он – избранник своей Прекрасной дамы - Смерти, которой посвящает эротические стихи, находясь в вечном и тайном служении ее эзотерическому культу. Парадокс ситуации Сологуба состоит в том, что его мечта о пересоздании мира органически сращена с влюбленностью в «нежить».

В романе «Мелкий бес» вечно меняющаяся реальность неотвратимо включает в свои игры не только героя, но и автора. Как показывает Б. Парамонов, мир романа открывается ключами самой различной символической формы: мир-лабиринт, мир-театр, мир игры (прежде всего карточной и бильярдной), имеющие тайную цель – выдать за «свое» постоянно мимикрирующее «чужое». Реальность в сознании Передонова выстроена по законам текста (необходимость постоянной интерпретации, подмена / замена связей между предметами связью между словами). «Мелкий бес» может быть воспринят как «охраняющий жест» автора, стремящегося назвать, показать, отделить от себя своего двойника, как попытка сказать то слово, именуемая, фиксирующая сила которого была бы способна остановить уходящую в дурную бесконечность игру смыслов. Иными словами, создавая текст, в котором через каждое слово «просвечивает» трансцендентное, Сологуб создает роман-

символ, должный зафиксировать и остановить бесконечную игру, жертвой которой является человеческое сознание, «брошенное» на поле столкновения предметной реальности и мира сущностей своим собственным словом» (Печеркина, 1998, 177). Если Мережковский и, в большей степени, Сологуб, пытались найти способы локализации игровой стихии, то Брюсов демонстрирует иное отношение к игре и к проблеме масок.

Фигура В. Брюсова интересна тем, что открывает сразу несколько направлений, по которым идут в последующие 10-15 лет представители разных литературных течений. Он занимает позицию активного деятеля: не пытается избегнуть игры, а пытается подчинить ее себе, сделать орудием завоевания-познания. Количество его поэтических масок огромно, однако уже его современники были склонны упрекать Брюсова в неискренности, видеть в обилии масок попытку скрыть истинное лицо и др.<sup>21</sup> Брюсов действует экстенсивно, расширяя границы игровой ситуации почти беспредельно, его лирический герой путешествует по всей мировой истории. Однако унификация этого подхода приводит к эстетизации истории у Брюсова в качестве некоей статической структуры, по которой путешествует alter ego автора. Д. Максимов, например, высказывает мысль о том, что поэт такого типа, как Брюсов, реализует себя в совокупности поэтических масок – «веренице душ», тем оказываясь родственным и парадигме театральных мистификаций, и парадигме «духовного странничества»<sup>22</sup>. Брюсов же, как показывает М. Гаспаров («Антиномичность поэтики русского модерна»), вводит в литературу рубежа XIX-XX веков «парнасскую» традицию, со времени выхода его сборника «Urbi et Orbi» «игра в классицизм канонизируется в русском модернизме» (Гаспаров, 1995, 291).

Итак, старшее поколение символистов усматривало опасность в активизации игровой стихии с ее собственной, не подвластной человеку, логикой и, одновременно, было зачаровано ею. Прорабатывались разные способы художественной фиксации вечно меняющихся обликов игры: от воплощения ее в романной форме до художественной проработки проблемы маски – одного из наиболее емких и статических символов игры.

#### **Младосимволисты (Вяч. Иванов, А. Белый).**

Если старшие символисты чаяли власти над словом, младшие возмечтали о власти над жизнью. Утвердившийся тип романтического сознания подразумевал взаимообратимость,

---

<sup>21</sup> Показателен отзыв М. Альтмана: «Какой-то эмпирический (не метафизический) тяготеет над ним грех, и Брюсов служит Злу. Не Сологуб именно, а Брюсов. Если у вас есть какое-либо колеблющееся дело, которое двоятся и которое можно решить и за и против вас, и вы предоставите его решение Брюсову, будьте уверены, что он всегда решит против вас, даже если он вас не знает» (Альтман, 1995, 25).

<sup>22</sup> Ю. Степанов вводит понятие «иногo ментального мира» как раз в связи с поэзией Брюсова, замечая, что с культурологической точки зрения «иная маска – это и есть сам поэт в ином ментальном мире» (Степанов, 2001, 202).



неотделенность искусства и жизни. Задачи поэта далеко выходили за рамки словесности, ибо делом поэта становилось преобразование жизни, в первую очередь – собственной. В. Ходасевич («О символизме») подчеркивает, что художественное творчество символистов невозможно понять вне «сети личных и литературных Любостей и ненавистей», ибо «писатель не отделялся от человека» (*Критика русского символизма, т.2, 2002, 20*)<sup>23</sup>.

В основе большинства концепций, бытующих на рубеже 19-20 веков, лежит представление А. Шопенгауэра о мире как эстетическом феномене, мистические прозрения В. Соловьева и его философия всеединства, а также вдохновенные пророчества Ф. Ницше. Эклектичность большинства концепций отражает противоречивость устремлений их носителей. С одной стороны, для русского символизма решающее значение получило «дионисийское начало» культуры, когда человек испытывает чувство слияния с миром, из «творца природы» становясь ее творением (художественным произведением мира). С другой стороны, экстатический дионисизм обернулся магией слов Заратустры, проповедующего «любовь к дальнему», стремлением к обособлению личности, релятивизмом моральных оценок – всем, что стало воплощением нищезанятия. Характерно, что в том и другом случае этический критерий оказывается нерелевантным, ибо господствующей моделью становится миф. Таким образом, младосимволистов игра также не интересует сама по себе, она – лишь родственная мифу стихия, сопresentствующая его рождению и становлению. Однако выкристаллизовавшиеся в культуре формы игры – в первую очередь, драматическое искусство – чрезвычайно занимало младосимволистов, ибо несло мощный потенциал гармонизации жизни<sup>24</sup>.

Сложные траектории взаимных схождения двух авторитетнейших деятелей - Вяч. Иванова и А. Белого – могут продемонстрировать амплитуду исканий эпохи.

Известно, как сложно изложить позицию А. Белого «в общем виде»: его натура не выносила ничего неподвижного, неизменного, вследствие можно вести речь лишь об эволюции взглядов Белого. Известны его слова о том, что «искусство есть начало плавления жизни». Уже в «*Формах искусства*» (1902) он писал, что приближаясь к мистерии, драма

---

<sup>23</sup> Сам Ходасевич («О символизме», 1928) воспринимает эту неразрывную связь символистских писаний с жизнью их авторов как парадокс эпохи: «...Едва ли не все значительное /из писаний символистов/ открывается не иначе, как в связи с внутренней и внешней биографией автора... Да, именно у этих, столько раз объявленный «головными», «неискренними», - связь жизни и творчества так сильна, так неразрывна, как, может быть, это было лишь у немногих раньше, ни у кого – после них» (*Критика русского символизма, т. 2, 2002, 19*).

<sup>24</sup> Драматургии Серебряного века посвящены докторская диссертация В. Стахорского (о проблеме русской театральной утопии), кандидатские диссертации М. Тюриной (о воплощении дионисийского мифа в лирике Вяч. Иванова) и С. Яковченко (о драматургии М. Цветаевой).

постепенно покинет сцену и распространится на жизнь. Драма легла в основу всех построений потому, что содержанием ее является – борьба человека с роком. Потому драма предстает как некая универсальная формула жизни, ее «модель», в ней заложена стратегия жизненного творчества. Белый воплощал собой тип преобразователя-строителя, который был убежден в том, что задача эпохи состоит в том, чтобы силами искусства преобразовать действительность.

В отличие от Белого, В. Иванов в своих статьях о театре 1904-05 гг. предстает мистиком в мире, находящемся в процессе становления, не нашедшем еще свой окончательной формы. Универсальным началом и теории, и лирической системы, и личной судьбы этого художника стал дионисийский миф<sup>25</sup>. Надежды на преобразование человечества Иванов воплотил в формуле «нового театра». Отказ поэта от внешнего действия для него подразумевал более высокое, мистическое деяние: зрительный зал и сцена должны слиться в едином целом, когда каждый, участвуя в мистерииальном действе, прозреет свое внутреннее «я», ведущее в сферу сверхличного. Сцена должна вернуться к утерянному священнодействию и жертвенному служению. «Утопия Иванова соединяла эзо- и экзотерические тенденции. Она была экзотерической в устремлениях к более всенародному искусству, театру соборного действия, и одновременно была эзотерической в идее внешнего преобразования социума через внутреннее преображение личности, созидающей собор в душе» (Стахорский, 1993, 19). Одной из попыток реализации этой «программы» стали знаменитые ивановские среды на «Башне».

А. Белый выражал свое несогласие с Ивановым по нескольким пунктам. В работе «Фридрих Ницше» он полемизирует с теми теоретиками драмы, подразумевая в первую очередь Вяч. Иванова, которые вместо непосредственного выхода драмы в жизнь загоняют ее на сцену. Жанр мистерии в театре внушал ему серьезные сомнения, так как подразумевал коллективное богослужение. «Храм предполагает культ, а культ – веру и религию. Они даже не назвали по имени того бога, которому собираются поклоняться, превратив религию в смесь гносеологии и веры» (Там же, 29). Иванов считал, что художник-теург призван готовить основу будущих мифов, в дальнейшем же будет необходимо разделить символизм и теургию. Для Белого символизм остается универсальным методом, находящим применение и в искусстве, и в жизнестроительстве.

При всех разногласиях, общий импульс ощущения первичности творчества по сравнению с жизнью был настолько велик, что позиционирование художником себя как творца вселенной; убежденность в том, что, как форма творчества, драма сильнее жизни и обла-

---

<sup>25</sup> А.Альтман приводит слова В. Иванова о себе: «Я живу в мифе, как никто из моих современников» (Альтман, 1995, 61).

дает максимальными жизнестроительным потенциалом, было характерно для всех художников символизма.

### Игровые тенденции эпохи.

Характерной чертой эпохи, сделавшей ставку на жизнепреобразующий потенциал театра и творческой личности, стала театрализация всех сфер жизни. В диссертации С. Яковченко рабочее определение театрализации таково: «Театрализация рассматривается ...как категория психолого-эстетическая, как явление, обеспечивающее намеренную условность изображаемого, призванное «творить свободно другую жизнь»...; это игра, следствием и одновременно причиной которой оказывается расщепление личности на несколько «я», что специфично для поведения и мироощущения представителей художественной интеллигенции – особенно в кризисные эпохи» (Яковченко, 1994, 6). Отметим разные стороны этого явления в культурологическом аспекте.

Первое десятилетие XX века – это время расцвета театральной утопии, вне идеологии которой невозможно адекватно локализовать многие явления культурной жизни. Еще в начале 1900-х годов А. Волынский писал о могуществе сцены, ее способности «кристаллизовать новых людей». Как пишет С. Стахорский: «Цель театральной утопии – создание нового человека и новых социальных отношений. ... Театр осмысливается как средство жизнестроения, как рычаг, которым можно остановить историю, чтобы начать ее заново, как точка опоры, которая позволит перевернуть этот мир» (Стахорский, 1993, 9).

Концепция «чистой театральности», авангардного театра, свободного от литературы, воплотилась в режиссерском творчестве Евреинова, Мейерхольда, Таирова. Э.Мейерхольд («*О театре*») рисует впечатляющую картину драматургических экспериментов, захлестнувших эпоху: «Зачинатели Нового Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох. Вячеслав Иванов пытается восстановить особенности античного театра, мечтая об уничтожении рампы и о воссоздании вместо нее древнегреческой оркестры. Александр Блок следует традициям итальянской народной комедии, связывая свои искания с мирозерцаниями немецких романтиков (Новалис, Тик). Алексей Ремизов дает начало современной мистерии по образцу мистерий раннего средневековья. Михаил Кузмин пишет пьесы в духе средневековой драмы, а также реконструирует французский комический театр. Андрей Белый пытается создать современную оригинальную мистерию. Федора Сологуба влекут или формы античного театра («Дар мудрых пчел»), или принципы испанских драматургов («Победа смерти»), Л. Зиновьева-Аннибал пытается использовать манеру шекспировских комедий (ср. «Певучий осел» Л.Зиновьевой-Аннибал и «Сон в летнюю ночь» Шекспира), Евг. Зноско-Боровский своей пьесой «Обращенный принц» начинает вводить в русскую

драму характерные особенности испанского театра, сгущая приемы гротеска...» (Цит. по Вислова, 1997, 34-35).

Границы между жизнью и искусством если и не уничтожались вовсе, то становились все более прозрачными. Эстетизация действительности принимала всеобъемлющий характер. Идеальной целью творческого бытия виделось полное слияние жизни и искусства. «Играть свою жизненную судьбу стало задачей внутренней биографии» (Исупов, 1992, 36). В плане личностно-психологическом это приводило к экспансии аморальности игры в жизнь: сферы морального и эстетического казались предельно дистанцированными, поэтому ложь и самообман оправдывались, зло реабилитировалось, смерть, демонизм эстетизировались.<sup>26</sup> Как следствие, обыденная, бытовая жизнь стала восприниматься в качестве материала для эстетического творчества. Слова А. Блока - «Поэт не должен терять носовых платков» - демонстрируют причастность оппозиции «порядок-беспорядок» самым возвышенным сферам. «Бытовой идеализм был как бы знаком человеческой подлинности» (Крышук, 1989, 97). Двойственную роль «культы артистизма» А. Вислова определяет так: с одной стороны он выполнял ролевую и поведенческую функцию, а с другой – очевидную корпоративную, так как служил одновременно некоей внутренней связью между людьми» (Вислова, 1997, 30). В плане коммуникативно-культурном театрализация проявляет себя в многочисленных собраниях, беседах, кружках и школах<sup>27</sup>.

Вместе с парадигмой романтизма актуализируется ироническое мироотношение, которое мыслилось «не только как заключающее в себе внутреннее противоречие, но и как синтезирующее, универсализирующее, как объединяющее и соединяющее односторонности» (Габитова, 1978, 81). Как писал Ф. Шлегель, «ирония – это синтез не всерьез». Иронический субъект понимается им как в высшей степени свободный, произвольно творящий и себя и окружающий мир. Субъективное Я романтика включается в игру, так как становится объектом для себя самого.

Поэт-избранник, внутренний мир которого – мир метафизических сущностей, обязан был заботиться о презентации собственного образа в пространстве культуры. В связи с этим особую остроту приобрела проблема творческого поведения. Впервые это выражение было употреблено М. Пришвиным. Он же в 1920-е годы писал о близости поэта романтического склада трагедии: «Что такое романтик? Это поэт, принимающий поэтиче-

---

<sup>26</sup> Как пишет К. Исупов, «демонизмом и сатанизмом повита сплошь театрализованная эпоха мучительной мимикрии жизни» (Исупов, 1997, 36).

<sup>27</sup> Как, в частности, отмечает М. Тюрина, «эмпирической проверкой мыслительных построений Иванова должны были стать и собрание гафизитов, и заседание «Сред», и тройственные союзы супругов Ивановых и С. Городецкого, позже – Ивановых и Маргариты Сабашниковой-Волошиной» (Тюрина, 1997, 17).

ское слово как дело, как жизнь. Поэтому романтик всегда стоит у порога трагедии» (Цит. по: Крышук, 1989, 383). Проблематикой творческого поведения на материале литературы XX века занимались Л.П. Быков, Н.П. Крышук, показавшие, что проблема находила либо индивидуальное, либо корпоративное решение, причем в тот и другой сценарий вписывалось не только творчество поэта, но и его внешность и имя. Имидж поэта должен был определять и позиционирование писателя в культуре, и обеспечивать определенную защиту, служа маской, защищающей лик. Об этом говорил А. Блок: «Это все тот «миллион», к которому можно выходить лишь в броне, закованным в форму; иначе эти милые люди, «молодежь» с «исканиями» - растащит все твое, все драгоценности разменяет на медные гроши, все растеряет, разиня рот» (Там же, 167).

Итак, в начале 20 века в развитии культуры можно выделить противоположные тенденции: нарастание индивидуалистических настроений и увеличение количества «школ» и «течений»... Ярким выражением первой стала театральная философия Н.Н. Евреинова, подчиняющая театр интересам отдельной личности<sup>28</sup>, что может быть оценено как свидетельство кризиса театральной утопии как таковой. С. Стахорский, например, акцентирует в театральной философии Евреинова «мотивы игры как укрытия, театра как бегства» (Стахорский, 1993, 28). В произведениях Н. Евреинова («Театр как таковой» и др.) за пафосом властелина жизни, способного, заняв позицию зрителя, преобразить ее восприятие, сквозит предчувствие конца эпохи, надвигающейся тьмы: «Мы родились в сумерки». <sup>29</sup> Жизнь, воодушевлявшая и Иванова, и Белого, для Евреинова становится стихией чуждой и чужой. «Мы потеряли вкус к жизни. Оказалось, без приправы это блюдо можно есть только насильно» (Евреинов, Театр как таковой, 9). «...Жизнь есть нечто, из чего надлежит что-то сделать, для того, чтобы почувствовать себя ее хозяином, а не рабом, для того, чтобы из необходимой она стала желанной, стала наконец игрушкой. Чужая и непонятная, жизнь становится через театрализацию близкой и понятной. Своей». (Там же, 37-38). Ощущение наступающей ночи культуры вдруг сменяется эйфорией. Погружение в себя в поисках всеобщего, проповедуемое символистами, их культ харизматической личности то поддерживается Евреиновым («Самому стать произведением искусства!.. Лишен-

---

<sup>28</sup> «Задача искусства – творчество новых ценностей. Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены» (Евреинов, Театр как таковой, 22).

<sup>29</sup> Тем же ощущением проникнуты слова А. Блока («Народ и интеллигенция»): «Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», - летит прямо на нас? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель». ... Каждый в этой тьме уже не чувствует другого, чувствует только себя одного. Можно уже представить себя, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта» (Критика русского символизма, 2002, т.2, 226-227).

ные таланта разыгрывают роли, сочиненные другими, одаренные же им воплощают в жизни плоды своей фантазии» (*Там же*, 55-56)), то сменяется бегством и от себя («Не быть собой!» – первый девиз театральности» (*Там же*, 36)). И, наконец, по мере движения к концу работы, меняется и пафос – от желания подчинить себе жизнь до экстатического служения ей: «Моя заветная мечта - облечь Жизнь в праздничные одежды. Стать портретом Ее Величества Госпожи Жизни – вот карьера, завиднее которой я не знаю» (*Там же*, 107).

Столь же яркой фигурой был и Э. Мейерхольд, псевдонимом которого стала маска комедии дель арте (доктор Дапертутто). Его собственный облик и поведение менялись в соответствии с внешними нормами времени<sup>30</sup>.

Игровая атмосфера эпохи русского ренессанса имела отчетливо выраженный привкус смерти. Жизнь и искусство, лишившиеся «демаркационной линии» в результате неустанных усилий деятелей той эпохи, отказывались признавать нетождественность актера и роли, требуя смерти актера в конце спектакля. «Спектакль» в русской культуре 1900-1920-х годов становится жизненно серьезным делом, снимая противопоставление «игры» и «жизни». Для многих деятелей Серебряного века игры приобретают экзистенциальный статус.

#### 3.4. Дискурс игры. Рекурсивная процедура: от человека к тексту, от текста к человеку.

Традиционное понимание «игрового» в литературоведении подразумевает отбор тех произведений, эстетическая оценка которых невозможна без учета «фона», с которым происходит игровое взаимодействие. Такого рода тексты можно разделить на несколько больших групп: по оппозиции «первичный – вторичный» (пародии, стилизации), по оппозиции «реальное - нереальное» (фантастические произведения, литературные сказки)<sup>31</sup>, по принципу использования масок (ролевая лирика, произведения, где рассказчиком или действующим лицом выступает маска, резко отличающаяся от автора), по жанровому

---

<sup>30</sup> На портрете художника Н. Ульянова (1908 год) Мейерхольд в костюме Пьеро, в 1917 году - мастер в феске и свободной блузе (картина А.Я. Головина); на фото 1920-х годов – в красноармейской фуражке и потертой гимнастерке; во френче и сапогах; потом в комиссарской кожанке, в конце 20-х снова в любимой феске; наконец, для своего последнего портрета в 1938 году Мейерхольд позировал П. Кончаловскому в элегантном костюме-тройке, возлежащим на персидских коврах.

<sup>31</sup> Например, как литературно-игровые анализируются фантастика начала 20 века (на основе русской литературной демонологии) – в работе И. Тихонова, пародия – в диссертации С. Тяпкова.

принципу (наибольшим игровым потенциалом обладает драматургия). Игровой характер подобных текстов многократно привлекал внимание исследователей.

Взгляд на игру как на феномен, который сам распределяет роли своих «игроков», превращая их из субъектов в актантов собственной деятельности, близок дискурсивному анализу, в рамках которого субъект описывается как сформированный определенным дискурсом. Позднеструктуралистский, семиотический подход к игре как к дискурсу становится одним из основных в нашем исследовании. Объектами нашей работы являются, главным образом, тексты: художественные, критические, эпистолярные и др., а также все, что может быть рассмотрено как текст (поведение, судьба художника). Следовательно, в плане методологии для нас игра представляет некую формальную структуру, обычно склонную к воспроизводству (полному или частичному). В качестве функциональной специфики игры наиболее перспективной и интересной нам кажется ее роль медиатора, связывающая реальное и условное (вымышленное), рациональное и иррациональное, телесные практики и рефлексии, в немалой степени способствующая сохранению цельности человеческой личности.

Здесь нужно пояснить занимаемую нами позицию по отношению к личности автора и его текстам. В ходе исследования мы пытаемся удерживать в поле зрения не только текст как таковой, и даже не совокупность текстов (оказывающуюся эффективным средством выделения игровой модели), но целостную структуру, включающую и человеческую ипостась автора, и его тексты. Близкая позиция реализована, в частности, в книге философа Л. Карасева «Вещество литературы», где первостепенно важным оказывается чувство родства человека и текста, модус перехода телесности авторской в телесность повествовательную, на основе чего Карасев формулирует принципы своей, онтологической, поэтики. Нам также близка мысль о том, что автор как личность, человек и созданные им произведения (в самом широком смысле, а не только художественно-литературные) обнаруживают свое единство, «одноприродность». Анализ того, как обретают очертания излюбленные модели игр автора-человека и как они преломляются в игровые формы автора-творца, мы дадим в следующих главах.

Особую сложность представляет собой двуетный характер игры, воплощающийся в том, что игра может предстать и как предмет исследования, и как способ видения или познания. Феномен игры, различные стороны которого чаще всего относятся к сферам интересов различных наук: философии, филологии, математики, психологии, педагогики etc. – вызывает необходимость владения разными методологиями анализа. Использование для описания разных уровней игры языков различных наук оправдано еще и тем, что несовпадение «внутренней точки зрения описывающей себя культуры и описывающего ее из-

вне исследователя» принципиально важно, например, в структурализме. Ибо «то, что с первой позиции фактом культуры не является, со второй может оказаться одним из основных структурообразующих моментов». Поэтому самоописания культуры не совпадают и не могут совпадать ни по объему, ни по структуре с исследовательским ее описанием» (Лотман, 1973, 6). Нас в большей мере интересует синхронический аспект – показ роли игровых стратегий в коммуникативных процессах эпохи Серебряного века, а также личность автора как творца и, в то же время, носителя определенного дискурса эпохи. Поэтому, исходя из наиболее значимых для нас научных языков описания игры, нам представляется логичным и удобным методологически выделение нескольких уровней (сфер) присутствия игры в жизни и творчестве писателей и поэтов Серебряного века.

Перейдем к описанию содержания каждого из трех выделяемых нами уровней реализации игровых стратегий в жизни и творчестве деятелей серебряного века.

### **1 уровень: личностно-биографический.**

Еще в 1920-х годах Г.О. Винокур наметил подход к биографии как к целостному тексту, внутренний механизм которого влияет на последующие интерпретации творческого наследия «владельца биографии»<sup>32</sup>. Современное литературоведение также проявляет большой интерес к биографическому материалу. Наиболее актуальными являются в настоящее время феноменологический и психоаналитический подходы к исследованию личности деятелей культуры, продемонстрированные в работах А. Эткинда, И. Паперно, А. Фаустова, Е. Созиной<sup>33</sup>. Несмотря на различие позиций, во всех исследованиях, обращающихся к биографическому материалу, очевидна установка на преодоление разрыва между автором и его произведением, желание услышать голос того, кто создал данный текст. В качестве соположенного художественному все активнее привлекаются материалы документальные: дневники, письма, записные книжки, свидетельства современников и т.д., - подвергающиеся не только традиционному сравнительно-историческому, но струк-

---

<sup>32</sup> «...Развитие есть не что иное, как синтаксис, в самом точном и буквально значении этого термина. Самая последовательность, в которой группирует биограф факты развития, а отсюда и все свои факты вообще, есть последовательность вовсе не хронологическая, а непременно синтаксическая. ... Иными словами, «развитие» понимается здесь мною точно так же, как словесный контекст» (Винокур, 1997, 40).

<sup>33</sup> См.: Эткинд А.М. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб, 1993.; Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996; Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997; Созина Е.К. «Антропологизм и феноменология сознания в творчестве А. И. Герцена 1840-х годов. // Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. С. 193-257. Анализ биографического материала является одним из компонентов большинства статей учебника «История русской литературы: XX век: Серебряный век». М, 1995., созданного коллективом русских и зарубежных филологов.



туралистскому анализу, который позволяет выявить феномен увеличения контекстных смыслов этих материалов за счет вовлечения исследователя в семиотические процессы<sup>34</sup>.

Личностно-психологический уровень позволяет выделить и описать роли Игрока, погруженные в реалии его действительной биографии, и, как следствие, выйти к определению устойчивых игр и их сценариев. Мы будем вести речь не столько о психологическом складе того или иного героя, но о тех его ролях, что поддаются реконструкции, будучи запечатлены в культурных формах мемуаров, дневников, писем и других документальных свидетельств самого персонажа и его современников.

Хотя далеко не всегда получение удовольствия является прямой целью игры, но именно на этом уровне одной из важнейших «движущих сил», стимулирующих проникновение игровой стихии во внутренний мир персонажа, становится то «стремление к счастью», о котором писал В. Вундт, философ и психолог начала 20 века<sup>35</sup>. На этом уровне игра обеспечивает, в основном, внутрличностную коммуникацию, выполняя функцию транслятора энергии. Как отмечал Ю. Лотман, «текст в канале «Я-Я» имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Он перестраивает личность, которая включена в процесс автокоммуникации» (Лотман, 1992, 83). Игра, возникая в глубинах психики, кристаллизуясь в моделях «излюбленных» игр (термин Э. Берна), отражается затем в творчестве и позволяет выйти к святой святых творца-игрока – к нерву его творчества и личности, к главной игре в его жизни.

Поскольку мы уже обозначили необходимость постоянной рекурсии, без которой невозможно показать взаимовлияние поведения и рефлексии, человека и создаваемого им текста, то описание «игр» биографического уровня будет искаженным, если мы не включим сюда элементы рефлексии по поводу игр, предпринимаемые игроками культурного поля<sup>36</sup>. Для феномена игры осознание своих действий как игровых зачастую имеет определяющее значение для их квалификации. М. Бахтин указывал: «Если же пластически-живописные характеристики действия наличны в сознании самого действующего, то действие его тотчас же отделяется от нудительной серьезности своей цели, от действительной нужности, новизны и продуктивности осуществляемого, превращается в игру, вырождается в жест» (Бахтин, 2000, 72). Следовательно, само внимание субъекта к эстетической

---

<sup>34</sup>См. об этом: Печерская Т.И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. Новосибирск, 1999. С.11-23.

<sup>35</sup> «Игра, во всех своих формах, начиная с игры ребенка и вплоть до азартной и умственной игры взрослых, возникает из стремления к счастью» (Вундт, 1914, 111).

<sup>36</sup> В частности, без обращения к статьям М. Волошина, посвященным детским играм, невозможна адекватная интерпретация его повседневного поведения.

оформленности собственной деятельности способно изменить статус этой деятельности и дать иной ключ для интерпретации.

## **2 уровень: социокультурный.**

На этом уровне разворачиваются процессы взаимодействия «социальных ролей» участников культурного процесса. Здесь мы рассматриваем игры, возникающие при размещении актанта в социокультурной среде, анализируем ролевые позиции, которые он занимает, ведя образ жизни профессионального литератора (поэта, писателя, критика etc.). На данном уровне игра предстает одним из продуктивных способов культурной коммуникации. Пользуясь методами дискурсивного анализа, можно говорить о том, что коммуникация происходит в «игровом мире», где маркированы время и пространство, а также описываемы культурные коды и правила поведения (сценарии, роли) участников игрового сообщества (партнеров по игре). Определим эти понятия.

Понятие «игрового мира» вводит в активное употребление немецкий философ-феноменолог Э. Финк. С точки зрения анализа коммуникативных аспектов игровой деятельности, оно весьма продуктивно, ибо позволяет описывать внутренний мир игры как особую сферу деятельности, не прибегая каждый раз к оговоркам об «ином пространстве и времени». «Игровой мир не существует нигде и никогда, однако он занимает в реальном пространстве особое игровое пространство, а в реальном времени – особое игровое время. Эти двойные пространство и время не обязательно перекрываются одно с другим, один час «игры» может охватывать всю жизнь. Игровой мир обладает собственным имманентным настоящим. Играющее Я и Я игрового мира должны различаться, хотя и составляют одно и то же лицо. Это тождество есть предпосылка для различения реальной личности и ее «роли» (Финк, 1988, 377). Понятие «игрового мира» представляется нам релевантным для анализа и на социокультурном уровне, и на следующем, экзистенциально-художественном. Способность пребывания в нем формируется в детстве (что в нашей методологии соответствует первому, психологическому, уровню анализа), однако игровые коммуникативные процессы там еще не являются настолько формализованными, чтобы эффективно использовать теорию коммуникации. Игры социокультурного уровня разворачиваются при наличии партнеров, поддерживающих реализуемую игровую стратегию. Партнеры вступают во взаимодействие, руководствуясь «приглашениями к игре», принятыми в данной эпохе. Правила поведения, которые неизбежно накладывает игра на своих участников и которые уводят их из-под диктата закона, могут складываться в сценарии,

где за каждой позицией закреплена определенная роль<sup>37</sup>. В свою очередь, более мелкие составляющие могут быть описаны как единицы культурного кода эпохи или персонального мифа. В любом случае, вхождение в игровой мир маркируется темпорально или/и пространственно.

Поскольку Э. Финк рассматривает игру как один из экзистенциальных феноменов человеческого бытия, то процитированное выше определение игрового мира вполне соотносимо и с внутренним миром художественного произведения в качестве одного из его конкретных воплощений<sup>38</sup>. На этом уровне мы анализируем тексты, содержащие в себе активную, нередко доминирующую, социальную составляющую: рецензии, критические статьи, программы и манифесты, письма, то есть тексты, в первую очередь адресованные современникам, сориентированные на участие в текущем литературном процессе.

### 3 уровень: экзистенциально-художественный (духовный).

В этом разделе речь идет о значении определенного типа игры для судьбы фигуранта. Первым этапом работы здесь становится выявление «главной» игры в жизни и творчестве писателя. Здесь художник поднимается до роли творца собственной «вселенной» (игрового мира). В качестве объектов анализа мы избираем ту часть творческого наследия, для которой интерпретация ее «игровой составляющей» представляется органичной (что, впрочем, может не совпадать с собственно-авторским восприятием) и помогает выявить те грани художественного творчества, которые прежде оставались в тени, тогда как, на наш взгляд, они заслуживают дополнительного комментария.

Текст на этом уровне в полной мере реализует свое значение показа «истины в явлении», о котором писал Кант. Финк и Гадамер рассматривали художественный текст как игру-представление и разрабатывали методологическую базу ее анализа, отмечая при этом, что игра «пользуется иллюзионистскими эффектами», но не бутафория составляет ее субстанцию; игра не собирается выдавать показное за реальность, но использует его в качестве средства выражения. «Нереальность игрового мира есть предпосылка для того, чтобы в нем мог сказаться некий «смысл», затрагивающий нечто такое, что «реальнее» так называемых фактов» (Финк, 1988, 386). «В нереальности игры выявляется сверхреальность сущности. Игра-представление нацелена на возведение сущности» (Там же, 387). Чаще всего текст представляет собой сложное единство нескольких игровых стратегий, в

---

<sup>37</sup> О недостаточной разработанности роли как категории дискурса, а также о различии подходов к этому понятию в психологическом, нарративном и драматургическом подходах см.: Бакумова, 2002.

<sup>38</sup> Взгляд на категорию игрового пространства как эстетически важную для интерпретации дискурсивного пространства первой половины XX века реализован в диссертации О. Ганжары (Ганжара, 2002).

числе которых игра-представление занимает большее или меньшее место, однако присутствует обязательно, ибо именно ей в большей мере свойственно то эстетическое оформление, которое делает игры достоянием культуры и позволяет воспроизводить их форму спустя длительные исторические периоды. Немаловажное значение при этом имеет и символика игры, снимающая противопоставление единичного и всеобщего. «В произведении искусства превращается в устойчивое, стабильное творение то, что еще не обрело твердых очертаний, что еще продолжает сохранять текучесть, так что вхождение в произведение искусства значит одновременно и возвышение над самим собой» (Финк, 1988, 323).

Итак, каждый уровень описывает особую сферу функционирования игры в жизни и творчестве одного из деятелей Серебряного века. Решающим фактором при «распределении» текстов по уровням становится не их жанровая проблематика (как это происходит при традиционном литературоведческом подходе к игровой составляющей текстов), но сфера функционирования текстов, а также их проблематика. Так, объектами анализа на биографическом уровне становятся свидетельства современников (воспоминания, письма) и письма и дневниковые записи самих фигурантов. На социокультурном уровне представлены тексты критических статей, рецензий, манифестов, программные документы, письма и отзывы, то есть все то, что связывает деятеля культуры с современным ему течением литературной жизни. Художественно-экзистенциальный уровень, в первую очередь предполагает анализ художественных текстов, причем тех произведений, игровая составляющая которых до сих пор редко становилась предметом литературоведческих интересов в ракурсе своей игровой специфики. Однако эпоха Серебряного века накладывает свой отпечаток: художники с равной степенью убежденности занимались и художественным творчеством, и жизне- и миротворчеством. Поэтому текст в данном случае может представлять собой текст жизни, то есть объектами становятся уже не литературные произведения, но – миротворчество деятелей эпохи Серебряного века.

### 3.5. Соотнесенность магистральных коммуникативных стратегий с типологией игр.

Как мы уже говорили, одновременность пребывания в двух мирах (реальном и игровом) при игровой деятельности приводит к тому, что игре оказываются глубоко свойственны функции медиатора, промежуточного звена. На наш взгляд, в силу этого своего свойства именно игра в немалой степени формирует «одноприродность» личности человека и создаваемых им текстов. Следовательно, можно предположить действие какого-то «механизма переноса», транслятора, выполняющего коммуникативную функцию как в

социальном, так и во внутреннем психологическом мире. Одно из возможных решений этой проблем находится в привлечении дискурсивного анализа и теории коммуникации.

С точки зрения коммуникативного анализа, текст и его версии (структурно изоморфные тексту) организованы тройственным соотношением: субъект – объект – адресат. Разрабатывая проблемы коммуникации Ван Дейк пишет, что структура речевой версии текста являет собой триаду интенций, внутренне оформленных установок сознания: референтной, коммуникативной и креативной – для инициатора дискурса; референтной, коммуникативной и рецептивной – для восприемника. Поскольку полное совпадение креативной и рецептивной версий текста не происходит никогда, а понимание все же носит не окказиональный характер, то следует допустить, соглашаясь с Ван Дейком, что у каждого высказывания существует некая парадигмальная суперструктура, присущая данному типу дискурса. При этом дискурс понимается здесь как коммуникативная стратегия, реализуемая тактически. Эта «суперструктура» имеет прямое отношение к референтной версии текста, без которой понимание было бы окказионально<sup>39</sup>.

В своих представлениях о структуре коммуникативного события мы опираемся на работы В. Тюпы. Развивая тезис Ван Дейка о «суперструктуре» коммуникативного события и полагая, что в реальности равновесие сторон (референтной, креативной и рецептивной) недостижимо в принципе, В. Тюпа предлагает представить «суперструктуру» коммуникативного события «как коммуникативную стратегию взаимосоотнесенности референтной, креативной и рецептивной компетенций данного дискурса» (Тюпа, 1999а, 8). В тексте также будет доминировать одна из версий. В. Тюпа в таком случае полагает, что если преобладает креативная версия, это свидетельствует о воплощении в тексте дискурса власти (где участие читателя в коммуникативном событии осуществляется через подчинение), если рецептивная версия – дискурс свободы (допускающий наибольшее количество различных интерпретаций); если референтная – дискурс ответственности (где говорящий и слушающий ответственны перед Объектом). Таким образом, различные типы дискурсов становятся своего рода «осями устремленности», пронизывающими все обозначенные нами уровни, и помогают определить коммуникативную стратегию, преобладающую у данного автора.

Понятие дискурса важно для нас не только потому, что оно позволяет выйти (через дискурс игры) к консолидации творческого мира творца, но и потому, что дискурсивный анализ вскрывает механизмы, действующие помимо воли человека. Говоря иными слова-

---

<sup>39</sup> Об этом писал и М. Бахтин, когда утверждал, что при анализе каждого текста можно обнаружить наадресата. Известны слова О. Мандельштама о «провиденциальном читателе».

ми, по мере того, как выясняется «ролевая палитра» того или иного персонажа, становится очевидно, что эпоха, играющая роль режиссера, сохраняла только те варианты ролей, которые образовывали значимый для эпохи «имидж» ее участника, тогда как не менее важные черты, но воспринимающиеся как маргинальные, в лучшем случае удостоиваются эпизодических упоминаний<sup>40</sup>.

Если теперь вернуться к четырем известным нам типам игр (агон, алеа, мимикрия и илинкс) и рассмотреть каждый из них в ракурсе коммуникативной теории, то окажется, что они тяготеют к воплощениям в разных, но вполне определенных дискурсивных типах. Так, агон и алеа оказываются связанным с дискурсом власти, ибо целью их является состязание, соревнование и победа. Следовательно, можно с уверенностью ожидать в подобных текстах преобладания креативной версии (иначе говоря, авторского начала). Мимикрия и, возможно, илинкс неразрывно связаны с дискурсом свободы (допускающим наибольшее количество интерпретаций), а значит, предполагают активизацию рецептивной (в нашем случае – читательской и зрительской) позиции. Игру же типа илинкс невозможно представить вне дискурса ответственности, где человек разыгрывает «себя возможного» перед лицом бытия, то есть с преобладанием референтной позиции. Все сказанное можно обобщить в таблице:

Тип дискурса	дискурс власти	дискурс свободы	дискурс ответственности
Преобладающая коммуникативная позиция	креативная	рецептивная	референтная
Тип игры	агон, алеа	мимикрия, илинкс	илинкс

Таким образом, каждый из выделенных нами ранее уровней (биографический, социокультурный, экзистенциально-художественный) рассмотрения ролевых комплексов получает необходимую «ось устремленности», соответствующую преобладающему типу коммуникативной позиции (либо – преобладающему типу дискурса) в жизни и творчестве писателя или поэта в целом. Все сделанные выше заключения легли в основу структуры

<sup>40</sup> Примером действия подобного механизма, сохраняющего лишь вошедшее в «культурные ниши», может быть остроумие, склонность к шутке, примерно в равной степени присущая В. Маяковскому и А. Блоку. Примеры остроумия Маяковского заботливо сохранены историей, поэтический же облик Блока сложился вне упомянутого качества (и даже с его семиотическим «минусом»).

нашей работы, с ними же связана проблема выбора персоналий из всего многообразия деятелей Серебряного века в качестве объектов исследования.

Выбор персоналий для данной работы был непростым. Поскольку наше исследование предполагает комплексный подход к биографической и литературно-художественной сферам, мы остановили свой выбор на тех деятелях Серебряного века, для которых игровой подход был равно актуальным и в жизни, и в творчестве. Так как анализируются процессы социокультурной коммуникации, естественным оказывается выбор тех персонажей, свидетельства творческого, а зачастую и личностного взаимодействия которых сохранила культура. Только таким образом становится возможным показ всего спектра игровых трансакций в синхроническом плане: поиск партнеров по игре, распределение ролей, выбор сценариев игр – всего того, что составляет переплетение игровых форм эпохи.

Далее. Теория коммуникации выделяет три доминирующие позиции, по которым нам удалось распределить основные типы игр (см. схему выше). Следовательно, для создания объемной картины эпохи логичным оказывается выбор таких трех «игроков», у каждого из которых преобладает одна из обозначенных нами коммуникативных позиций. Таковыми стали в нашем исследовании М. Волошин, Н. Гумилев и М. Кузмин. В поведенческих и литературных тестах они представляют различные типы дискурсов. Именно их тексты – личностно-биографические, художественные и тексты как социокультурные модели поведения – и становятся объектами исследования в данной работе. Предметом же исследования являются те «ролевые комплексы», то есть ролевые синтетические единства, которые выделяются в их жизни и творчестве, а также игровые стратегии, осуществляемые деятелями Серебряного века.

Игровая атмосфера рубежа XIX-XX веков привлекала внимание многочисленных исследователей, однако игровые формы творческого поведения и художественного творчества рассматривались ими, в основном, в перечислительном ряду, без исследования их сложной динамической взаимозависимости, как на персональном, так и на социальном уровне. Комплексный и целостный характер исследования игровых моделей, продуцированных эпохой Серебряного века, обуславливает актуальность нашей работы. Цель диссертации заключается в том, чтобы исследовать сложные коммуникативные процессы, находящие выражение в игровых стратегиях на психологическом, социальном и литературно-художественном уровнях. Научная новизна работы определяется тем, что здесь впервые осуществляется попытка выстраивания целостной, с точки зрения реализации коммуникативных позиций, структуры игровых взаимодействий в сфере литературы, в которой находят воплощение все основные типы игровых стратегий, взаимосвязанные с различными типами дискурса игры. В контекст исследования попадает вся совокупность

текстов избранных авторов: выстраивание ими собственных биографий, эпистолярное наследие, литературно-критическое творчество, мемуаристика, документальные жанры (свидетельства современников), а также собственно художественное творчество. Широта охвата материала вызывает необходимость сочетания разных подходов к очерченному исследовательскому полю (сравнительно-исторический, постструктуралистский, дискурсивный методы анализа). В силу того, что предмет исследования располагается на границе литературоведения с другими областями знания (философией, психологией, культурологией, теорией информации), предпринимается попытка перевода предмета исследования на понятийные языки разных наук. Таким образом, разносторонность методов анализа соответствует широте подходов толкования творческого наследия разных авторов. В диссертации ставятся следующие задачи:

- выделить основные уровни присутствия игровых стратегий в сфере жизненного и художественного творчества М. Волошина, Н. Гумилева и М. Кузмина;
- определить и охарактеризовать основные роли (наборы ролей), реализовавшиеся в жизни и творчестве этих авторов;
- проанализировать те составляющие творческого наследия, где интерпретация игровых элементов позволяет дополнить уже существующие литературоведческие исследования, либо впервые ввести их в сферу филологических интересов;
- проанализировать процессы взаимодействия ролей деятелей культуры в социокультурном пространстве эпохи, а также оценить смыслотранслирующую функцию игры;
- определить связь преобладающего типа дискурса и игровых стратегий на экзистенциально-художественном уровне творчества рассматриваемых персонажей, раскрыть влияние доминирующего типа игры на стиль поведения, мироощущения и судьбу художника;
- разработать свои модели творческих индивидуальностей «игроков» культурного поля серебряного века на основе предложенного подхода.

Наконец, сделаем последнее замечание предвещающего характера. В связи с тем, что выстроенная нами схема включает в себя и типологию игр, и коммуникативные позиции (типы дискурса) и выстроена с учетом двух, не вполне тождественных друг другу, оснований, - то следует обратить внимание на то, что содержательное наполнение каждого из трех уровней может различаться в главах, посвященных Гумилеву, Волошину и Кузмину. Определяющим фактором каждый раз становятся те ролевые комплексы, которые удается вычленить в поведении или творчестве писателя. Например, статьи Волошина о детских играх мы рассмотрим на первом, личностно-психологическом уровне, поскольку авторская рефлексия в них непосредственным образом влияла на его бытовое поведение, меж-



личностное общение. Вне понимания того значения, который Волошин придавал именно детской игре, невозможна верная интерпретация его собственной культурной позиции. Рефлексия же Волошина по поводу невозможности для него участия в военных действиях располагается в нашей работе на третьем, экзистенциальном уровне, ибо связана с тем типом игры, который мы определяем как ведущий в его жизнетворчестве. Для сравнения скажем, что «Записки кавалериста» Гумилева (входящие в тематический пласт войны 1914 года) войдут в описание его лично-биографической сферы в связи с доминирующей у Гумилева в этом случае установкой на реальность и документальность.

## Глава 1. Максимилиан Волошин (1877 – 1932).

### 1. Личностно-биографический уровень

Игровое начало личности Максимилиана Волошина незавуалировано проявляет себя прежде и раньше всего в его бытовом поведении. Семантическое поле «игры» выходит на поверхность каждый раз, когда современники описывают впечатление, которое производила на них кипучая натура Волошина. Любовь к розыгрышам и склонность к эпатажу, искренняя готовность самому стать предметом шуток окружающих, виртуозное владение энциклопедическими знаниями, неиссякаемый источник самых неожиданных идей и предложений, артистизм - эти черты Максимилиана Волошина отмечают все, кому довелось встретить его в жизни. Чаще всего они оценивались как «детские», «несерьезные», что и определяло общий, снисходительно-насмешливый фон отношения к фигуре Максимилиана Волошина, господствовавший практически до 1915 года. Конечно, в этой тенденции мнения различались: кто-то считал его чудачества проявлением «природной недалекости», комизма которой ему не дано было сознавать<sup>41</sup>, другие, подобно А. Амфитеатрову, задавались вопросом: «Что это было? Легкое безумие? Игра актера, вошедшего в роль до принятия ее за действительность? Все, что угодно, только не шарлатанство» (*Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, 137*). Впрочем, многие с готовностью принимали «все своеобразие его внешности», «всегдашнюю неожиданность его высказываний и поступков», ибо чувствовали, что «нелепость предполагает необдуманность, несоразмерность, нерасчетливость. В Максимилиане Волошине было много необычного, иногда ошеломляющего, но все обдуманно и вот именно лепо!» (Э. Миндлин // *Там же, 417*).

Итак, доминантой личностно-биографического уровня индивидуальности Волошина является роль Ребенка, проступающая в его облике. Многие, близко знавшие Волошина, напрямую связывали эти черты его поведения с его всегдашним пребыванием в стране

---

<sup>41</sup> См. Воспоминания сотрудника журнала «Весь» Б. Садовского. (*Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, 145-147*).

Детства, вернее, со всегдашним пребыванием в нем Макса-Ребенка<sup>42</sup>. На бытовом уровне это проявлялось в уважительном отношении к детям. Смысл традиционного воспитания Волошин еще в юности сформулировал для себя как «самозащита взрослых от детей»<sup>43</sup>.

Открытость миру, неумная энергия, радостное познание жизни во всех ее проявлениях, свойственные детям, были сутью мировосприятия Макса Волошина. «Тогда это был самый жизнерадостный и общительный человек из всей литературно-художественной богемы не только русского (с ним Макс, пожалуй, меньше знался), но и «всего» Парижа. Цвел здоровьем телесным и душевным и так вкусно наслаждался прелестью юного бытия, что даже возмущал некоторых» (А. Амфитеатров. // *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 133). «В парижском обществе... Волошин был известен под кличкой «Monsieur c'est tres interessant!». От его манеры откликаться этой фразой, произносимой неизменно в тоне радостного удивления, решительно на всякое новое известие. Это восклицание действительно хорошо - цельно - определяло тогдашнее существо: воплощенную жажду жизни, полную кипения и любопытства бытопознания» (*Там же*, 133-134).

Внешний облик Волошина-парижанина, запечатленный в силуэте работы Е. Кругликовой, также несет черты «детскости»: широкая блуза, шорты, гетры, ботинки, всегдашний спутник – велосипед. И. Эренбург отмечает: «Он обладал редкой эрудицией... Он был толст, весил сто килограммов; мог бы сидеть, как Будда, и цедить истины; а он играл, как малое дитя. Когда он шел, слегка подпрыгивал; даже походка его выдавала - он подпрыгивал в разговоре, в стихах, в жизни» (*Там же*, 340).

Отдельной сложной темой являются взаимоотношения Волошина с его матерью – Еленой Оттобальдовной Кириенко-Волошиной. Воспитывая сына одна, без мужа, Елена Оттобальдовна, женщина с властным и своеобразным характером, выпадавшим из стереотипов того времени, постоянно сталкивалась с органическим (а позднее – сознательным) сопротивлением сына ее гендерным сценариям воспитания. Их отношения, полные искренней любви с обеих сторон, в результате постоянно взрывались конфликтами, где выплескивалось, но не находило разрешения постоянно копившееся раздражение<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Это именно Детство, а не Отрочество, время которого мы можем определить как доминантное в случае Гумилева. Тогда как Кузмин уподоблял одно из трех своих «лиц» «старому юноше» (то, которое М. Волошин обозначил метафорой «ожившая мумия»).

<sup>43</sup> См. об этом в воспоминаниях Бальмонт (*Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 94-98).

<sup>44</sup> Из письма Петровой А.М. Волошину от 14.06.1915: «Мама Ваша пробыла у меня проездом дня три. Вся моя желчь против нее из-за Вас улеглась, и я еще больше ее полюбила. Вас я, конечно, защищала, но понимала и ее точку зрения. Слишком вы оба самобытные натуры. Никогда не уживетесь, хотя и до глубины любите друг друга». (*Волошин, кн. 2, 1999 а, 139*). Подробнее об этом см. в моей статье «Гендерный сценарий «мать-сын»

Лишь спустя десятилетия в облике Волошина, в разных, зачастую удаленных друг от друга, сферах его интересов, начинают все явственнее проступать интегрирующие черты Homo ludens - человека играющего. Впервые обратил внимание на значимость игрового начала для творческой индивидуальности Волошина И. Эренбург: «Иногда я спрашиваю себя, почему Волошин, который полжизни играл в детские, подчас нелепые игры, в годы испытаний оказался умнее, зрелее да и человечнее многих своих сверстников-писателей?.. Пока все кругом было спокойно, Макс разыгрывал мистерии и фарсы не столько для других, сколько для самого себя. Когда же приподнялся занавес над трагедией века - в лето 1914 года и в годы гражданской войны, - Волошин не попытался ни взобраться на сцену, ни вставить в чужой текст свою реплику. Он перестал дурачиться и попытался осознать то, чего не видел и не знал прежде» (Эренбург И. // *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 347). Однако осмысление этот феномен находит лишь в последнее десятилетие, в частности, в работах Л. Столовича, утверждающего, что творческое и человеческое бытие М. Волошина представляют яркую эстетическую реальность, важная составляющая которой - игровое начало (См. об этом Столович, 1991, 96).

Стремление к синтезу жизни и игры было свойственно Волошину с детских лет, вспоминая о которых В. Вяземская писала: «Мы чувствовали, что ему казалось интересным верить в сверхъестественное, жизнь при такой вере казалась ему красочнее и увлекательнее обыденной. Он такой жизни желал, к ней стремился и потому верил» (*Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 71). А. Амфитеатов, зная Волошина уже зрелым человеком, рассказывал о его непреодолимой потребности «воображать» и, вразрез с его жизнерадостностью, «воображать по преимуществу что-нибудь жуткое, мистическое. Воображал же он с такой силой и яркостью, что умел убеждать в реальности своих фантазий и иллюзий не только других, но и самого себя, что гораздо труднее» (*Там же*, 135).

Мир детства как особое состояние духа специфика собственного личностного поведения не раз становились предметом рефлексии М. Волошина. Статьи Волошина «*Осколки святых чудес*» (1908), «*Откровения детских игр*» (1907), «*Театр и сновидение*» (1912-1913), раскрывают его воззрения относительно того, какой смысл несет в себе постоянно сопутствующая взрослому миру Страна Детства. «...То состояние человеческой души, что называется игрой, несравненно глубже и обширнее своего имени» («Откровения детских игр». // *Волошин*, 1988, 496). Бытие ребенка погружено в игру как в живительную субстанцию, обеспечивающую развитие личности. С точки зрения Волошина-теоретика, вне

игры невозможно ни понять, ни описать процессов восприятия искусства; более всего это относится к сфере театра.

Игра составляет самую суть детства. Она неразрывно связана с чувством полноты бытия, переживаемой каждым ребенком. «Кто-то проводит властной рукой душу ребенка через этот иной мир и приковывает к нему их (так у Волошина – Н.Г.) внимание с такой силой, что реальность входит в их душу с мучительной напряженностью, как бы неволя их родиться вторичным, сознательным рождением к реальной действительности» (Там же). Это было бы невыносимо тяжело, если бы сама игра не погружала человека в состояние глубокой грезы, в которой только он и оказывается способен пережить весь трагизм взросления. Одно из волошинских определений игры напрямую связывает ее с сонным состоянием сознания, противопоставляемым им сознанию дневному. «Игра и есть то бессознательное прохождение через все ступени развития человеческого духа, то состояние глубокой грезы, подобной сновидению, из которой медленно и болезненно высвобождается дневное сознание реального мира» (Там же, 496). Во «взрослом мире» существуют несколько сфер, корни которых уходят вглубь сонного сознания и хранят живую связь с миром детства. В первую очередь к таким сферам Волошин относит сказки и мифы. «Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, - нет никакой разницы. Игра - это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами» («Театр и сновидение». //Волошин, 1988, 352). «Сознание представляется чудовищно плодородной почвой: если на нее падает одно зерно реальности, то мгновенно вырастает огромное призрачное дерево, заполняющее ветвями целую вселенную... Мифы - великие деревья-кустарники, возвращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры. ... Игра - это вера, не утерявшая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов «пусть будет так...» и «давай играть так...» вселенная преобразалась. ... Понятия игры, мифа, религии и веры неразличимы в области сонного сознания» («Откровения детских игр». //Волошин, 1988, 499).

«Сонное» сознание жизненно важно для человека.<sup>45</sup> Превалируя в детстве и в ранние эпохи развития человеческого общества, оно уходит вглубь взрослой жизни, но только в нем происходят таинства определяющих жизнь человека решений, только там способна разместиться целиком вся палитра мира и человеческой природы. Для Волошина это принципиальный момент, ибо для него таинство преобразования мира происходит только при условии целостного восприятия жизни. В «Откровениях детских игр» Волошин затрагивает этот аспект игры: «Здесь в игре, лишенной меча Судии и принимающей явление во

---

<sup>45</sup> Й. Хейзинга оперирует сходными терминами, также используя понятие «сонного» сознания, именуя сознание «дневное», по Волошину, «бодрствующим».

всей его цельности, таится высшая мудрость...» (*Там же*). Игра стоит вне этических критериев, ее воспринимающая и отражающая способность уникальна среди феноменов человеческого бытия. «Всеядность» ребенка должна стать ориентиром для художника, ибо «идея справедливости, мгновенно превращающая ребенка во взрослого, не властна над самым искусством, потому что художник, ужаленный ею, в этот же миг перестает быть художником... Его деятельность близка к искусству, она может пользоваться приемами и формами искусства, но внутренне он уже перестал быть художником, преобразителем мира. Он стал судьей» («Жестокость в жизни и ужасы в искусстве». // *Волошин, кн.2, 1999 б, 71*). Дневное сознание противится мирному сосуществованию противоположностей, поэтому игра сама воссоздает то состояние сознания, при котором «возможно все», и в этом «сонном сознании игры мы можем найти разрешение всех нравственных антиномий, непримиримых в нашем дневном сознании» (*Волошин, 1988, 504*).

На наш взгляд, именно отмена необходимости выбора «хорошего» и «плохого» оказывается у Волошина одним из мощнейших источников чувства радости, сопровождающего подлинную, искреннюю игру<sup>46</sup>. Самому Волошину ощущение течения жизни как длящегося праздника; радости, разлитой во всех без исключения событиях и явлениях действительности, было присуще изначально, органически. Этот дар наслаждения жизнью чувствовали все, соприкасающиеся с ним. Для многих именно в нем крылось обаяние и магнетизм всей личности М. Волошина. Так, М. Сабашникова отмечала: «Он был радостный человек, для России непривычно радостный. Ему уже минуло 29 лет, но детскость, искрящаяся детскость оставалась сутью, основой его личности» (*Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, 105*). На это, дарованное Волошину с рождения, ощущение «накладывалось» совершенно сознательное желание «не вырасти», чтобы сохранить возможность полного погружения в мир игры. Это объяснялось тем, что понятия игры и искусства оказывались у него предельно сближенными. Искусство, с которым Волошин связывал всю свою жизнь, было для него высшей ступенью развития игры, как творчество венчало развитие человеческого духа. В статье «*Театр как сновидение*» Максимилиан Волошин выстраивает типологию детских игр, трактуя их расширительно:

I. «Тип игры действенной, буйной, выражающейся в движениях, соответствующей оргическому состоянию дионисийских таинств. **Опьянение воли**. «Действенное, мускульное выражение» его – танец.

---

<sup>46</sup> «Существует некое единое чувство жизни... Неосознанное еще разумом человека, это чувство не имеет имени в человеческом языке. Но в сонном творчестве детской игры оно является в своем сверхчувственном единстве, отливая радугами обеих полярностей» («Откровения детских игр». // *Волошин, 1988, 503*)

II. «Тип спокойного созерцания проходящих картин. Сновидение в теснейшем смысле. Греза с открытыми глазами, как при чтении захватывающего романа. Опьянение чувств». К этому типу в полной мере относится то, что выше говорилось о погружении в сказочный и театральный мир.

III. Тип творческого преобразования мира. ... У человека взрослого этот тип становится поэтическим творчеством. Это опьянение сознания» (Волошин, 1988, 352). «В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания. Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякаемую способность их преобразования в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, - тот становится художником, преобразителем жизни» (Там же).

Следовательно, игровая атмосфера для Волошина носит не прикладной характер, а исполняет роль необходимого - *sine qua non* - условия творчества. «Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра. Художники ведь это только дети. Которые не научились играть. Гении - это те, которые сумели не вырасти. Все, что не игра - то не искусство» («Блики». // Волошин, 1988, 271). Дав подобное категоричное определение «от противного» искусству, Волошин сосредотачивается на задаче художника, а также ищет критерии, позволяющие зрителю распознать истинное произведение искусства.

Как и детская игра, искусство приносит радость, если поднимается до уровня, на котором бытие предстает в своей полноте и безоценочной целостности. Радость возводится Волошиным в ранг критерия, по которому возможно узнать великое произведение искусства. «Большое искусство всегда радостно. Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство, от искусства вечного. Пусть идея, воплощенная в нем, трагична, но уже в том, что она воплощена, - есть великая радость. Радость искусства - это радость воплощения. Это радость найденных форм» («Осколки святых чудес». // Волошин, 1988, 266). В сопоставлении искусства и игры Волошин без колебаний отдает первенство игре, ибо «искусство... строит из признаков и свойств, а игра имеет дело только с сущностями. Мир может быть создан только из «ничего»» («Театр как сновидение». // Волошин, 1988, 354).

Статьи Волошина, посвященные проблемам игры, со всей определенностью говорят нам о том, что органическая склонность его натуры к игровым формам существования сопровождалась постоянными сознательными усилиями по генерированию подобной среды. Ю. Лотман, говоря об А. Пушкине, отмечает следующую закономерность: «та кипучая, полная игры и творчества жизнь, которая была необходима Пушкину, требовала столь же «играющей», искрящейся и творческой среды и эпохи. Гениальная личность, включенная

в подвижную, полную неисчерпаемых возможностей ситуацию, умножает ее богатство, обретая все новые и новые неожиданные грани жизни. Бытие превращается в творчество, а человек получает от жизни радость художника» (Лотман, 1981, 229-230). Саморефлексия сосредоточила усилия Волошина на том, «как не вырасти», как удержать ускользающую наивность, невинность, детскость души. Само желание «остановить мгновенье», тоже выдает представителя культуры декаданса, для которой характерно стремление к имитации детства.

## 2. Социокультурный уровень.

Данный уровень присутствия игры в жизнедеятельности М. А. Волошина состоит из нескольких блоков:

1) деятельность М. Волошина как одного из талантливейших Актеров и Режиссеров эпохи «серебряного века»;

2) работы Волошина-критика, где его метод, характеризующийся субъективизмом и энциклопедизмом, запечатлен текстуально. Из множества критических статей Волошина нас интересуют две большие группы. Во-первых, это статьи, представляющие собой запись лекций (устных выступлений), как правило, они носят тематический характер и дают возможность «реконструкции» характера устных заявлений и выступлений Волошина. Вторую группу составляют рецензии, представляющие собой своеобразные портреты современников в прозе. В них Волошин выступает в качестве со-творца культурного облика поэта, писателя или художника, направляя присущий ему режиссерский талант на выявление «лика» художника.

### Режиссер (Мистификатор)

«Социальные» игры относятся психологами к категории наиболее сложных. Их место в творческой биографии М.А. Волошина трудно переоценить, так как невозможно представить себе его современника, который, упоминая Волошина-поэта, критика, художника, не вспомнил бы его гениальную мистификацию - историю графини Черубины де Габриак. Эта история достаточно известна, и цель наша состоит в том, чтобы выстроить цепочку подобных игр, тянущихся через всю жизнь Макса Волошина, и доказать, что слово «мистификация» не без оснований казалось Марине Цветаевой неприемлемым в отношении Максимилиана Волошина.

Впервые с фактом литературной мистификации в жизни Максимилиана Александровича мы встречаемся в 1897 году: он присылает матери в письме два собственных стихотворения, выдав их за переводы из Гейне, сопроводив стихи просьбой высказать свое мнение о переводе. Как объясняет сам Волошин в следующем письме, на этот нехитрый обман он решился, чтобы получить беспристрастную оценку собственных творений.

(Прием, распространенный в литературной среде: Гумилев, к примеру, также прибегал к нему; правда, для того чтобы избавиться от предвзятого отношения к нему со стороны чета Мережковского-Гиппиус).

Роль Режиссера сформировалась у Волошина не сразу: в молодости он имел опыт участия в «игре» гораздо более могущественного мастера, нежели был он сам. В 1907 году, в Берлине, чета Волошин – М. Сабашникова попала в орбиту столь мощной личности - по утверждению многих современников, одного из сильнейших и интереснейших «*homo ludens*» эпохи – Вячеслава Иванова, - что не смогла выйти из подобного испытания, сохранив свой союз. Социальные игры характерны тем, что создавшаяся «игровая ассоциация» осуществляет экспансию игры, и часто другим жизненным сферам приходится расплачиваться за это. Волошин глубоко уважал Иванова - поэта (хотя и не был готов к возможности зияющей бреши между Поэтом и Человеком) и разделял многие его положения (в частности, представление о действительности мира мечты), таким образом, правила ивановского «игрового мира» были приняты им. Однако выйти из подобной ситуации оказалось возможным лишь для одного Максимилиана Александровича: его пути с Маргаритой Сабашниковой разошлись. Так, ценой «не своей» игры для Волошина стала семья, не выдержавшая испытания напряжением «дионисийской» игры<sup>47</sup>. Тогда, вместе с правилами «не-своей» игры, Волошин принял на себя роль пациента (если описать произошедшее в терминах агональной риторики). Думается, этот жесткий опыт игровой зависимости повлиял на ролевой выбор Волошина, оформив впоследствии его всегдашнюю склонность мистифицировать окружающих, реализуя таким образом данное ему умение чувствовать и выявлять скрытый (возможно, от самого носителя!) творческий потенциал, быть «жоробейником идей и друзей».

Для иллюстрации того, как происходит поиск партнера по игре в соответствии с усвоенным культурным кодом, как возникает «игровое сообщество» и распределяются внутри него роли согласно сценарию игры, мы прибегнем к аналитическому комментарию истории появления поэтессы Черубины де Габриака - известной мистификации литературных

---

<sup>47</sup> Из воспоминаний М. Сабашниковой: «Вячеслав Иванов был тогда центром духовной жизни в Петербурге. С его восторженностью и даром сопереживания, он обладал способностью стимулировать творчество других; некоторым он давал определенные темы, зажигал, хвалил или порицал (зачастую чрезмерно), пробуждал в каждом самом человеке неизвестный мир, который дремал в нем, и вел за собой, как Дионис... И не только в творчестве – он был вдохновителем и в личной жизни многих людей своего окружения. В его «огненной пещере» перед ним исповедовались и получали его советы» (Цит. по: *Купченко, 1997, 91-92*). Сам Волошин отзывался о роли Иванова в жизни своей жены гораздо резче: «Вячеслав был в ее жизни как злой огонь. Он сжег все, что было, и сам ничего не дал ей, оставив ее с опустошенной и одинокой душой. И в одной ли ее жизни только?» (Из письма М. Волошина матери. Цит. по: *Купченко, 1997, 115*).



кругов Петербурга. Нас, в основном, будет интересовать социальная проекция произошедшего в 1909 году и коммуникативная составляющая подобных игр, а не манифестации этого в текстах той эпохи и в стихотворениях Черубины.

История Черубины де Габриак достаточно полно освещена в литературе<sup>48</sup>. На всем протяжении она пронизана игровыми элементами: от выбора имени таинственной незнакомки, в Коктебеле, по имени морского черта, до «создания» многочисленных родственников знатной «графини» (в числе которых был, например, кузен Дон Гарпия де Мантилья). Поэзия Черубины, наряду с непривычными для поэтессы того времени «темпераментом, страстью и характером», от которых «слегка кружится голова», содержала массу пародийных элементов («Гороскоп Черубины де Габриак» // *Волошин, 1988, 517*)<sup>49</sup>.

М. Волошин, остро чувствующий «спрос» поэтического «рынка» Петербурга, некоторое время был одержим идеей создания поэта – фантома. М. Цветаева упоминает о его настойчивых предложениях ей «поделиться» на нескольких поэтов, чтобы «самой себе не вредить избытком»: на юношу-поэта Петухова и поэтических близнецов Крюковых. Однако в случае с Цветаевой искус Волошина, как писала она потом в эссе «Живое о живом», разбился о «скалу моей немецкой протестантской честности, губительной гордыни все, что пишу – подписывать» (*Цветаева, 1989, 210*). Перед нами наглядный пример того, как, при наличии игровых интенций у обоих, расходятся коды, а следовательно, становится невозможным организовать само общее поле игры. Искомому партнера по игре Волошин нашел в лице Елизаветы Дмитриевой (Васильевой), давшей согласие на мистификацию. «Общее поле» игроков скрепляли многие «сопутствующие» факторы: их увлечение теософией; встреча Дмитриевой с Гумилевым в Париже; их взаимный роман, завершившийся поездкой в Коктебель летом 1908 года, и собственно, закончившийся там; увлечение Волошиным и потребность довериться ему со стороны Дмитриевой. Игровой площадкой был избран стиль символизма, сложившийся к тому времени в определенную систему, вполне созревшую для пародирования. Нужна была еще не занятая культурно-

---

<sup>48</sup> Наиболее полные описания содержатся в следующих материалах: Васильева Е. «Две вещи для меня всегда были самыми святыми: стихи и любовь». // *Новый мир, 1988, №12. С. 132-170*; Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники М., Книга, 1991; Волошин М.А. Лики творчества. Л, 1988., Волошин М.А. Из литературного наследия. Выпуск 1. СПб, 1991.; Выпуск 2. СПб, 1992; Воспоминания о Максимилиане Волошине: Сборник. М, 1990.

<sup>49</sup> Интересно, что пародийность образа Черубины заметили только представители направлений, оппозиционных символизму, прозвав новую поэтессу «Акулиной де Писсаньяк». Анализ творчества Черубины де Габриак в ракурсе пародии символистской поэтики дан в статье Е. Эткинды «Максимилиан Волошин» (*Эткинды Е., 1995, 503-505*).

поэтическая «ниша» - таковой стал иступленный католицизм Черубины, разработанный Волошиным и Дмитриевой<sup>50</sup>.

Цветаева отмечает: «Макс в жизни женщин и поэтов был providentiel... когда женщина оказывалась поэтом, или, что вернее, поэт – женщиной, его дружбе, бережности, терпению, вниманию, поклонению и сотворчеству не было конца. Это был прежде всего человек со-бытийный» (Цветаева, 1991, 199). Волошин дал Дмитриевой возможность погрузиться в ее собственное «сонное» сознание, где она красива, обольстительна и смела. Их игра, вызвавшая почти единодушное осуждение современников, не могла не нарушить некоторые этические нормы, ибо находилась в ином измерении: «в области сонного сознания» (Волошин, 1988, 499).

Далее, нужен был «реципиент», разделяющий правила этой игры, и, вместе с тем, не догадывающийся об истинном положении вещей («игрок-пациент»). Им стал Сергей Маковский, который, кстати говоря, отверг на правах редактора «Аполлона» стихи школьной учительницы Дмитриевой, тем самым спровоцировав появление красавицы-итальянки Черубины де Габриаки. Он в полной мере обладал качествами, ожидаемыми от «партнера» Черубины: эстет, щеголь и сноб, он гордился своим умением играть женскими сердцами. В его письмах того времени соединяются темы игры и поединка: «Какая удивительная девушка! Я всегда умел играть женским сердцем, но теперь у меня каждый день выбита шпага из рук» («История Черубины». // Волошин, 1988, 184). Маковский настолько явно изъяслял готовность к любовной игре – состязанию, что позднее многие подозревали его в авторстве всей мистификации в целом<sup>51</sup>. По иронии судьбы и в полном согласии со всей атмосферой эпохи Серебряного века, Маковский избрал своим духовным поверенным именно Волошина (чьи незаурядные актерские данные известны по мемуарам современников), чем еще более усложнил и театрализовал ситуацию. Позднее Волошин признавался: «В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывая темы, выражения, давал задания, но писала только Лиля». «Если в стихах я давал только идеи и принимал как можно меньше участия в выполнении, то переписка Черубины с Маковским лежала исключительно на мне. Рара Мако избрал меня своим наперсником. По вечерам он показывал мне мною же утром написанные письма и восхищался» (Васильева, 1988, 145).

---

<sup>50</sup> Волошин тонко чувствовал необходимость чего-то «невиданного», «небывалого» для продуцирования литературного успеха: ведь и Цветаевой он предлагал создать «то, чего еще не было, то есть гениальных близнецов» (Цветаева, 1989, 211).

<sup>51</sup> Волошин писал об этом: «Нам удалось сделать необыкновенную вещь: создать человеку такую женщину, которая была воплощением его идеала и которая в то же время не могла его разочаровать, так как эта женщина была призраком» (Волошин, 1988, 187).

Характерно, что не только сотрудники редакции журнала «Аполлон» ощущали реальность существования вымышленной графини, но и сама Елизавета Дмитриева чувствовала, как все более наполняется жизненной плотью созданный ею самой фантом; она даже начала опасаться встречи с призраком Черубины де Габриак, которую искали и нашли (!) ее восторженные поклонники. Вероятнее всего, такого поворота событий не мог предвидеть и Макс Волошин, хотя незадолго до этого он пророчествовал Цветаевой: «Петухов станет твоим *bete noir* (наваждением), Марина, тебя им замучат... Ты под конец возненавидишь Петухова! (...) От нас ничего не останется. Ты будешь все, ты будешь – все. И (глаза белые, шепот) тебя самой не останется. Ты будешь – те». (Цветаева, 1989, 211).

Игра-мистификация неумолимо приближалась к концу: ситуация достигла предельного напряжения, и нужен был только повод, чтобы дестабилизировать всю «конструкцию». Концом Черубины стало признание Елизаветы Васильевой поэту Гюнтеру, сопровождаемое ее просьбой оставить все в тайне. Гюнтер не сдержал данного им слова, однако и без того у участников этой истории стали накапливаться сомнения, искавшие своего разрешения (так, например, Алексей Толстой узнал среди стихотворений Черубины одно, которое слышал в Коктебеле от Дмитриевой).

Значение игры для каждого из участников можно адекватно оценить только после ее окончания, определив ставку каждого игрока (в терминологии социолога Бурдьё, *illusio*). Как известно, история мистификации закончилась дуэлью Николая Гумилева и Макса Волошина<sup>52</sup>. На наш взгляд, «ролевая раскладка» каждого из участников этой дуэли позволяет объяснить и сам факт состоявшегося поединка, и поведение каждого из дуэлянтов. История дуэли, при всей ее кажущейся полноте изложения, оставляет ряд вопросов, главный из которых – почему же все-таки столкнулись именно Волошин и Гумилев? Тайну разгласил И. фон Гюнтер, роль оповестителя («сплетника» - в бытовом смысле) о

---

<sup>52</sup> «Качество» литературных сплетен отразилось, например, в воспоминаниях А. Амфитеатрова о М. Волошине, написанных гораздо позже: «Однажды он дрался на дуэли с Гумилевым – за насмешки Гумилева над его фантастической влюбленностью в фантастическую графиню Черубину де Габриак. Такой графини никогда не бывало на свете, но под этим псевдонимом, ловким кокетством по телефону, переметила и перевлюбила в себя сотрудников «Аполлона» лукавая литературная авантюристка, к слову сказать, оказавшаяся, когда ее изобличили, на редкость безобразною лицом. И вот из-за этой-то «незнакомки-невидимки» стрелялись два поэта! Правда, уже и дуэль была! Над калошей, забытой на месте поединка которым-то из дуэлянтов, фельетонисты и юмористические листки потешались не один год» (*Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 134).

Традиционно считается, также, что решение С. Маковского опубликовать стихи Черубины де Габриак в «Аполлоне» вместо ожидаемой подборки стихотворений И. Анненского было тяжело пережито поэтом и стало одной из косвенных причин сердечного приступа, приведшего к смерти.

реальной фигуре, скрывавшейся под именем Черубины, сыграл Михаил Кузмин. Сокрушительное фиаско потерпело оскорбленное самолюбие Сергея Маковского. Однако ни у Маковского, ни (тем более!) у Кузмина не было социальных ролей «рыцаря», наличие которых и побуждает человека начала XX века выйти к барьеру. За честь дамы, оскорбленной Гумилевым, вместо отсутствующего в Петербурге жениха, вступился Максимилиан Волошин, несущий через всю жизнь именно рыцарскую любовь к женщине. Итак, общий код, который объединил Гумилева и Волошина, - это «рыцарство» как особая культурная роль. При этом ситуация резкого нарушения норм рыцарского поведения (какую и создал Гумилев) абсолютно равноправна с положением безоговорочного принятия этих норм, ибо показывает, что противники находятся в одном игровом поле. Ситуация, в которой Волошин бросает вызов Гумилеву, перенасыщена театральными (то есть игровыми в квадрате!) деталями. Действие разворачивается в мастерской театрального художника среди декораций к «Орфею», Волошин ждет конца арии, чтобы дать пощечину Гумилеву: «Я решил дать ему пощечину по всем правилам дуэльного искусства, так, как Гумилев, большой специалист, сам учил меня в предыдущем году: сильно, кратко и неожиданно». После мгновенной паузы – «голос И.Ф. Анненского: «Достоевский прав, звук пощечины – действительно мокрый». Гумилев отшатнулся от меня и сказал: «Ты мне за это ответишь». (Мы с ним не были на «ты».) Мне хотелось сказать: «Николай Степанович, это не брудершафт». Но тут же сообразил, что это не вязалось с правилами дуэльного искусства...» Поединок состоялся на Черной речке, да и пистолеты были если не те самые, то, во всяком случае, современные Пушкину («История Черубины» // *Волошин, 1988, 194*).

С точки зрения Гумилева, человека в определенном отношении принципиально «небогемного», ему было нанесено смертельное оскорбление, поэтому Гумилев стреляет, тщательно целясь в Волошина. Максимилиан Волошин - «рыцарь духа»: он гуманист в самом высоком значении этого слова, поэтому так странно смотрится оружие в его руках и так естественен его выстрел в воздух. (Вмешательство Волошина в эту историю было по-человечески понятным и оправданным, и все же в какой-то мере вынужденным: агональность его никогда позже не воплощалась в противостоянии с оружием в руках).

Самой жестокой оказалась расплата за мистификацию для самой поэтессы, чьи стихи (уже под настоящим именем) были опубликованы в «Аполлоне» и, кстати сказать, не вызвали особого резонанса. После разразившегося скандала Елизавета Дмитриева на шесть (!) лет оставила какое бы то ни было литературное творчество. На наш взгляд, ответ нужно искать в понятии «ставки», а следовательно, и в связанном с ним «уровне» игры. Для Маковского, Волошина и Гумилева произошедшее подпадает под тип игры-состязания, для которой характерно высокое напряжение участников; этот тип игры ориентирован на

победу, но потенциально предполагает и возможность поражения. Что касается Елизаветы Дмитриевой, то здесь мы имеем дело с иным типом игры – обозначенным Р. Кайюа как игра-головокружение (илинкс). В детстве, будучи очень болезненным ребенком (став взрослой, она ходила, прихрамывая), Лиля была практически прикована к постели, много читала и навсегда сохранила ощущение, что истинное значение имеет лишь мир фантазий, тот мир, который каждый человек сам создает в своей душе. Жажда воплощения томила ее: «И мне хочется, чтобы кто-нибудь стал моим зеркалом и показал меня мне самой хоть на мгновение. Мне тяжело нести свою душу» (Васильева Е., 1988, 138). М. Цветаева тонко передает состояние неуверенной в себе женщины, в жизни – скромной школьной учительницы, в которой «жил нескромный, нешкольный, жестокий дар, который не только не хромал, но который как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая» (Цветаева, 1989, 204-205)<sup>53</sup>. Однако дар этот наталкивался на чрезмерно самокритичное самосознание, на «катастрофический разрыв души и тела». В письмах Елизаветы Васильевой (Дмитриевой) постоянно звучат мотивы отчаянного желания творчества: «Путь искусства – путь избранных людей, умеющих претворить воду в вино. А для других – это путь постоянной горечи; нет ничего тяжелее, как невозможность творчества, если есть вечное стремление к нему. Понимать, но не проникаться, - ведь это проклятие! ...у меня так много жажды творчества и так мало творчества, т.е. нет его совсем» (Письмо Е. Васильевой от 7 (20).12.08. // Васильева, 1988, 154). Волошин почувствовал внутреннюю борьбу Васильевой и смог не только, по словам Цветаевой, дать «дару землю, обездоленной судьбу, безымянной имя», но, защитив Лилю маской красавицы-итальянки, освободил ее «от страха своего отражения в зеркале приемной «Аполлона» и в глазах его редакторов» (Цветаева, 1989, 205-206). Согласно своим убеждениям относительно насущной необходимости для художника пребывать в мире игры, он выпустил на волю ее творческий дух из-под беспощадно-оценочного контроля сознания, создав игровой мир – мир «без меча Судии».

---

<sup>53</sup> Справедливости ради отметим, что А. Ахматова, довольно жестко относившаяся ко всякого рода «литературным играм», оценивала Е. Дмитриеву по-иному: «Лиз\авета\ Иван\овна\ Дмитриева все же чего-то не рассчитала. Ей казалось, что дуэль поэтов из-за нее сделает ее модной петербургской\ дамой и обеспечит почетное место в литературных кругах столицы, но и ей почему-то пришлось почти навсегда уехать...Какой, между прочим вздор, что весь «Аполлон» был влюблен в Черубину! Кто? – Кузмин, Зноско-Боровский? И откуда этот образ скромной учительницы – Дмитриева побывала уже в Париже, блистала в Коктебеле, дружила с Марго, занималась провансальской поэзией, а потом стала теософской богородицей» (Цит. по: Бронгулеев, 1995, 153). После скандала, когда известность Н. Гумилева получила анекдотический оттенок, невероятно раздражавший поэта, А. Ахматова, как известно, реагирует на его сложное положение тем, что неожиданно для Гумилева дает ему согласие на брак, после многих лет его ухаживаний.

Спустя шесть лет после описываемых событий Е. Васильева (Дмитриева) писала Волошину: ««Черубина» для меня никогда не была игрой... «Черубина» поистине была моим рождением; увы! мертворождением» (Письмо Е. Васильевой от 26.05.16. // *Васильева, 1988*, 135). В том типе игры, который Р. Кайюа определяет как «опьянение» или «головокружение», человек погружается внутрь самого себя, чтобы, утратив самоидентифицированность со своим «я», найти и вывести на свет своего Человека возможного, ощутив духовную амплитуду своего существования. Драматизм подобной игры очевиден: в ней человек не защищен никакими конвенциональными условиями – такова обратная сторона безграничных возможностей духа, высвободившегося из-под гнета эмпирической реальности. Подобная игра не ограничена пространственно-временными рамками, в ней нет Другого как партнера по разыгрываемому действию... «Неготовые место и время» не пощадили и Черубину де Габриак: «Как лунатика – окликнули и окликом сбросили с башни ее собственного Черубинино замка – на мостовую прежнего быта, о которую разбилась вдребезги» (*Цветаева, 1989*, 208). Сама Васильева описывает происходившее с ней после «разоблачения» в метафорах болезни и смерти. «После дуэли я была больна, почти на краю безумия. Я перестала писать стихи, лет пять я даже почти не читала стихов, каждая ритмическая строчка причиняла мне боль. Я так и не стала поэтом...» («Черубина де Габриак. Исповедь». // *Воспоминания о Максимилиане Волошине. 1990*, 198). Чтобы закончить этот сюжет, скажем, что было бы упрощением считать, что образ Черубины был изжит Елизаветой Васильевой Совет Волошина – выбрать новый псевдоним – был воплощен ей в жизнь незадолго до смерти: в 1928 году, уже в ссылке, под именем китайского поэта Ли Син Цзы вышел цикл ее стихов «Домик под грушевым деревом».

Таким образом, в истории с Елизаветой Дмитриевой (Васильевой) Волошин предстал в глазах литературной общественности того времени в роли мистификатора-обманщика. Его же движущими мотивами были стремление к реализации собственных режиссерских способностей и убеждение в необходимости посильной помощи, которую он может (следовательно, должен) предоставить таланту и духу молодой поэтессы. Для Волошина агональность ситуации в данном случае была неизбежным следствием размещения в культурном пространстве нового «объекта» и необходимых действий по его позиционированию и защите. Развязка, включающая в себя дуэль и «изгнание» из Петербурга, оказалась платой за участие в сотворении нового поэта. Несколькими годами позже это убеждение приобретет у него всеобъемлющий характер, оставаясь в контексте размышлений о значении любви в человеческой жизни: «Надо только понять, что любовь, требующая человека для себя – не любовь, а настоящая любовь принимает человека таким, как он есть, со всей его судьбой. Что истинная красота духовная человека не в том, что он похож на наше

представление о герое, о рыцаре, о святом, а в том основном противоречии, которое жизнь вложила в него, и в том, что побуждает в этой постоянно к борьбе с самим собой. Живой человек должен быть целью, а не наши более или менее односторонние идеалы, которые мы всегда пытаемся навязать другим людям...» (Письмо М. Волошина матери (1914 год) // Цит. по: *Купченко, 1997, 183*). Позднее Волошин упрочился в уверенности, что задача его собственного Пути включает в себя подобную помощь по отношению к другим «игрокам» и «путникам» пространства культуры.

Стремление помочь «воплощению таланта» было связано и с особенностью восприятия Волошиным культуры. Он физически ощущал культуру как тело, осязаемую форму. Уже во время первого самостоятельного путешествия летом 1900 года Максимилиан Александрович сформулировал «Журнале путешествий»: «В путешествии не столько важно зрение, слух и обоняние, сколько осязание. Для того, чтобы вполне узнать страну, необходимо ощупать ее вдоль и поперек подошвами своих сапог» (*Волошин, 1991 б, Вып. 1, 219*). «Радость искусства – это радость воплощения. Это радость найденных форм» («Осколки святых чудес». // *Волошин, 1988, 266*). Потребность в физическом соприкосновении с интересующим его миром Волошин пронес через всю жизнь: незадолго до смерти у него, уже тяжело больного, пытающегося диктовать свои воспоминания жене, вырывалось с тоской: «Не чувствую форму формы».

Войти в мир Иного, изучить правила хозяев этой страны, не спеша осуждать и оценивать, постигая внутреннюю логику, суметь вернуться к себе самому и новыми глазами оценить результат «погружения» - трудная и, вероятно, самая благородная в мире игра, увлекающая Волошина. В ранней статье реферативного характера «*Сизеран об эстетике современности*» (1904) Волошин ставит проблему «символа, в котором закристаллизовалась эпоха»; ряд таких символов формирует стиль, определяющий стиль эпохи<sup>54</sup>. Мир национальной культуры открывается владеющему «ключами», то есть умеющему разбирать «алфавит» ее культурных форм и символов, число которых постоянно увеличивается за счет непрерывного процесса комбинирования. Волошин остро осознавал необходимость начального этапа изучения языка «чужого искусства». Так, например, живописи он выучился, по собственному признанию, исходя из практических соображений: хотел стать критиком современного искусства, а значит, должен был если не в совершенстве владеть им, то хотя бы знать все основные правила.

---

<sup>54</sup> «Нового» стиля не бывает. Стиль всегда бывает старым, потому что только отойдя на большое расстояние во времени, можно заметить характерные черты эпохи» («Сизеран об эстетике современности». // *Волошин, 1988, 180*).

В культуре Серебряного века «режиссерские» способности Волошина блеснули ярко лишь однажды, зрелые годы его пришлись на время революции и гражданской войны, когда в роли Режиссера выступала в первую очередь эпоха. Свои лучшие критические статьи Волошин-критик создавал, руководствуясь теми же принципами, что проявили себя и в истории с Черубиной де Габриак. Часть статей Волошина представляет собой тексты, первоначально прочитанные в виде лекций<sup>55</sup>, а, следовательно, в наибольшей мере сохраняющие особенности его парадоксального мышления.

Ярким примером «мозаичного» стиля Волошина является его лекция, прочитанная в 1909 году и через два года оформленная в статью *«Аполлон и мышшь» (1911)*. Масштаб культурологических ассоциаций, как и общий настрой статьи, задаются первым эпизодом: рассказом Бальмонта о белой мышке и образом Аполлона Сминфея («Мышиного»). К концу текста Волошин приводит заданный им самим «размах качелей» к точке равновесия. Опорные образы текстов Волошина часто носят пластический характер. В этой статье смысловым центром становится статуя «работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышшь» (Волошин, 1988, 96). Волошин нанизывает образы «мышинной беготни», тянущиеся непрерывной цепочкой через Пушкина и Бальмонта, Верлена – к теме бессонницы. Бессонница противопоставлена сновидению, это трещина в аполлоническом мире – отсюда иррациональный ужас перед мышью, страх мышей, где пугает именно ее мелькающее, ускользающее движение. Стихия аполлоническая – сновидение, противопоставлена (у Волошина, ссылающегося на Ницше) стихии дионисийской – опьянению. «...Душа, посвященная в таинства аполлинийской грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой – опасность проснуться от сна. Пробудиться от жизни – это смерть, поверить в реальность жизни – это потерять свою божественность» (Там же, 98). Этот поворотный момент статьи вновь «закрепляется» пластическим образом. На сей раз это «крылатая и преданная всем ветрам Адриатики фигура Фортуны, стоящая флюгером на острие шпиля Венецианской Доганы», «конкретным образом положения человека, преданного аполлиническому сновидению» (Там же).

Тематика жизни как прекрасной грезы, сновидения с открытыми глазами, столь близкая Волошину, выводит, через ассоциативную связь с ускользающим движением мыши, внушающим безотчетный ужас многим, к концепту времени, воплощенному здесь в мгновении. «Отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного

---

<sup>55</sup> Примерами подобных текстов могут служить «Аполлон и мышшь» и «Пути Эроса». Именно такие волошинские тексты оказывали на современников действие, которое М. Сабашникова в письме А. Петровой (17 февраля/ 2 марта 1909 года) определила так: «Честный безукоризненно в жизни, он в искусстве – шарлатан» (Волошин, кн.2, 1999 а, 106).



равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, текущее предпочитая всем прошедшим и будущим, - вот чего требует от нас аполлинийская мудрость» (Там же, 98). Здесь Волошин акцентирует противопоставление Аполлона и Диониса, которое ранее затушевывалось им<sup>56</sup>. Возникает новый облик Аполлона – Мойрагета, а также актуализируется представление о музах как дочерях Мнемосины – богини памяти. Волошин применяет методы мифологической школы, реактуализируя древнейшие значения эпитетов божества в сюжетах и мотивах современных литературных произведений. От разбора стихотворения Пьера Клоделя о Мнемосине, Волошин переходит к анализу сказки «Курочка Ряба», где столь же известный, сколь и загадочный в своей краткости текст дает нам древнюю взаимосвязь победы мыши над золотым яйцом (по свойству металла, относящемуся к Аполлону). Каскад разноплановых ассоциаций, соседство русской народной сказки с текстами рафинированных французских авторов, зачастую еще не знакомых читателю в переводе... Все это создает ощущение игры, своеобразной культурологической эквилибристики. Но Волошин связывает все нити ткани своего повествования: золотое яйцо Аполлона мертво, его гибель вызывает грусть, ибо «горькое сознание своей мгновенности, своей преходимости лежит в глубине аполлинического духа, который часто и настойчиво в самые ясные моменты возвращается к этой мысли» (Там же, 102). Знакомя русскую публику с новыми творениями одного из любимейших своих писателей-французов (Анри де Ренье), Волошин показывает, что Аполлон, как и Эрос, учит ценить мгновение. И тогда простая пастушка Гелиада, последняя жена Синей бороды, становится тем самым «простым яичком», жизненность которого прославляется и в русской сказке. «Концы круга соединяются. Из произведений утонченного французского символиста выясняется смысл старой русской сказки» (Там же, 109).

Избыточность со-присутствия различных культурных пластов (знак культуры декаданса) у Волошина полемически заостряется в бегство от любой диахронической детерминированности. Тело культуры едино и вечно. Полемический запал статьи проявляет себя ближе к финалу, где Волошин переходит от культурологии к публицистике – проповеди своего взгляда на назначение искусства. «Старая русская присказка иносказательно учит тому же, чему учил Рескин: не храните произведений искусства; на площади выно-

---

<sup>56</sup> В статье «Театр как сновидение» театр как греза и сфера сонного сознания включает в себя все уровни игр, в том числе – опьянение воли, дионисийство. Разнонаправленность, равно как и глубокое сходство, дионисийского и аполлинического элемента были блестяще исследованы в монографии Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство», и являли собой одну из сквозных тем всей эпохи серебряного века. Античности как одной из художественных доминант творчества М. Волошина посвящена диссертация Н. Арефьевой (Арефьева, 1999).

сите Тицианов и Рафаэлей. Пусть погибают и разрушаются бессмертные создания гениев. Бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их создающей». «Так Анри Ренье и рябая курочка говорят одно и то же: не старайся охранять свои сны. Пусть разбиваются золотые яички, они тем прекраснее, чем хрупче» (*Там же*, 110).

Финал статьи демонстрирует эстетическую, а не научно-культурологическую доминанту: оформляя текст композиционной рамкой, перед читателями вновь проходят главные символические образы - от белой мышки на ладони юного Бальмонта до бесконечно печальных загадок Анри Ренье<sup>57</sup>. Торжествует не верификация, а эстетика построения, где разбегающиеся круги ассоциаций, мозаика фактов и символов, в финале оказываются сведены воедино, все «концы нитей» завязаны и спрятаны<sup>58</sup>.

Итак, мы можем отметить такие характерные приемы Волошина-критика как тяготение к пластическим образам, парадоксальность ассоциаций, связывающих бытовые подробности «сегодняшней жизни» с классическими образцами прошлого, доминирование архитектоники целого над логикой верификации. Ощущение единства культурного поля во всей его временной протяженности, игнорирование шаблонов были сильными сторонами Волошина-лектора. Однако его выступления редко проходили гладко. Аудитория либо недоумевала, слыша нечто, противоречащее общепринятому, либо воспринимала происходящее как прямую провокацию. Напряжение, возникающее в результате, оценивалось самим Волошиным как часть современного культурного процесса. Агон не был его целью. Не победить, не доказать, но способствовать созданию атмосферы, где будут продолжаться споры, где оживут «спящие» идеи, - вот что было его реальной задачей.

Волошин отчетливо осознавал себя одним из составляющих культурного процесса, который он описывал по модели театра, где соотношение позиций Режиссера, Автора и Зрителя определяет бытие художественного произведения (цикл статей *«Лица и маски» (1904-1910)*)<sup>59</sup>. Так же, как Кузмин, Волошин видит специфику театральной игры в том,

---

<sup>57</sup> «Так слова поэта - «Жизни мышья беготня» - выяснились перед нами как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни. И теперь становится понятно, что мышь вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней союзом борьбы, теснейшим из союзов» (*Там же*, 111).

<sup>58</sup> Как отвечал в письме М. Волошин М. Сабашниковой: «Нет ничего более чуждого моему познанию, чем догматика. Я люблю свои и чужие фантазии. Я люблю из чужих мыслей ткать свои узоры, но это всегда произвольно. Мне нужен произвол» (Цит. по: *Купченко, 1997, 120*).

<sup>59</sup> «Актер, поэт, зритель – это осязаемые маски трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства. Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания – вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения» («Лица и маски». // *Волошин, 1988, 112*). Три вышеперечисленных момента должны слиться в «одном мгновении». Интересно, что эту

что ее задачи сосредоточены в настоящем моменте, следовательно, состояние театра наиболее точно диагностирует состояние современной национальной культуры. Так, Волошин склонен оценивать публичность, изобретательность, талантливость современных ему режиссеров как свидетельство театрального кризиса, ибо в эпохи процветания роль режиссера остается в тени. Подобное понимание вынужденной активизации позиции режиссера проявило себя и в истории с Черубиной де Габриак.

Для Волошина театр становится точкой пересечения всех типов игр, «так как создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преобразования мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя» («Театр как сновидение» // *Волошин, 1988, 355*). Тезис о связи театра и «сонного сознания» был важен для Волошина, но спорен для его современников.

Впервые обозначившись в цикле статей «Лица и маски», триада «маска – лицо – лик» становится одной из магистральных тем в жизни и творчестве Волошина и определяет направление его деятельности как критика современного искусства<sup>60</sup>. Маска понимается им как защитный механизм, выработанный культурой для обеспечения возможности «быть самим собой». «Маска - это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты...» («Лицо, маска и нагота» // *Волошин, 1988, 403*). Образование маски - это глубокий момент в становлении человеческого лица и личности, «это священное завоевание индивидуальности духа, это «*Nabeas cognus*» - право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой» (*Волошин, 1991 а, 94*). Маска уникально сочетает в себе нечто «общепринятое» и выбранное именно этим лицом для того, чтобы иметь возможность оставить в неприкосновенности сокровенное. Задача художника (и критика) – суметь правильно «прочитать» лицо так, чтобы за «общепринятым» (относящимся к среде, времени, культуре) проступило собственно индивидуальное (лик). Как писал Волошин, «щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя» («Индивидуализм в искусстве». // *Волошин, 1988, 261*). Маска - «промежуточный этап» на пути становления человеческого

---

тонкость театральной жизни – эфемерной, но часто правдивой более, чем то, что длится годами, - отражает и Кузмин в своих заметках театрального критика.

<sup>60</sup> Тематика масок рождается в контексте сопоставления русской и французской культур. Через сравнение французского и русского театра, анализ специфики работы художника на парижских улицах и в России Волошин выходит к определению маски как явления, глубоко погруженного в национальную культуру и связанного с определенным этапом развития духа – будь то в жизни отдельного человека или нации. Русские в сравнении с европейцами подобны детям: они еще не умеют скрывать проявления своих эмоций и чувств под покровом маски, шокируя европейцев своей откровенностью. Стыд тела, глубоко укоренный в русской культуре, при отсутствии стыда обнажения духа, по мнению Волошина, - свидетельство незрелого состояния культуры.

духа. Как всякий культурный феномен, маска обладает потенциалом подчинения, порабощая «средних» людей, она дает прибежище скрытным, духовно развитым натурам.

В лучших критических статьях Волошина соединяется аналитический метод «прочтения лица-маски» с синтетическим воссозданием «лика» рецензируемого. Цельность облика поэта, писателя или художника возникает вследствие того, что Волошин не только рассматривает фрагмент творчества своего «персонажа» как литературный критик, но видит его создателя глазами художника и участвует в процессе со-творчества как одаренный читатель-актер<sup>61</sup>. Волошин создает «игровой мир», где профессиональный критик, становясь внимательным читателем, способен назвать, достроить ту маску, которую в данный момент реализует Автор. Каждая статья, построенная по этому принципу становится театральным представлением в миниатюре, где на равных сосуществуют текст Автора, Критик (Волошин) и Режиссер (он же)<sup>62</sup>.

Цель литературной критики в идеале, как понимал ее Волошин, - раскрыть соответствие творца своему творению<sup>63</sup>. Лик может быть скрыт за несколькими масками («Маска эта одета не только на лице: она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, мотиве модной песенки, в изгибе талии - во всем, что может скрыть личность» (Волошин, 1991 а, 93)), следовательно, поиск ключа к творчеству художника может преломиться в нескольких «игровых зарисовках», где Максимилиан Волошин пытается синтезировать свое восприятие личности художника во всем ее человеческом разнообразии и впечатление от произведений, созданных им. Пластичность, конкретность восприятия Волошина дает себя знать и здесь: личное знакомство с деятелями культуры, о которых он собирался писать подробные статьи, было ему необычайно важно. «Таинственный ключ к произведениям художника надо искать в чертах его живого лица; характерный очерк головы, любимый жест, взгляд - часто могут направить понимание его произведений по более верным и прямым путям» («Сапунов» // Волошин, 1988, 289). Равным образом, ключом к художественному миру может стать та грань дарования, где сте-

---

<sup>61</sup> Эту особенность Волошина-критика отмечает Т.Н. Бреева: «...Такой подход явился отражением многогранности личности М А Волошина, так как он рассматривал художника и его творчество не только как критик, но и как поэт и живописец» (Бреева, 1996, 9).

<sup>62</sup> Определив однажды художников как «глаза человечества», Волошин стремился в своих статьях стать «глазами читателей». Об этом в «Ликах творчества»: «Художники... открывают в мире образы, которых никто не видел до них. В этом - назначение художников. Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели на картинах» («Скелет живописи». // Волошин, 1988, 212).

<sup>63</sup> В.Купченко, В.Мануйлов, Н.Рыков аналогично определяют позицию Волошина-критика: «Найти самое характерное во внешности человека или страны, свести их многообразие к одной формуле и воплотить эту формулу в красках или в слове - вот задача художника» (Купченко, Мануйлов, Рыков, 1988, 594).

пень символизации достигла своего критического уровня и являет собой часть Лица. Такими чертами могут быть мотивы творчества (как, например, изображение гор как кристаллов Врубелем («Врубель» // «Блики» (1908)).

Позиция Волошина относительно того, где проходят границы присутствия деятеля культуры в культурном пространстве, была полемической. Его уверенность в том, что жизнь духа с равной силой выражает себя как в произведении, вышедшем из-под пера поэта, так и в его внешнем облике, фасоне костюма, обстановке дома, разделялась далеко не всеми<sup>64</sup>. Примером острого конфликта может служить полемика с В. Брюсовым в январе 1908 года, когда Волошин, верный своему методу, отразил в рецензии свое первое впечатление от поэта, увиденного на заседании Религиозно-философского общества. В статью вошли и описание внешности поэта, и покрой его костюма, и пересказы личных бесед Волошина с ним. Реакция Брюсова была незамедлительной и резкой: «Автор... вышел за пределы, предоставленные критике, и позволил себе касаться того, что лежит вне литературы... Довольно беглое, в общем, и ни в каком случае не интимное знакомство г. Волошина со мною не давало ему права рассказывать своим читателям небылицы о моем детстве, ему вовсе неизвестном... Г. Волошин обещает еще статью, посвященную мне. Надеюсь, он будет говорить в ней о моих стихах и о моей прозе, а не моем сюртуке и не о моей квартире...» (Цит. по: *Купченко, 1997, 111*). Волошин, в свою очередь, пытался отстаивать собственную позицию: «Произведения же художника для меня неразделимы с его личностью. Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и поднимает голову... Отделять книгу от автора ее, слово – от голоса, идею – от формы лба, в котором возникла она, поэт – от его жизни... как поэт Валерий Брюсов может требовать этого?» (*Там же, 112*). В этой полемике победа осталась не за Волошиным – газета напечатала статью А. Амфитеатрова с осуждением метода Волошина как «скверной моды богемы парижских модернистов» (*Там же, 112*). Однако время показало, что вопрос о важности фигуры автора как таковой остается открытым в течение всего XX века, несмотря на активизацию позиции «смерти автора»<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Об этом см. в статье Богомолова Н. «Литературная критика «младших» символистов», где автор отмечает субъективизм Волошина как органическое свойство его критических статей, обозначающих несколько существенных границ: насколько обстоятельства частной жизни художника, не сделанные предметом искусства, могут подлежать анализу и критическим суждениям (*Критика русского символизма, 2002, Т.2,3-11*).

<sup>65</sup> Заметим, кстати, что достаточно теплые человеческие отношения Волошина и Брюсова не прервались до самой смерти последнего, о чем свидетельствуют посещения Брюсовым Дома Поэта в Коктебеле.

Волошина отличает глубокое проникновение его убеждений (прежде всего, антропологических) во все сферы жизни. Его «легкомыслие» иллюзорно и отмечалось обычно теми современниками, которые ограничивались поверхностным знакомством с ним. Переписка с близкими людьми позволяет понять, насколько сознательно было выстроено межличностное общение Волошина. «Уже давно я заметил, какую боль я могу причинить людям, сам того не сознавая и не замечая, - я понял, что лишен какого-то инстинкта, присущего большинству людей. И с тех пор не было почти ни одного дня в моей жизни, чтобы я внутренне не молился в глубине души, чтобы мне быть внимательным к людям, чтобы взрастить в себе чувство любви и радости за людей. ... Только то, что обычно познается инстинктом сердца, я вспомнил сознанием». (Письмо М. Волошина к матери. Цит. по: *Купченко, 1997, 183-184*). Равным образом, глубокая убежденность Волошина в отсутствии случайных черт в судьбе и облике человека, может оказывать определяющее влияние на его восприятие поэта или художника, и тогда судьбоносными становятся болезнь, смерть и имя. Так, он находит общее в безумии Ницше и Врубеля - «в этой страшной полусмерти, которая отмечает избранных», когда дух «переступил запретную грань и уже не мог вернуться в темницу тела» («Врубель» // *Волошин, 1988, 273*).

Статью, посвященную творчеству Сапунова («*Сапунов*», 1914), чья внезапная гибель потрясла многих в Петербурге (см. аналогичную статью М. Кузмина), Волошин начинает с обстоятельств смерти художника, ибо «нельзя подавить в себе убеждения, что смерть не может быть случайна; что удары ее, как бы ни были прихотливы, вызываются неким скрытым от нашего сознания законом; что смерть наступает только тогда, когда дух дает внутреннее, тайное согласие на прекращение своих земных действенных проявлений» (*Волошин, 1988, 289*). То, что Сапунов утонул, отправившись кататься на лодке, хотя панически боялся воды, от которой ему была предсказана смерть, для Волошина не только печальная подробность некролога, но – знак. Это **Выбор Воды**, который всегда загадочен и странен. Следуя своему методу свободных ассоциаций, Волошин сопоставляет ряды безвременно погибших от воды и от оружия. «Единство первой группы сразу определяется: первые – юноши, стоящие на пороге своих осуществлений, вторые – мужчины, пораженные в полдень своего творчества... Первых смерть уязвила в их мечте. Уязвимое место вторых – их любовь, страсть, воля...» (*Волошин, 1988, 290*). Вода «всегда посягает на юность, остановившуюся на пороге, с влагой мечты, с неосуществленными, предвосхищенными возможностями» (*Там же*). Через «выбор воды» Волошин прозревает особый

колорит полотен Сапунова, определяя его как «подводность красок»<sup>66</sup>. Волошин пытается создать образный эквивалент колориту сапуновских картин, в результате чего ключом к пребыванию в земном мире молодого художника становится «радужная влага чувственно-го осязания цвета», которая так же определила его смерть, как определяла его творчество.

Тот же блестяще отточенный волошинский метод «вживания» позволял ему работать и с произведениями, внутренне чуждыми его идеологии. Примером может служить критический анализ рассказа Л. Андреева «*Елеазар*» (1907). Статья Волошина выполнена в виде мастерской стилизации творческой манеры Андреева, однако сопоставительный контекст обнаруживает воплощенную в тексте «безнадежность загробного познания» (Волошин, 1988, 451). «Ужас андреевского рассказа зародился в анатомическом театре, а не в трагедии человеческого духа» (Там же, 452-453). Волошину, для которого жизнь духа была непреложным (и часто – определяющим остальное) фактом его существования, было почти невыносимо видеть, как Андреев расходует данный ему несомненный жесткий реалистический талант на изображение «дурной бесконечности» существования. («Леонид Андреев же дает только ужас трупа, идея же смерти совершенно чужда ему. Он оскорбляет таинство смерти» (Там же, 454)). Финальные резкие метафоры Волошина<sup>67</sup>, а также его замечание, что многие произведения Андреева производят впечатление богохульства (а не богоборчества), позволяют нам сделать вывод, что тип игры, который Волошин описывал как игру детскую и продолжение которой он усматривал в бытии людей искусства, только на первый взгляд кажется доминирующим в мировоззрении Волошина. Несомненно, игра, «лишенная меча Судии» подчинена в его сознании неким верховным, морально-нравственным принципам.

Именно эти принципы оказывают решающее влияние на позицию Волошина в известной «репинской истории» 1913 года, когда он оказался скомпрометирован в глазах общественного мнения своим объяснением поступка Балашова, плеснувшего кислотой на картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына». Для Волошина причина поступка (но не оправдание его!) кроется в самой картине, где художник перешагнул грань допустимого в искусстве, позволив увлечь себя кровью и ужасом. Волошин был воспринят как апо-

---

<sup>66</sup> «При имени его сейчас же вспоминается дымная насыщенность тусклого воздуха; глубокие, линиялые и лоснящиеся пятна цвета... отливы синих и сверкания желтых тонов, являющихся музыкальным ключом его колорита» (Волошин, 1988, 291).

<sup>67</sup> «Талант Леонида Андреева представляется мне в виде тысячегранного глаза мухи. В тысяче различных обликов, тысячью граней своего зеркала четко отражает он остроту действительности. Но это полное тысячегранное восприятие рождает в нем только эмоцию ужаса и бессмысленности. Его глаз не соединен с его самосознанием» (Волошин, 1988, 456). Другие оценки рассказа современниками принадлежат М. Горькому, В. Львову-Рогаческому, Е. Ляцкому, видевшими пафос рассказа в утверждении победы жизни над смертью.

логет варварского уничтожения полотен прославленного мастера. Однако в незаконченной монографии о Сурикове Волошин сохраняет эту, важную для него, оппозицию двух величайших художников. Анализируя «Утро стрелецкой казни» Сурикова, он отмечает ответственность и мастерство художника, отвергнувшего искушение эксплуатировать столь доступную силу воздействия смерти и изображения мертвых тел на зрителя, и раскрывающего весь драматизм момента в колорите и портретах персонажей.

Две больших монографических статьи, посвященных творчеству М. Сарьяна и К. Богаевского, завершают эволюцию концепта «маска-лик» и придают эпическую полноту взглядам Волошина на роль художника в культурном процессе. Стержневым мотивом статьи *«Константин Богаевский» (1912)* становится расширение понятия лика до Лика земли, который для Волошина (как и для Богаевского) с наибольшей выразительностью явлен в Киммерии. Назначение художника в этом случае возвышается до выражения сознания земли, являющейся подлинной родиной художника<sup>68</sup>. Взаимопроникновение человеческого и геологического модусов отражается и в выражении глаз художника: чтобы передать лик земли, нужно перестрадать землю, которую пишешь. Так тема Киммерии получает теоретическое осмысление у Волошина, предвзято окончательное формирование его собственной позиции относительно роли этого места земли в его биографии.

Написание статьи о Сарьяне (*«М.С. Сарьян», 1913*) предвзято не только изучением полотен художника, но беседами с ним и чтением его записей. Ключом к его творчеству для Волошина становится имя художника. «...Для художника – большое счастье, если звук его имени может стать настоящим именем его искусства, если оно звенит и поет созвучно его краскам, если оно является «сезамом», отверзающим миры его творчества» (Волошин, 1988, 305). Далее следует характерный пример «фантастической филологии» Волошина, раскрывающий обертоны, вызываемые фонетическим обликом имени Сарьян<sup>69</sup>. Восприятие Волошиным культуры как тела, искусства как процесса обретения формы проявляется и в его пристальном внимании к технике художника. Вообще статья о Сарьяне становится образцом того, насколько плотно у Волошина могут быть увязаны

---

<sup>68</sup> В рукописной вставке к статье Волошин так формулирует это: «он действительно является сознанием древней и скорбной Киммерии, и картины его относятся к земле, их породившей, совершенно так же, как призрачные разливы рек на горизонте – к безводным степям...» (Волошин, 1988, 688).

<sup>69</sup> «Сарьян... Звуки, из которых составлено его имя, выражают все его искусство. Корень «Сар» на многих восточных языках обозначает желтый цвет, т.е. полноту света, солнечный ореол – царственное облачение мира. Окончание же его имени созвучно словам «рдяный», «пряный», «рьяный»... при произнесении этого имени мерещится словно испуганное желто-оранжевого цвета, прикрытое сиреневато-сизым пламенем, напоминающим фиолетово-медные отливы мавританской керамики времени Оммайдов...» (Волошин, 1988, 305).



теоретические построения и наблюдения над творчеством конкретного автора<sup>70</sup>. В основе творческого метода Сарьяна Волошин отмечает импонирующий ему самому «принцип упрощения рисунка и цвета для усиления выразительности». Волошин вновь вслушивается в язык: «Изящный происходит от слова изъять. Изящество – изъятие всего лишнего» (Там же, 309). Волошин, сам написавший множество акварелей, приветствует выбор Сарьяном темперы, устраняющий соблазны «масляной кухни» и требующей от художника «осознанности своих намерений».

### 3. Экзистенциально-художественный уровень.

Просвечивающее за текущими событиями иное измерение бытия, столь ощутимое в жизни и творчестве Волошина, позволяет говорить о наличии глубинного смысла игры, который он пронес через всю жизнь. И желание сохранить в себе детство, понимаемое как необходимое условие творчества, и серьезное отношение к тому, что многим казалось забавой, выводят нас от элементов игры актерской и агональной к игре-головокружению (илинкс), которая у Волошина осуществлялась через роль Путника. Одним из необходимых условий появления этой роли в духовном пространстве личности является момент осознания своего одиночества (на языке Волошина, это «сознательное, второе рождение»). Таким моментом в судьбе Максимилиана Волошина становится юношеская рабочая поездка по среднеазиатской пустыне. Символическое значение пустыни очень велико, для Волошина все основные его смыслы оказались связанными с погружением вглубь себя.

Присутствие ролевого комплекса Путника обнаруживает себя и на физическом уровне, и в социокультурной проекции. Воспоминания современников содержат многочисленные примеры физической неутомимости Волошина: еще со времен заграничного путешествия (1900 год) выявилось его предпочтение пешему образу передвижения, он великолепно знал окрестности Коктебеля, исходил все побережье Киммерии, не раз доходя до Судака и Феодосии. Цветаева, часто бывшая спутницей Волошина во время коктебельских прогулок, отмечает, что часто они ходили по горам в полдневную жару, что вообще под силу немногим и кажется тем более удивительным при известной тучности Волошина. Однако они никогда не «гуляли», всегда ставя определенную цель «похода», беседуя на ходу, несмотря на взятые в рот камушки для уменьшения жажды. Попытки обнаружить

---

<sup>70</sup> Так, разбору творчества Сарьяна Волошин предпосылает обширный экскурс ориентализма и культуры ислама в сопоставительном аспекте. Затем он протягивает связующие нити от его искусства к импрессионизму. «Если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвления старых корней, связывающим Европу с мусульманским Востоком, то импрессионизм говорит о корне, переброшенном на дальний Восток» (Волошин, 1988, 308).

проекцию роли Путника в социокультурной сфере отзываются в истории о путешествии Волошина по Испании и Андорре в 1901 году, которое было тщательно спланировано им вплоть до «походной одежды» - невероятной тяжести плащей-комбинезонов, от которых отказались его спутницы. Всем участникам запомнился и пеший переход через Пиренеи. Волошин буквально осуществляет пушкинскую мысль об увлекательности следования за мыслями великого человека: его путешествие по Испании было задумано по местам странствий Дон-Кихота.

Роль Путника, равно как и роль Путешественника (см. главу о Гумилеве), во многом обусловлена психологическими особенностями личности. Однако ряд черт формируют различие этих, во многом схожих ролей. Для путешественника основополагающим статусом обладают поездки, для Путника важно движение к цели. Любое путешествие становится углублением в себя, а остановки – «станциями духа». Маршруты и сценарии путешествий Путников располагаются не на географических картах, но вписаны в культурный код эпохи, актуальной для носителя этой роли (диахронический и синхронический аспекты здесь практически равноправны).

Путешествие Волошина по национальным культурам начинается с Франции. Отправившись завершать образование в Париж, полюбив культуру Франции, найдя для себя облик «интеллектуэля», Волошин ощутил, что его внутренний маятник качнулся слишком сильно на Запад. Желая скорректировать обретенный «европоцентризм», Волошин задумывает большое путешествие на Восток, которому не суждено было состояться. После скандальной истории с дуэлью с Н. Гумилевым Волошин покидает Петербург и переселяется в Коктебель. Задолго до того, как путешествия стали физически невозможны, Волошин приходит к мысли о том, что дух человека, совершенствуясь, может стать выразителем духа земли. Своей земли, какой стала для Волошина земля Киммерии.

До сих пор мы не касались поэзии Волошина, ибо ее игровая составляющая (если иметь в виду игру-состяжание и представление) весьма не велика, путь искусства для Волошина – это путь труда и мастерства. Однако игра-головокружение не только не исключает серьезности, но часто становится делом более серьезным, нежели само сохранение жизни. Как раз в лирике Волошина мы находим разработку образов, ставших для него определяющими, на протяжении всей жизни лейтмотивами ее являются образы путника, странника, прохожего. Уже в первых стихотворениях поэта соседствуют мотивы странничества и пустыни. И тот, и другой мотивы тяготеют у Волошина к предельному расширению. Эхо пустыни, где произошло «сознательное» рождение Волошина, откликается в Париже («*Пустыня*», 1901), Киммерии (степь как аналог пустыни); поездка в поезде также воспроизводит ситуацию одиночества и углубления в себя. Как и в прозе, в лирике

Волошин тяготеет к прямому декларативному выражению принципиальных для себя положений:

Странником вечным

В пути бесконечном

Странствуя целые годы,

Вечно стремлюсь я... (Лирика Волошина цитируется по изданию: Волошин М. Дом поэта. Л., 1991. «*В вагоне*» (1901), 39).

Наращивание метафорики происходит только при последующей, детальной проработке темы. Именно в лирике Волошин обозначает этапы своего земного странствия. Рефрены, повторы, автоцитаты отражают сложные спирали развития. Странствия духа вполне реальны для автора, но происходят при ином, не-дневном состоянии сознания. Частые железнодорожные переезды приводят к тому, что в лирике Волошина закрепляется цепочка мотивов, обозначившаяся в раннем стихотворении «*В вагоне*»<sup>71</sup>. В символическом плане сквозными, почти навязчивыми мотивами (подчеркивающими как неусыпное движение духа, так и кружение образов в дремотном сознании едущего в качающемся вагоне поезда) становятся рефрен «дух мой несется/ уносится» и строки «Горной тропею ведет Антигона в Знойной пустыне слепца». Образ слепца (не названного по имени) двоится: это и Эдип, самим собой осужденный на пожизненное бесприютное скитание, актуализирующий тему познания на сверх-физическом уровне, и лирический герой стихотворения.

Чаще всего лирический герой Волошина взирает на жизнь с позиции наблюдателя, прохожего, всегда сохраняющего возможность оценки происходящего с позиции другой реальности. Оформление позиции Прохожего происходит в стихотворении «*Таиух*», поэтически оформляющем его разрыв с Маргаритой Сабашниковой<sup>72</sup>: «Ты ведь знала: я – Прохожий, Близкий всем, всему чужой» (74). Другая реальность связана с «обычным» миром множеством незримых нитей, и все же визуальные образы доминируют (впрочем, и «треза», и «сон» связаны со зрением; а Вяч. Иванов, как известно, называл Волошина-поэта «говорящим глазом»). В лирике Волошина можно выделить ряд масок, объединенных именно своей визуальностью. Так, в стихотворении «*В мастерской*» (1905) выстраи-

---

<sup>71</sup> Та же тема проводится в стихотворении «*Вослед*» (1906): ритмичный стук колес и покачивание вагона вводят лирического героя в состояние дремоты, когда «дневной разум» засыпает («Мысли поют: «Мы устали... Мы стынем». (64)), а на авансцену выходит активный, не знающий сна дух, достигающий возлюбленной.

<sup>72</sup> Стихотворение как бы предваряло их окончательное расхождение, последовавшее после непродолжительного брака. В нем лирический герой отмежевывается от ассоциативного ряда «лунных снов», стекла и кристалла, утверждает необходимость собственного движения к «живому» («к пестроте живых людей»): «Я устал от лунной сказки, Я устал не видеть дня. Мне нужны земные ласки, Пламя алого огня» («*Таиух*» (71)).

вается метафорическая модель: человек как возможность «незрячей земли» видеть сны; человек как орган зрения. («Мы – глаза таинственной земли... В нас молчат всезнающие воды, Видит сны незрячая земля» (42).) Позднее убеждение в способности человека подняться до выражения лика земли предваряется в лирике образами «зеркального отражения» человека в мире<sup>73</sup>. «Глаз» и «зеркало» отождествлены в ролевом стихотворении «Зеркало» (1905), становясь маской лирического героя: «Я – глаз, лишенный век. Я брошено на землю, Чтоб этот мир дробить и отражать...» (63).

Образ поставленных друг против друга зеркал возникает и в переписке М. Волошина и М. Сабашниковой 1904-1905 гг. Из письма Волошина М. Сабашниковой: «Мы с тобой не сделали еще ни одного поступка, но создали вокруг себя раскаленную атмосферу слов». М. Сабашникова Волошину: «Мы как два зеркала, стоящие друг перед другом, отражаем друг друга и какие-то призраки, витающие между нами» (Цит. по: Купченко, 1997, 78-79). Образ зеркала неизменно двойственен у Волошина: оно необходимо и ущербно; помогает отразить и понять, выполняя функцию медиума, но способно вызывать и фантомные, подменные чувства и смыслы<sup>74</sup>. В дальнейшем вода оказывается той стихией, которую Волошин, скорее, избегает в себе (стекло, зеркало, кристаллы также можно рассматривать как застывшую воду). По мере наступления зрелости, личностной и творческой, Волошин все с большей определенностью соотносил себя со стихией земли. Также неуклонно растет в нем осознание отношений с людьми как уроков, преподносимых жизнью.

Жанр стихотворного портрета, редкий в русской поэзии, получает свое развитие в лирике Волошина, проходя ту же эволюцию, что и автор: зарождаясь в стихии «зеркального», лицедейского отражения, лирические портреты современников становятся проникновением в суть их духовного мира. Первые стихотворные портреты посвящены людям, составляющим ближайшее окружение поэта и максимально значимым для него персонам: М. Сабашниковой («Мая»), Редону, С. Толстой, Е Дмитриевой, шуточные зарисовки Пра, «облики» А. Минцловой, Н. Милюковой, в 1912 – образ М. Новицкой, в 1913 – Лили

---

<sup>73</sup> Мир, увлекаемый плавным движеньем,  
Звездные звенья влача, как змея,  
Станет зеркальным, живым отраженьем  
Нашего вечного, слитного Я («В мастерской», 1905 (43)).

<sup>74</sup> Амбивалентность этого ролевого комплекса Волошина ощущается и на уровне личностном (особенно в плане гендерной позиции Максимилиана Волошина), и на «режиссерском» уровне (см. письма Елизаветы Дмитриевой к Волошину), что приводило к разочарованию в нем многих современников. Отзвук позиции «зеркала» можно обнаружить и в критике Волошина, ведь к рецензиям Волошина вполне применим термин Марселя Швоба – «vies imaginaries» (воображаемые жизни, которые могут не совпадать с реальностью и творить свою реальность). Фактически о том же говорил и Ф. Степун в своих рассуждениях о специфике артистической души.

Эфрон... Отношения, сложившиеся между Волошиным и «портретируемым» определяют архитектуру текста. Так, например, постоянно меняющиеся отношения с М. Сабашниковой запечатлены в нескольких стихотворениях, где утонченность и хрупкость любимой переданы через цвет («Я – бледные тона жемчужной акварели...», 1903), нежность по отношению к ней вылилась в колыбельную, подтверждающую для Волошина существование между ними мистической связи. Сложные отношения с Е. Дмитриевой оказались воплощены в одном из самых красивых и сложных поэтически венке сонетов «*Corona astralis*» (август 1909). Финальные строки магистрала служат прощанием с Елизаветой Дмитриевой, утверждая их связанность на более высоком, нежели земной, уровне:

Кому земля – священный край изгнания.

Кто видит сны и помнит имена, -

Тому в любви не радость встреч дана,

А темные восторги расставанья (*Поэзия серебряного века, 1991, 387*).

Как правило, стихотворения-портреты выстроены вокруг ведущего образа-ассоциации: так лик А. Белого запечатлен Волошиным в двоящемся образе клоуна-Пьеро («*В цирке*», 1903), сложная фигура А. Минцловой нашла отражение в цикле «*Руанский собор*». Часто стихотворение Волошина становится своеобразным эхом чужой лирики. Так, например, «*К твоим стихам меня влечет не новость...*» (посвященное Балтрушайтису) воссоздает эмоционально-цветовой рисунок поэзии этого автора, а посвященное Бальмонту «*Рождение стиха*» (1904) расцветает цветком гиацинта – «холодным, душистым и белым».

Тематика взаимоотражения и преображения человека и мира, безусловно, восходит к антропософским убеждениям Волошина. В сфере религии он был все тем же неустанным странником, пережив увлечение оккультизмом, масонство, увлечение антропософией и почти полный разрыв с ней, «возвращение» в православие. Огромную, если не решающую роль в дальнейшем углублении и трансформации его позиции, сыграл Коктебель, где Волошину суждено было принять «сладкую неволю жизни, лика и земли» («*Призыв*», 1908, 94). В цикле «*Киммерийский сумерки*» (1906-1909), посвященном К. Богаевскому, среди лирических зарисовок разных обликов любимого Волошиным края, вновь звучит тема скитальчества, в контексте обреченности, неизбежности подобной участи. Вообще Путник оказался маской, востребованной эпохой в полной мере, можно сказать, - ее доминантой. Тема бесприютности, бездомности была пережита Волошиным задолго до грядущих социальных потрясений, сделавших поэтическое ощущение реальностью. Второе стихотворение цикла, написанное гекзаметром, актуализирует тему исторической памяти этих

мест, где находились эллинские колонии, и размыкает тему скитаний в вечность<sup>75</sup>. Один из центральных образов цикла – Одиссей, горечь судьбы которого подкрепляется образами полыни и обрамляется лейтмотивами моря и океана. Потрясения первых лет революции и гражданской войны только усиливают этот комплекс мотивов. Цикл *«Киммерийская весна»* включает в себя стихотворение *«Опять бреду я босоногий...»* (16.10.1919), где первая же строка возвращает нас к излюбленной волошинской тематике. Просветленность, не оставляющая Волошина в самые страшные годы, не противоречит чувству одиночества и скитальчества, а органично слита с ним:

Ах, жажду счастья, хмель отрав  
Не утолит ни горечь трав,  
Ни соль овечьего колодца...(124)

Долгие годы Коктебель пребывает единственной темой всех волошинских акварелей, бесконечно разный, но укореняющий преданных ему. Наиболее полного воплощения лик Коктебеля достигает в одноименном стихотворении (цикл *«Киммерийская весна»*, 06.06.1918). Здесь слияние души человека и духа древней земли настолько полно, что невозможно определить – что из них зеркало, а что – отражение в нем. Лирический герой – «раковина малая», в которой слышно дыхание Океана. Коктебель определяет Волошина настоящего, но и пребывание поэта оставляет преображающий след в Киммерии:

Моей мечтой с тех пор напоены  
Предгорий поэтические сны  
И Коктебеля каменная грива;  
Его полынь хмельна моей тоской,  
Мой стих поет в волнах его прилива,  
И на скале, замкнувшей зыбь залива,  
Судьбой и ветрами изваян профиль мой (127).

Одухотворение человеком природы и мира, их слияние и совместное «просветление» – то эзотерическое знание, которое было лично пережито Волошиным. До нас его антропософские убеждения дошли, отраженные, в большей мере, в переписке с давним и верным его другом – А.М. Петровой. Во всем, что изучал Волошин, он был «вольным слушателем», поэтому человеческие, дружеские связи часто оказывались для него важнее «идеологической солидарности» (в частности, А.М. Петрова к антропософии относилась с известным скептицизмом). Одно из первых стихотворений (*«Быть матерью-землей»*, 1906), озвучивающих тему восприятия и преобразования «поток жизни», посвящено

---

<sup>75</sup> Также см., например, уже цитировавшееся нами стихотворение *«Антигона»* и *«Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...»* (80).

Петровой. Земля подчинена тем же законам, которыми вызвано и определено движение Путника. В символике текста, актуализирующей весь традиционный контекст образа «сырой земли-матушки», очевидно изменение гендерного фона ролевой лирики поэта:

«Быть черною землей.

Раскрыв покорно грудь,

Ослепнуть в пламени пылающего ока

И чувствовать, как плуг, вонзившийся глубоко

В живую плоть, ведет священный путь» (75).

Быть вспаханной землей...И долго ждать, что вот

В меня сойдет, во мне распнется Слово *(Там же)*<sup>76</sup>.

Та же принимающая позиция формируется у Волошина по отношению к людям: «Я ведь не считаю себя вправе выбирать людей: я принимаю тех, кого посылает судьба, но принимаю всегда объективно и в сущности никогда не разочаровываюсь. А бываю благодарен за все, хотя бы немного доброе и свое, что они могут дать» (Их письма А. Петровой, 1918 год. // *Волошин, кн.2, 1999 а, 209*).

В сонете 1913 года (*«Как некий юноша, в скитаньях без возврата...»*) осознанный к тому времени модус существования, воплощенный в первом, начальном облике Коктебельского дома – «обормотнике», находит чеканное воплощение<sup>77</sup>. Здесь Волошину удастся свести воедино практически все значимые для него темы: радостное приятие жизни, всегдашнее ощущение юности, характерное для его дореволюционных лет, антропософские убеждения, осознание собственной бездомности и одиночества на предназначенном судьбой пути, принятие этого жребия и слияние с ним. Во всех планах стихотворения – от

---

<sup>76</sup> Противоположный полюс составляет образ солнца (*«Солнце»*, 1907), с которым также способен отождествить себя поэт. Человеческий путь – путь от земли через возвращение в нее – к солнцу.

<sup>77</sup> Как некий юноша, в скитаньях без возврата  
Иду из края в край и от костра к костру...  
Я в каждой девушке предчувствую сестру  
И между юношей ищу напрасно брата.  
Щемящей радостью душа моя объята;  
Я верю в жизнь, и в сон, и в правду, и в игру.  
И знаю, что приду к отцовскому шатру,  
Где ждут меня мои и где я жил когда-то,  
Бездомный долгий путь назначен мне судьбой...  
Пусть другим он чужд...я не зову с собой –  
Я странник и поэт, мечтатель и прохожий...  
Любимое со мной. Минувшего не жаль.  
А ты, что за плечом, - со мною тайно схожий, -  
Несбыточной мечтой сильнее жги и жаль! (111)

лексического до образного и символического – мотив странничества превалирует. Из четырех «масок» лирического героя две в акцентированных, начальной и конечной, позициях говорят об авторе как о страннике и прохожем.

Киммерия, страна, тысячелетиями принимающая скитальцев, оказывается духовной родиной Волошина. Тема Дома рождается в его жизни и творчестве из темы Коктебеля, будучи неразрывно связана с проблематикой раскрытия своего Лица. В Коктебеле Волошин осуществляет собственный вариант «Телемского аббатства». Известный в литературном быту того времени под названием «обормотник», коктебельский дом Волошина постоянно порождает о себе и своем Хозяине легенды, пугающие обывателей и привлекающие в Коктебель все новых и новых гостей. Можно говорить о появлении в «ролевой палитре» Волошина еще одной роли – Хозяина Дома Поэта, которая будет сопутствовать ему до конца жизни. Эта роль становится «осью устремленности» отмеченных выше особенностей его психологического склада и социокультурной позиции. Однако сама возможность подобного воплощения личностной одаренности Волошина появляется только по мере его восхождения по лестнице совершенствования духа, то есть в контексте роли Путника. Как показало время, Дом Поэта остался в памяти культуры самым значительным из свершений Волошина.

В «обормотнике» Волошин в 1911-1914 годах пытается осуществить чаемый им возврат искусства в жизнь. Начиная со статьи *«Индивидуализм в искусстве»* (1906) он утверждал, что подлинное место искусства – в гуще жизни, а суть искусства в том, чтобы участвовать в процессе ежедневного преобразования действительности, пусть платой за это будет риск утраты шедевров. Отвергая прагматизм второй половины XIX века, Волошин возвращает искусство и его творцов в их родную стихию – игру, ставшую живительной средой жизни и быта Коктебеля. Все шутки, розыгрыши, мистификации, театральные представления, заполнявшие дни и вечера гостей Макса и его матери – Елены Оттобальдовны (Пра), невозможно перечислить, ибо большая часть шуток умирала тотчас после своего рождения; другая часть оставалась жить на правах местного фольклора или мифологии (как например, «уплывающий не доенный дельфин», «который будто бы приплывал, чтобы его доили и его молоком лечили слабогрудого Сережу Эфрона»). Кроме того, «Макс уверял, что может вместе с Верой ходить по воде, как посуху, хотя для удачи такого опыта требуется помощь – особое благоговейное настроение зрителей. Были «мистические танцы». Разнообразные «магические действия». Весь «вздор на вздоре» ... разыгрывался необычайно серьезно и совершенно. Сам Волошин был превосходным актером. Все Эфроны были театрально одарены и могли разыграть любую мистификацию» (Л. Фейнберг // *Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, 277*).



Первый период существования коктебельского Дома Поэта был прерван первой мировой войной. 1914 год с необходимостью поставил перед каждым вопрос об отношении к войне. Позиция Волошина радикально отличалась от гумилевской, но выглядела для литературной общественности не менее одиозно. Встретив начало войны за постройкой антропософского храма Гетеанума, Волошин пишет военному министру письмо с принципиальным отказом от участия в боевых действиях: «Я отказываюсь быть солдатом, как европеец, как художник, как поэт. Как поэт я не имею права поднимать Меч, раз мне дано Слово, и принимать участие в раздоре, раз мой долг - понимание» (Цит. по: *Озеров, 1990, 12*). «Один и тот же поступок может быть подвигом для одного и преступлением для другого. Я преклоняюсь перед святостью жертв, гибнущих на войне, и в то же время считаю, что для меня, от которого не скрыт ее космический моральный смысл, участие в ней было бы преступлением» (Цит. по: *Куприянов, 1978, 175*). «Тот, кто убежден, что лучше быть убитым, чем убивать, и что лучше быть побежденным, чем победителем, т.к. поражение на физическом плане есть победа на духовном, - не может быть солдатом» (*Волошин, кн. 2, 1999 а, 155*). Даже оказавшись в одиночестве среди самого близкого своего окружения, когда мать, друзья (А.Петрова, К.Богаевский) считали участие в войне делом необходимым и правильным, Макс остался непреклонен. В итоге, он получил официальную справку о том, что не подлежит призыву: числится ратником ополчения второго разряда, старше 38 лет. Гумилев в то же самое время все свои силы и связи тратит на получение прямо противоположного по смыслу документа<sup>78</sup>.

Путь меняет Путника. Каждая «станция духа» имеет своим результатом некую «коррекцию курса» (в отличие от Путника, Путешественник работает более с пространством культуры, нежели с собой). Так, Франция «сокращает», на европейский манер, имя Максимилиан (бесконечно импонирующее, например, любителю русской старины Вяч. Иванову) до Макса. Дань путешествию как средству воспитания и образования была в полной мере заплачена Волошиным, однако когда «приметы времени» насильственно блокируют этот важный вектор развития, различие целей путешествий становится очевидным. Гумилев, лишенный возможности поездок в Африку, уходит на фронт, Кузмин продолжает литературные странствия по своим излюбленным эпохам и стилям, а Волошин остается в

---

<sup>78</sup> Расставание с матерью перед отъездом к Штейнеру проходило в атмосфере, которую легко представить по ее прощальному письму сыну: «К Штейнеру едешь... думаешь лучше стать. Не станешь! Ты весь – ложь и трусость... Раньше для меня в жизни был только ты. Теперь ты больше для меня не существуешь...» (Цит. по: *Куприянов, 1978, 192*).

Коктебеле, для него наступает пора путешествий вглубь истории и в глубины собственного духа<sup>79</sup>.

### Жизнь как текст: мифотворчество и миротворчество Волошина

С Коктебелем связан и «персональный миф» Волошина. Обретенное соответствие духа и места было очевидно не только ему. Свое эссе «*Живое о живом*», посвященное Волошину, М. Цветаева начинает определением места и времени смерти своего друга. «Одиннадцатого августа – в Коктебеле – в двенадцать часов пополудни – скончался поэт Максимилиан Волошин. Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти – удовлетворенность: в полдень, в свой час» (Цветаева, 1989, 203).

В 1908 году Волошин писал: «Теперь я глубоко понял, что для человека нет иного откровения, кроме того, что скрыто в каждом событии жизни, в каждом мгновении бытия. Что надо внимательно читать жизнь, не упуская ни одного извива ее» (Письмо М. Волошина А. Петровой. Цит. по: Лавров, 1988, 14). Залог возможности и внутренней оправданности прочтения жизни поэта как акта житнетворчества дает сам М. Волошин, делящий свой жизненный путь на семилетия, каждому из которых он давал название в соответствии с основным содержанием этого периода.

Рождение и смерть видятся ему «двумя неподвижными и заранее заданными точками» (Волошин, кн. 2., 1999 а, 126). Остальное принадлежит человеку и случаю. Символический смысл даты собственного рождения – 16 мая, Духов день, «когда земля именинница», Волошин раскрывает так: «Отсюда, вероятно, моя склонность к духовно-религиозному восприятию мира и любовь к цветению плоти и вещества во всех его формах и ликах. Поэтому прошлое моего духа мне представлялось всегда в виде одного из тех фавнов или кентавров...» (Волошин, 1991 а, 36). Датой духовного рождения Максимилиан Александрович называл 1900 год, «стык двух столетий». (О месте – азиатской пустыне – мы уже писали). Очевидно, именно здесь воспринял Максимилиан Волошин Азию как дух более мощный, глубинный по сравнению с Европой; ощутил собственное родство с его безмерностью и беспредельностью. Противовесом этому ощущению была избрана «латинская дисциплина формы», в Париже была найдена и европейская маска Волошина - «интеллектюэль»<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Поскольку течение времени личностного и исторического чаще всего не совпадает, то для самого Волошина «точкой отсчета» в «возвращении к себе» становится, вероятно, в равной степени добровольный и вынужденный отъезд из Петербурга после скандала, связанного с историей Черубины де Габриак и дуэлью.

<sup>80</sup> В отношении самого себя Волошин признавал именованное не «интеллигент», но только «интеллектюэль»: «свободный в своем мышлении индивид, терпимый и полный любви ко всему живому, но отвергающий любые, навязываемые извне рамки; аристократ духа» (Волошин, 1990, 14).

Далее – Ребенок и Путник: жажда бытия и - осознание, что у каждого человека «своя мера» и «своя правда». Интересно, что ненасытность Волошина проявлялась и на чисто физическом уровне: в силу своей болезненной полноты Макс был вынужден ограничивать себя в еде, из-за этого постоянно ощущая себя не-сытым. Возможно, это случайное совпадение, но, как считал сам Волошин: «В судьбе человеческой нет случайностей. То, что мы называем случайным, можно сравнить с теми произвольными бессознательными жестами, которые, возникая помимо воли, с тем большею четкостью обнаруживают скрытую природу человека» («Судьба Льва Толстого». // *Волошин, 1988, 529*).

На уровне общекультурных аналогий разносторонность интересов и энциклопедизм знаний М. Волошина соотносимы с личностью ренессансного типа, осваивающей мир во всей его полноте, отдавая предпочтение цельности восприятия перед узкой специализацией. «Вечный ребенок» Макс успевал быть поэтом, переводчиком, литературным критиком, искусствоведем, живописцем, путешественником и краеведом. Что касается возможных упреков Волошину в эклектизме, то хозяин Дома Поэта сам парировал их: «Игра - это органическое переживание духа, поэтому, несмотря на всю эклектичную внешность его, наше искусство никогда не было эклектичным» («*Осколки святых чудес*». // *Волошин, 1988, 270*).

Вопреки легковесности Волошина, в которой склонны были упрекать его многие из современников, в искусстве он неизменно шел труднейшими для него лично тропами. Тема подвижничества, труда в искусстве с ранних лет обдумывалась им. В письме матери (07.01.1914) Волошин, как уже давно решенный вопрос, формулирует: «Ты сама говоришь, что мне все легко дается. Это правда. Но то, что легко дается, - это не ценно. А замечала ли ты, что я делаю в искусстве только то, что трудно. Мне легко дается стихотворение. Я довел требование к нему до такой степени, что мне очень трудно писать стихи, и я пишу их очень мало. <...> Даже переводы – я выбираю очень трудных, почти непереводимых авторов; то же самое и в статьи мои я влагаю содержание, которое можно было бы развить в целую книгу. <...> В этом сказывается мое серьезное отношение к искусству (страстность – в холодности и законченности формы)» (Цит. по: *Куприянов, 1978, 124*).

Стихотворение «*Подмастерье*» (июнь 1917 года) являет зрелый облик поэта. Написанное белым стихом, подчеркивающим весомость каждого слова, оно аккумулирует темы поэзии как тяжелого ремесла (кузнец, чеканщик, гранильщик синонимичны поэту), единый путь ремесла и духа («ограничение себя», включающее отказ от реализации некоторых возможностей в плане реальности ради «сосредоточенья воли» и осуществления замысла в искусстве). Облик поэта – Странник «по вещим перепутьям Азии» и «путник по вселенным» - «конспект» духовного пути самого Волошина. Цель этого пути – длиною

дольше, чем одна человеческая жизнь – освободить Божественное Слово, провозглашающее бытие всех вещей. В нашей земной жизни человеку нужно овладеть умением разгадывать «знаки» (= все явления) мира, по которым он должен «вспомнить себя» и собрать «ткань духа своего, разодранного миром»<sup>81</sup>. Готовность поэта к жертвам на избранном пути утверждается в стихотворениях «*Заклинание*» (1920) и «*Готовность*». (1921), передающих ощущение, с которым Волошин прошел через годы гражданской войны и красного террора.

Таким образом, странствия духа, прошедшие через интерес к буддизму, католицизму, оккультизму, магии, и, наконец, обретшие некое равновесие в волошинской антропософии и «возврате» в православие, привели к тому, что в Волошине неизменно стало ощущаться присутствие некоего тайного знания. Поиски метафизического смысла человеческой жизни стали причиной того, что Игра, морально индифферентная в детстве, в культуре и в социуме<sup>82</sup>, в жизни Волошина перестала быть таковой, ибо, наравне с другими проявлениями жизни, оказалась включенной в жизнь Вселенной. Иными словами, игра-представление, детская игра все отчетливее подчиняется в жизни Волошина проигрыванию собственной бытийной ипостаси. 1917-1918 годы стали рубежом, отделившим образ Волошина-мистификатора от Волошина – «легенды Коктебеля», открывающего двери равно красным и белым – тем, кто гоним в данный момент. Думается, именно в это время Волошин обретает чувство единства со своей судьбой, что отразилось и на преобладающем модусе игры в его жизни. Эстетическая позиция уступает место чувству единства с собственной судьбой<sup>83</sup>. В игре «илинкс», осуществлению которой Волошин посвятил жизнь, он обретал способность постижения «себя возможного», способность со-творчества самого себя, не впадая в грех педантизма, но ощущая полную степень ответственности за созданное, ибо он был – Художник, а значит, «глаз человечества». «Искусство есть оправдание жизни. То, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо» («Индивидуализм в искусстве». // *Волошин, 1988, 265*).

---

<sup>81</sup> «Когда поймешь, Что человек рожден, Чтоб выплавить из мира Необходимости и Разума Вселенную Свободы и Любви, - Тогда лишь Ты станешь Мастером» (149).

<sup>82</sup> «Игра же чужда морали, она добра и зла» («Откровения детских игр». // *Волошин, 1988, 497*).

<sup>83</sup> Как пишет юнгианский аналитик Дж. Хендерсон, «эстетическая восприимчивость как таковая не является хорошей или плохой, здоровой или больной. ... Но выражение судьбы в эстетической позиции недостаточно» (*Хендерсон, 1997, 65*). Дж. Хендерсон также отмечает наличие элемента самопознания в эстетической позиции. Он считает, что «художник лучше всего познает себя через эстетическую позицию, и именно поэтому их стремление реализоваться в творчестве идет не только из бессознательного... но также в результате сознательного волеизъявления и выбора» (*Там же, 65-66*).

В стихотворении на смерть Аделаиды Герцык Волошин, всматриваясь в обретшие по смерти законченность черты ушедшего, близкого по духу человека, оставляет и свой духовный портрет. Правда противопоставляется им не лжи, а свободе:

Лгать не могла...но правды никогда  
Из уст ее не приходилось слышать –  
Захватанной, публичной, тусклой правды,  
Которой одурманен человек (*Волошин, вып.1, 1991б, 327-328*).

Свобода человека проявляет себя в том, что он властен не принимать в расчет действительность («Действительность бесследно истлевала под пальцами рассеянной руки»), и это то, что роднит человека с божественным миром. Законы рассудка ограничены, ибо «лишают чуда таинства Игры». Так, знание грамоты может обеднить смысл письма, ибо сосредотачивает наше внимание на частных правилах, лишая смысла всю целостность послания<sup>84</sup>. Связывая игру со свободой, утверждая необходимость права свободного выбора духовной действительности, Волошин дает поэтическое описание именно игры-головокружения. При этом ему ясно виден трагизм пребывания в мире подобных душ:

Слепая – здесь, физически глухая, -  
Юродивая, старица, дитя –  
Смирно шла сквозь все обряды жизни:  
Хозяйство, брак, детей и нищету.  
События житейских повечерий –  
(Черед родин, болезней и смертей)  
В ее душе отображались снами –  
Сигналами иного бытия (*Там же*).

Теми же словами Волошин мог описать и собственный жизненный путь. Все его письма 1920-х годов наполнены вполне земными заботами, болезнями, проблемами. Но не «приблизиться к вещественной реальности», не отказаться от «фантазий», а отдаться священной игре до конца – единственно достойная для него позиция. Ибо не смертью кончается бытие тех, кто при жизни знал о несомненности последующего существования:

И смерть пришла, но смерти не узнала:

---

<sup>84</sup> Для Волошина высшее чудо искусства состояло в том, что, комбинируя символы, оно неожиданно, как бы играючи, рождает правду, выше подлинной (которую он именовал «правдой застенка»). Известный факт: Максимилину Волошину, никогда не писавшему свои акварели с натуры, всегда по памяти, как лирические зарисовки, геологи проводившие исследования в Коктебеле, сделали заказ на серию подобных работ, решив, что волошинская живопись лучше передает строение почвы ... Сам М. Волошин весьма гордился этим заказом, находя в нем подтверждение собственной убежденности в том, что выражение Истины - неотъемлемое свойство искусства.

Вдруг растворилась в сумраке долин,  
В молчании полынных плоскогорий,  
В седых камнях сугдейской старины (*Там же*).

Тот же путь изберет для себя и Волошин, когда увидит свой профиль в абрисе горы Карадага и выберет там место своего последнего пристанища. *Nullus locus sine genio est*.

Венцом жизнетворчества М. Волошина стало его миротворчество – создание Дома Поэта. Дом, выстроив который своими руками, Максимилиан Александрович, по свидетельству современников, физически не считал «своим», настолько было много в нем от осознания своего Дела, Миссии, Служения. Здесь Максимилиан Волошин выступал как Демиург этого мира, и законы, принятые здесь им и его матерью – Пра - красноречиво говорили о характере творческого общежития. «Свободное дружеское сожитие, где каждый, кто придется «ко двору», становится полноправным членом. Для этого требуется: радостное приятие жизни, любовь к людям и внесение своей доли интеллектуальной жизни» (Письмо Волошина к А.Полканову 24.05.24. Цит. по: *Куприянов, 1978, 223*). Дом был открыт для всех, что иногда наводило гостей на мысли о наивности его Хозяина, но рассказ о том, как однажды мгновенно распознал Макс Волошин убийцу, не дав ему переступить порог своего жилища (хотя снабдив деньгами на дорогу до Ялты), свидетельствует о существовании нравственных границ, священных для Хозяина. В Коктебеле люди «сводились» друг с другом; не простые в быту творческие личности уживались друг с другом благодаря тому, что у Макса для каждого была «своя мера», по которой каждый только и мог быть судим, избобличая не равнодушие Хозяина, а «некое равенство всего существа, то солнце полдня, которому все иначе и верно видно» (*Цветаева, 1989, 227*)<sup>85</sup>. Рыцарь духа, Волошин старался исходить в личном общении, прежде всего, из интересов Другого: «Нужно все знать о человеке, так, чтобы он не мог ни солгать, ни разочаровать, и, зная все, помнить, что в каждом скрыт ангел, на которого выросла дьявольская маска, и надо ему помочь ее преодолеть, вспомнить самого себя» (Письмо Волошина М.Е. Орловой (1917 год). // *Волошин, 1990, 13*).

Думается, естественно, что именно Волошин, тонко чувствующий различные типы игр, сосуществующие в культурном контексте, оказался более других подготовленным к событиям 1917 года, последующей гражданской войны и красному террору. В 1914 году

---

<sup>85</sup> Мнение Цветаевой вполне подтверждается словами самого Волошина из письма матери (речь идет о М. Сабашниковой): «Она ото всех требует определенной цели в жизни и безусловности и думает, что в человеке нужно любить только одно хорошее. Она не понимает, что такие требования можно ставить самому себе, но никак не другим что понятия добра и зла глубоко различны в каждом» (Цит. по: *Купченко, 1997, 115-116*).

он уже встречал этого непревзойденного режиссера - Историю: «Мировые трагедии обычно бывают прекрасно срежиссированы. История задолго готовит актеров, ей нужных. Перед началом первого акта она в последний раз просматривает списки исторических масок и быстро вычеркивает те, которые ей не понадобятся» («Поколение 1914 года». // *Волошин, 1990, 131*). Волошин был готов достойно встретить эту игру Рока, божественно равнодушного к человеческой тленности своих марионеток. У Поэта было, что противопоставить Истории, - дар Слова. «Молиться за тех и за других», по мере сил противодействовать взаимному истреблению цвета национальной культуры стало ежедневной духовной практикой Волошина. «Всякую борьбу я не могу рассматривать иначе, как момент духовного единства борющихся врагов и их сотрудничества в едином деле...» (*Волошин, 1991 а, 33*). Такой взгляд на борьбу и войну невозможен «из гущи», а лишь - сверху. В стихотворении «*Доблесть поэта*» (1925) позиция Режиссера («соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы») вновь превалирует над актерской и зрительской.

«Миротворчество М. В. Входило в его мифотворчество: мифа о великом, мудром и добром человеке», - писала М. Цветаева (*Цветаева, 1989, 228*). И этот миф оказался по прочности равен страшной реальности: «Из самых глубоких кругов преисподней Террора и Голода я вынес свою веру в человека». Цветаева прямо пишет о том что тайна Максимилиана Волошина заключалась в каком-то его тайном знании, не нашедшем прямого отражения в его стихах, статьях и дружеских беседах: «Макс был знающий. У него была тайна, которую он не говорил. Это знали все, этой тайны не узнал никто» (*Там же, 230*). Но что несомненно чувствовали все, соприкасавшиеся с ним на жизненном пути, - то, «Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон, Макс сам был планета» (*Там же*). Вот свидетельство Ф. Арнольд: «Есть люди, от которых исходит какой-то постоянный ровный свет. Они принадлежат всем и никому в отдельности. ... Такие люди всегда идут в жизни за своей звездой, делают то, что хотят делать. ... Их интересы, в общем, выше интересов большинства людей, их призвание заставляет их как бы смотреть вдаль, поверх повседневных мелочей жизни. ... Они легко, как нечто само собой разумеющееся, отмели в жизни все, что кажется необходимым и к чему стремится большинство людей. - деньги, власть и т.д., и прошли по жизни танцующей походкой, избранники судьбы, соль земли, ее гордость и украшение. Таким был Макс...» (*Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, 86-87*).

Возможно, Максимилиан Волошин, подобно многим сочувствующим революции деятелям культуры, пережил моменты радостного удивления, когда отмечал, что некоторые из идей первых революционных лет были очень созвучны его мировосприятию. Он всегда был противником денег, собственности: «Моя формула: собственность только то, что мы

дарим. Мы рабы всех вещей, которых не можем отдать» (Письмо А. Пешковскому от 23.12.23 (ИМЛИ, ф.79, оп.1, И 26, л.3)); приветствовал образование всевозможных Цехов и коммун, видя в них оживление средневековой солидарности ремесленников и художников, надеялся на отмену ненавистных ему костюмов современного типа<sup>86</sup>. С присущей ему жизнерадостностью, Волошин продолжал получать удовольствие от жизни, вызывая все большее недоумение окружающих. Вот свидетельство пронизательного И. Бунина, относящееся к зиме 1919 года: «Говорит с величайшей охотой и много, весь так и сияет общительностью, благорасположением ко всему и ко всем, удовольствием от всех и от всего, - не только от того, что окружает его в этой светлой, теплой и людной столовой, но даже как бы ото всего того огромного и страшного, что совершается в мире вообще и в темной жуткой Одессе в частности, уже близкой к приходу большевиков» (*Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 369).

Одно из последних волошинских стихотворений - «*Дом поэта*» (1926) – дает экзистенциальную проекцию Дома Поэта. Одновременно это подведение итогов собственной жизни, слитой теперь с историей Дома и Коктебеля. К нему примыкает написанное на полгода ранее «*Выйди на кровлю...*» (июнь 1926), дающее камерный вариант трактовки темы – Волошин предчувствует уже недалекое окончание земного своего странствия. В Коктебеле поэт находит средоточие «всего, что есть прекрасного в мире»: «Солнце... Вода...Облака... Огонь...» и память о Коктебеле не покинет Волошина никогда, ибо здесь сформировался его дух, выявился его лик... «Я ж уношу в свое странствие странствий Лучшее из наваждений земли...» (179) Закончив земной путь, слившись с землей Киммерии, Максимилиан Волошин испытал то преображение, о котором не раз писал, касаясь земных судеб других художников: «Смерть художника не только не лишает нас чего-либо, она обогащает, давая фигуре человека тот последний, окончательный удар резца, который завершает лик и придает ему трагическое единство.<...> Когда гаснет лик живого человека, лик его судьбы вдруг озаряется. Когда отмирает земное, мятущееся и волящее тело, тогда начинает жить не человек, а судьба человека. Это совершается так незаметно, что большинство, не постигая смысла перемены, говорит: как он вырос по смерти!» («Судьба Льва Толстого». // *Волошин*, 1990, 529).

---

<sup>86</sup> «Одно время Волошин очень надеялся, что советская власть запретит ношение костюмов буржуазного типа, особенно мужских, - они казались ему отвратительными. ... Он уверял, что наша одежда, особенно черная - не что иное, как примитивное подражание машине Он сравнивал рукава черного пиджака с железными трубами, пиджак с котлом, карманы с клапанами паровоза. ... Наша одежда, однако, в ту пору была так мало схожа с костюмами буржуазного общества, что, присмотревшись к нам, он вскоре перестал говорить о костюмах» (Э. Миндлин. // *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, 435).



## Глава 2. Николай Степанович Гумилев (1886 – 1921).

### 1. Личностно-биографический уровень.

В отечественном литературоведении среди первых работ, посвященных личности и творчеству поэта, по причинам идеологического характера преобладал биографический подход к творчеству Гумилева (работы В. Лукницкой, Н. Оцуца, В. Бронгулеева, А. Давидсона, И. Панкеева и др.). Если базироваться на биографическом материале, то в качестве первого большого «ролевого комплекса» Гумилева можно назвать конгломерат «путешественник - конквистадор (рыцарь-завоеватель) - воин» (в такой хронологической последовательности эти роли проявились в его жизни). В письме Ф. Сологубу (от 6 июля 1915 года) Гумилев писал: «...Мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или воине, чем как о поэте, хотя, конечно, искусство для меня дороже и войны и Африки» (Гумилев, 1991а, 238).

Этот ролевой синкрет связан с длительным периодом юности в личностном развитии Николая Гумилева. О долгом и относительно позднем становлении Гумилева как поэта писали многие исследователи. Тенденция к совершенствованию сохранялась вплоть до последней его книги стихов («Огненный столп»), каждая последующая оказывалась более зрелой и эстетически совершенной, чем предыдущая; тогда как первую свою книгу, выпущенную в почти двадцатилетнем возрасте, впоследствии Гумилев постарался вычеркнуть из своей поэтической биографии. Вплоть до начала Первой мировой войны (в 1914 году Гумилеву было 28 лет) он воспринимался как человек, живущий идеалами юности. «Ему просто всю жизнь было 16 лет. Любовь, смерть и стихи. В 16 лет мы знаем, что это прекраснее всего на свете. Потом – забываем... Но он не забыл, не забывал всю жизнь», - писал Э. Голлербах (*Николай Гумилев в воспоминаниях современников*, 1990, 15). Если роль Парижа в жизни Гумилева ограничилась временем необходимой поэтической школы, то Африка стала «полюсом притяжения». (Тогда как роль Парижа в его жизни ограничилась временем необходимой поэтической школы). По собственному признанию Гумилева, когда-то поездка в Африку заменила ему самоубийство (две неудавшиеся попытки свести счеты с жизнью не позволяют свести это заявление к риторическому приему); с тех пор путешествие «на родину своего духа» всегда оставалось способом «переключения регистров», возможностью избежать «обмана жизни», который, как признавался Гумилев в письме В. Арена (01.07.1908), «заключается в ее обыденности, в ее бескрасочности» (Гумилев, 1991 а, 220). Африка предоставляла необходимый Гумилеву накал чувств, притягивала своей неизведанностью, манила непокорностью европейскому миру. Это был уникальный шанс проверить себя в опасной игре.

Среди причин, влекущих Гумилева вглубь «колдовского континента», Н. Богомолов называет и оккультные интересы поэта<sup>87</sup>. Творчество Г. Р. Хаггарда (1856-1925) Николай Гумилев знал с самого детства. Один из сквозных сюжетов целого ряда романов Хаггарда – поиски неведомой страны в центре Африки, где скрыто сокровенное знание одной из предшествующих рас. Н. Богомолов отмечает параллели с текстами Гумилева в сюжетах и отдельных фрагментах романов Хаггарда, но считает, что «существеннее всего, что само построение сюжетного архетипа создает картину Африки как континента, где неисследованные области таят в себе не просто богатства... но и некие откровения..., выходящие за пределы современного научного знания. Это явственно сближало поэтическую систему мировосприятия Хаггарда с теориями «оккультного возрождения», обращаясь к которым мы сможем понять причины столь активного стремления Гумилева в Африку» (Богомолов, 1999, 116). В том же ряду находятся и знакомые Гумилеву масонская мифология и концепция доктора Папюса. Хотя в текстах Гумилева можно найти пример и обратного звучания африканской темы. Так, в рассказе «Листки из дневника. Вверх по Нилу» (1907), написанном в стиле «колониальных» романов Р. Хаггарда, в беседе «посвященного в тайны Африки» мистера Тьерри и некоего мистера Гранта - alter ego автора – броские картинки африканской экзотики входят в семантическое поле «ложного знания», уводящего следующих за броской внешностью от необходимости поиска знания более глубокого. В доводах же мистера Тьерри («И кокосовый орех расскажет Вам больше, чем книги всего мира» (Гумилев, т.2, 1991 б, 254)) слышится пафос утверждения Гумилева (из его письма Брюсову парижского периода) о том, что его тяга к оккультизму как к чему-то удаленному от обыденности исчерпала себя, и теперь красиво завязанный галстук заменяет ему весь оккультизм.

Насколько известно, Гумилев совершил четыре путешествия в Африку. Первое было предпринято Гумилевым вопреки отцовской воле, в тайне от семьи, на деньги, которые он сэкономил из «ежемесячного родительского пособия»<sup>88</sup>. За время путешествий сам Нико-

---

<sup>87</sup> В «Африканском дневнике» Гумилев отмечает перемены в себе: «Я не турист. К чему мне после Аяя Софии гудящий базар с его шелковыми и бисерными украшениями, кокетливые перы, даже несравненные кипарисы кладбище Сулемания. Я еду в Африку и прочел «Отче наш» в священнейшем из храмов. Несколько лет тому назад, тоже на пути в Абиссинию, я бросил лундир в расщелину храма Афины Паллады в Акрополе и верил, что богиня незримо будет мне сопутствовать. Теперь я стал старше» (Гумилев, 1991а, 57).

<sup>88</sup> Как свидетельствует О. Высотский («Семейная хроника Гумилевых»), первая, короткая поездка состоялась в октябре 1908 года (Константинополь, Египет, едва ли дальше Каира). Второе путешествие, продолжительностью четыре месяца, длилось с ноября 1909 по февраль 1910 года (в Константинополь, Каир, Джибути, Дире-Дауа и Харрар). Третье путешествие – сентября 1910 по 25 мара 1911 года (Джибути, Харрар, Аддис-Абеба). В путешествии он изучал язык и нравы местного населения, много охотился. Наконец, чет-

лай Гумилев «вырос»: восторженный романтик-путешественник стал одним из руководителей экспедиции, предпринятой по его инициативе, но по поручению Академии Наук Российской империи. Активная позиция – отличительная черта Гумилева-путешественника: он изучал язык, быт и предметы материальной культуры тех племен, по территории которых пролегал его маршрут<sup>89</sup>.

Данный ролевой комплекс был, безусловно, фактуальным: основанным на жизненных фактах, реализующим установку на достоверность, реальность, документальность происходящего. Критерием разделения сфер жизне- и мифостроительства может быть оппозиция *фикциональность-фактуальность*. Именно поэтому – из желания «разрушать легенды» – африканским странствиям посвящено произведение документальное – «*Африканский дневник*», не опубликованный при жизни поэта. Повествуя о 1912 году, Гумилев пишет: «Гораздо больше интересовались моим путешествием, задавая обычные в таких случаях вопросы: много ли там львов, очень ли опасны гиены, как поступают путешественники в случае нападения абиссинцев. И как я ни уверял, что львов надо искать неделями, что гиены трусливее зайцев, что абиссинцы страшные законники и никогда ни на кого не нападают, я видел, что мне почти не верят. Разрушать легенды оказалось труднее, чем их создавать» (Гумилев, 1991 а, 53)<sup>90</sup>. Следуя этой установке на документальность в «Африканском дневнике», Гумилев не только не героизирует свой путь, но вводит в повествование подчеркнутый прозаизм. Вот характерный пример: «Как быть путешественнику, добросовестно заносящему в дневник свои впечатления? Как признаться ему при въезде в

---

вертое путешествие в Африку Гумилев совершил по заданию Академии наук в 1913 году. Организацию и финансирование экспедиции принял на себя Музей Антропологии и Этнографии имени Петра Великого» (Гумилев, 1990б, 712).

<sup>89</sup> Как сообщает П. Лукницкий, экспедиция на Сомалийский полуостров для изучения неисследованных племен галла, харраритов и др. и для составления предметов восточно-африканского быта была первой снаряженной Музеем антропологии и этнографии экспедицией за все время его существования (Лукницкая, 1990, 153). Коллекция, собранная в ходе этой поездки Гумилевым, по полноте предоставленного материала стоит на втором месте после коллекции Миклухо-Маклая.

<sup>90</sup> Случай, рассказанный К. Чуковским, иллюстрирует отношение к путешествиям Гумилева в петербургской среде. «Помню: стоит в редакции «Аполлона» круглый трехногий столик, за столиком стоит Гумилев, перед ним груда каких-то пушистых узорчатых шкурок, и он своим торжественным, немного напыщенным голосом повествует собравшимся, сколько пристрелил он в Абиссинии разных диковинных зверей и зверушек, чтобы добыть ту или иную из экзотических шкурок. Вдруг встает редактор «Сатирикона» Аркадий Аверченко, неутомимый остряк, и, заявив, что он внимательно осмотрел эти шкурки, спрашивает у докладчика очень учтиво, почему на обороте каждой шкурки отпечатано лиловое клеймо петербургского городского ломбарда. В зале поднялось хихиканье, очень ехидное, ибо из вопроса сатириконовского насмешника следовало, что все африканские похождения Гумилева – миф, сочиненный им здесь, в Петербурге. Гумилев ни слова не сказал остряку. На самом деле печати на шкурках были поставлены отнюдь не ломбардом, а музеем Академии наук, которому пожертвовал их Гумилев» (Лукницкая, 1990, 218).

новый город, что первое привлекает его внимание? Это чистые постели с белыми простынями, завтрак за столом, покрытым скатертью, книги и возможность сладкого отдыха. ...Когда культурная повседневность, уже успевшая для путника стать сказкой, мгновенно превращается в реальность – пусть смеются надо мной городские любители природы – это тоже прекрасно» (Гумилев, 1991 а, 65).

Кроме уже указанных причин африканских путешествий Гумилева, нам кажется важной и компонента вызова, противостояния человека и «колдовского континента». Природа Африки и весь ее мир были достойными противниками. Ситуация вызова была очень актуальна и притягательна для Гумилева на протяжении всей его жизни и творчества; а в данном случае она сопрягалась с возможностью приблизиться к Тайне, заведомо не позволяющей раскрыть себя целиком<sup>91</sup>.

Часть «Африканского дневника» под названием «*Африканская охота*», выделенная Гумилевым в самостоятельный очерк, репрезентирует один из главнейших модусов взаимоотношений автора дневника с Африкой. На нескольких страницах «из путевого дневника» Гумилев описывает реально испытанные или виденные им случаи охоты на акулу, леопарда, льва; облаву в тропическом лесу. Практическая ценность добытых зверей Гумилева, даже как путешественника, почти не интересовала. Наоборот, его самого удивляло обратное: «Ночью, лежа на соломенной циновке, я долго думал, почему я не чувствую никаких угрызений совести, убивая зверей для забавы, и почему моя кровная связь с миром (выделено нами – Н.Г.) только крепнет от этих убийств» (Гумилев, 1991 а, 85). Мотив кровной связи с миром общеизвестен в лирике Гумилева. Парадокс состоит в том, что все родные и друзья детства Гумилева отмечают, что дома он часто содержал целый зверинец, тратя на тритонов, ежей и мышей все карманные деньги. Только раз, разыгрывая с друзьями-мальчишками роман Буссенара, Гумилев, исполняя роль кровожадного Надода Красноглазого, был вынужден, в подтверждение своей репутации, по условиям игры откусить живому карасю голову. Он мужественно выполнил процедуру, после чего отказался от роли (Лукницкая, 1990, 20). Здесь жестокость поведения провоцируется принятой на себя ролью. (Причем эта роль должна быть проиграна до конца и отвергнута не «из трусости», а уже после пройденного испытания).

Любое «кровопускание» (пролитие крови) у Гумилева – это символ возвращения героя и мира к изначальному состоянию единства и равенства. Этот мотив настолько устойчив в творчестве Гумилева, что абсолютно закономерным воспринимается его биографическая проекция как реализация того же сценария (если иметь в виду не конкретные об-

---

<sup>91</sup> Образ Африки в документальной и эпистолярной прозе коррелирует с образами богинь в его стихотворениях и драмах. Об этом см. ниже.

стоятельства гибели поэта, но позицию, приведшую к ним). Именно «политический» аспект этой темы заканчивает очерк «Африканская охота»: «А ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову, и я истекая кровью, аплодирую уменью палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно» (Гумилев, 1991 а, 85). Фактически этим странным сном Гумилев отвечает на собственный вопрос – почему его кровная связь с миром только крепнет от убийств.

Мотив охоты имеет в творчестве Гумилева и отчетливо выраженный гендерный аспект. Начало очерка «Африканская охота» фиксирует знаковый характер связи тем женщины и охоты<sup>92</sup>. Очерк начинается с описания изображений Африки «на старинных виньетках». По Гумилеву, «художники были правы», когда Африка представлялась им «в виде молодой девушки (выделено мной – Н.Г.), прекрасной, несмотря на грубую простоту ее форм, и всегда, всегда окруженной дикими зверями. Над ее головой раскачиваются обезьяны, за ее спиной слоны покачивают хоботами, лев лижет ее ноги, рядом на согретом солнцем утесе нежится пантера» (Гумилев, 1991 а, 79). Поэтому охота на зверей, их ловля и убийство, - это еще всегда и поединок с их госпожой, покорение и завоевание ее, бракосочетание с ней. Подробнее об этом мы будем говорить при разборе пьесы «Актеон».

Как многое в своей жизни, путешествия «на колдовской континент» Гумилев предпринимал *вопреки* складывающимся «внешним обстоятельствам». Слабое здоровье, средние физические данные - все сдавалось под напором самолюбия, желания быть первым, свойственного Гумилеву с детских лет<sup>93</sup>. Известная смелость Гумилева была также воспитана им в себе. Тем же способом Гумилев боролся и с недостатками внешности: «Я всегда был снобом и эстетом. В четырнадцать лет я прочел «Портрет Дориана Грея» и вообразил себя лордом Генри. Я стал придавать огромное внимание внешности и считал себя некрасивым. Я мучился этим... Я по вечерам запираю дверь и, стоя перед зеркалом, гипнотизировал себя, чтобы стать красавцем. Я твердо верил, что силой воли могу переделать свою внешность» (Лукницкая, 1990, 25)<sup>94</sup>. Еще в 1906 году в письме В. Брюсову он раскрывает свои планы, относительно трех задуманных статей: «Вот они: «Костюм Будущего», где я на основании изучения эволюции костюма в прошлом пытаюсь угадать, каков он будет в

---

<sup>92</sup> Ту же связь охоты с «темной стороной пола», не объясняя ее, отмечает Б. Зайцев в биографии Н. Тургенева. (Зайцев, 1999, 82, 159).

<sup>93</sup> «Николай Степанович рос маленьким, худеньким и до десятилетнего возраста был очень слаб здоровьем. Страдал сильными головными болями. После прогулок, особенно городских, он чувствовал себя совершенно больным» (Лукницкая, 1990, 16). Став взрослым, поэт полностью «исключил» болезни из своего образа. Даже рецепты просил выписывать на чужое имя, поясняя: «Болезнь – это такое безобразие, что даже фамилия не должна в нем участвовать...» (Там же, 117).

<sup>94</sup> О значении текстов Оскара Уайльда для выстраивания поведенческого текста Н. Гумилева в своей диссертации пишет Т. Мелешко (Мелешко, 1998, 11).

будущем. «Защита Чести» – эстетическое обоснование поединков всякого рода. И «Культура любви» – эстетические заметки о различных родах половой любви» (Гумилев, 1991 а, 161). Как следует из этого письма, темы одежды, рыцарского кодекса чести и любовных отношений соседствуют в творческом сознании Гумилева, формируя в первую очередь его облик Рыцаря.

Этот процесс преобразования себя носит у Гумилева откровенно агональный характер, так как всегда протекает вопреки сложившимся обстоятельствам. Все аспекты жизни, будь то собственная внешность, черты характера, овладение поэтическим ремеслом или победа над женскими сердцами, предстают в биографии Гумилева в качестве некоего исходного, неодухотворенного материала, над которым можно одержать победу, то есть преобразовать силою своей воли. Сопротивление материала обязательно, ибо только в этом случае победа имеет цену и принесет удовлетворение. В этом аспекте «удачно завязанный галстук» оказывается вполне сопоставимым с поэтическим творчеством.

Позиция завоевателя по отношению к неизведанным странам (и к жизни в целом), влечение к экзотике, придающей жизни ее истинный «вкус», фиксируется в лирике Гумилева в фигуре конквистадора (воина-завоевателя). Эта роль появляется уже в первом сонете первой книги стихов - «Путь конквистадоров» (1905) - и обозначается в названии как программная. И: Лапшинская обращает внимание на важность мотива «железного панциря», в который одет конквистадор, для всего последующего творчества Гумилева (Лапшинская, 1997, 21-26). Мотив «брони» («панциря»), необходимой лирическому герою Гумилева, выявляет коренное отличие гумилевского конквистадора, например, от лирического героя Блока, приветствующего жизнь звоном щита. Воин Гумилева – конквистадор-завоеватель по отношению к Жизни. Для него характерна позиция настороженности, слитая с культом беззаветной храбрости, личной доблести. Мировоззренческий статус героизма у Гумилева отмечал Э.Голлербах: «Героизм казался ему вершиною духовности» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников, 1990, 17).

В целом же первый сборник поэта характеризуется предельным романтическим эгоцентризмом. Показательно сравнение первого сонета Гумилева («Путь конквистадора») и его переработанного текста («Романтические цветы»). В первом катрене сонета роль анафоры исполняет личное местоимение «я»:

Я конквистадор в панцире железном,  
Я весело приветствую звезду,  
Я прохожу по пропастям и безднам,  
Я отдыхаю в радостном саду.

Во второй редакции катрен звучит так:  
Как конквистадор в панцире железном,  
Я вышел в путь и весело иду,  
То отдыхая в радостном саду,  
То наклоняясь к пропастям и безднам.

Помимо роста поэтической техники, позволившего избежать монотонной анафоры, появившаяся фигура сравнения свидетельствует о том, что автор дистанцируется от роли, избегая полного отождествления с ней.

К роли воина-конквистадора примыкает роль рыцаря, отличающаяся сферой употребления и реализующая фикциональную ипостась ролевого комплекса завоевателя (в противоположность подчеркнуто фактуальным ролям путешественника и воина). Эта роль также родом из детства и юности поэта. Гимназический товарищ Гумилева Л. Леман рассказывал, что комната Николая Степановича в Петербурге была загромождена картонными латами, оружием, шлемами, разными другими доспехами (*Лукницкая, 1990, 20*). Н. Войтинская, вспоминая свое знакомство с Гумилевым в 1909-1910 годах, свидетельствует, что поэт проповедовал «кодекс средневековой рыцарственности», называя ее Дамой, выполняя все ее прихоти и капризы и уверяя, что покончит жизнь самоубийством по первому ее требованию (*Лукницкая, 1990, 102*). В воспоминаниях современников часто фиксируется резкий диссонанс его подчеркнутой серьезности в отношениях с женщинами с царившими в то время «легкими» нравами (как, впрочем, и с обилием «романов» самого Гумилева, известного своей влюбчивостью). Согласно традициям жанра, культ Девы Марии был полон утонченных эротических мотивов. Эта творческая ипостась Гумилева сближала его с западными культурными традициями, а вкуче с подчеркнуто рыцарственным поведением вызывала ощущение его инородности в среде русской интеллигенции (что также отмечается в свидетельствах современников, в частности, А. Блока и М. Горького)<sup>95</sup>.

В 1907 - 1908 гг. Гумилев активно осваивает прозаические жанры новеллы и рассказа. Большая часть из написанного в это время вошла в сборник рассказов «*Тень от пальмы*», где Гумилев разрабатывает различные сценарии реализации рыцарственности. Хотя общий подражательный характер рассказов Гумилева неоднократно отмечался критиками, первые прозаические опыты поэта - произведения «малых жанров» - не только не лишены

---

<sup>95</sup> Следует заметить, что «инородность» ощущается в творчестве многих деятелей Серебряного века. Так, рыцарство Гумилева сопоставимо с рыцарскими мотивами поэзии А. Блока. История сложных взаимоотношений Блока и Гумилева, полная знаменательных совпадений и взаимоотталкиваний, исследуется, в частности, В. Базановым. (Базанов В. Александр Блок и Николай Гумилев. (Личные встречи и творческие взаимоотношения). // *Николай Гумилев. Исследования и материалы. 1994, с.186-201*).

эстетических достоинств, но и, как всякое ученическое произведение, в наиболее отчетливом виде представляют доминирующие в авторском сознании того времени мысли.

Гумилев прорабатывает риторический канон прозы средневековых рыцарских орденов, эстетизируя образ рыцаря (прежде всего, используя поэтику цвета): «*Золотой рыцарь*» (1907), «*Дочери Каина*» (1908). В трех новеллах под общим названием «*Радости земной любви*» (1907) в отношениях Гвидо Кавальканти с Прекрасной Дамой, строго следующих принятым в аристократическом обществе правилам любовной игры, первую скрипку играет Примавера.

Центральным эпизодом новеллы «*Дочери Каина*» становится встреча сэра Джемса с семью девами, хранящими сон своего отца в волшебном гроте. Эта встреча меняет модус существования главного героя. Мотив камней, доминирующий в описании печальных дев (мраморная гробница, луна, девы как сталактиты /авторская ошибка – надо: сталагмиты/, их слезы-жемчужины, хрустальные слезы...) отражает особое состояние жизни: жизнь замершую, как спасительный сон Каина, не дающий сбыться его преступной любви к дочери Лии. Это состояние овладевает и сэром Джемсом. «Вместе с сердцем окаменела и его душа. И был он не живой и не мертвый, когда пустился в обратный путь» (Гумилев, 1991 б, 208). Молодость, энергия, смелость рыцаря оказываются абсолютно неуместными в мире таинственных снов, на языке которых говорят девы. Модус существования, который сэр Джемс реализует после встречи с дочерьми Каина, близок их нечеловеческому бытию, но лишен того охранительного смысла, который имеет их вечное бдение у гробницы грешного отца. Приобретя черты inferнального существа (эпизод с пещерным медведем), получив власть побеждать любых врагов и женские сердца, сэр Джеймс теряет вкус к жизни, вместе с которым пропадает и его улыбка, и воинская доблесть («никогда не делал он больше порученного, словно был не рыцарь, а простой наймит» (Гумилев, 1991 б, 211)), и способность любить и чувствовать оскорбления. Покидает его и вера: «И умер он, не захотев причаститься, зная, что ни в каких мирах не найдет он забвенья семи печальных дев» (Там же.)<sup>96</sup>. Таким образом, в «ренессансных» новеллах Гумилева отношения между мужчинами-рыцарями регламентируются рыцарским кодексом чести, тогда как женщины либо находят возможность использовать принятые нормы поведения как часть своей игры, либо пребывают в мире таинственном, недоступном для вторжения чужаков.

Маска рыцаря остается с героями Гумилева и в их странствиях по России. Так, герой неоконченной повести «*Веселые братья*» Мезенцов (по единодушному признанию критики, alter ego автора) свои странствия по российской глубинке воспринимает, кроме прочего, и через призму поиска священного Грааля. «Давно Мезенцев докурил все свои

---

<sup>96</sup> Образ молчаливой девы вновь всплывает в стихотворении «*Она*» («Чужое небо»).



папиросы, потерял вконец истрепавшегося Ницше и сломал зубную щетку, но ему радостно было, подобно странствующему рыцарю, идти от чуда к чуду. Раскрыть секрет беленького старика – ведь это же задача достойная сэра Галаада и самого неистового Роланда» (Гумилев, т.2, 19916, 373)<sup>97</sup>.

Рыцарственность как комплекс нравственных качеств воплощается Гумилевым не только в его «ренессансных» стилизациях, но и в «африканских» экзотических новеллах («*Принцесса Зара*» (1908) и «*Лесной дьявол*» (1908)). В них отчетливо просматривается тенденция художественной манеры Гумилева к кристаллизации мотивов вокруг стойких сюжетообразующих образов. Причиной выработки подобного канона становится инвариантный конфликт между мужчиной и женщиной, разные стороны которого представляют эти две новеллы. Юноша племени Зогар и правитель Ганнон – разные ипостаси образа рыцаря; образ принцессы Зары развивает тенденции, намеченные ранее в образе Примаверы («*Радости земной любви*»). Зара, как и Примавера, являет собой воплощенное совершенство для героя рассказа, но в ее образе в большей степени проступает напряженность, связанная с тем, что от природы наделенная колдовскими чарами женщина лишена ответственности перед возложенной на нее миссией и не способна противостоять «опасному девичьему капризу». Самоубийство юноши – только внешняя реализация его уже состоявшейся смерти в тот момент, когда он разочаровался в новом воплощении Светлой Девы. Эмблематичность художественной манеры Гумилева проявляется в комплексе мотивов, сопутствующих образу женщины, наделенной колдовской властью: мраморный грот, предназначенный Светлой Деве, прямо сопоставим с заколдованным гротом, где пребывают дочери Каина; животные, приходящие к ней (вспомним символическое изображение Африки в виде девушки, окруженной дикими животными). Комплекс мотивов «озеро – жираф – грот» мы находим и в стихотворении «*Жираф*» (1907). Парадоксальное и трагическое соединение в женщине и самого высокого, и самого низкого в человеческой природе находит свое воплощение в символических образах «широких белоснежных крыльев», видимых неземным взором за спиной у непорочных девушек, белом цвете верблюда, и диссонирующем образе гиены, растерзавшей белоснежного верблюда, приведенного юношей для принцессы Зары. В художественном мире Гумилева гиена является символическим воплощением всего отвратительного и ужасного, что таит в себе женская природа.

В рассказе «*Лесной дьявол*» (1908), где создается ситуация соперничества «лесного дьявола» (павиана) и правителя Ганнона за любовь красавицы, Гумилев, моделирует образ, наделенный притягательной силой как раз для Нее. Им оказывается дикое животное – павиан (антропоморфный характер с чертами демонизма). Великодушие и смелость Ган-

<sup>97</sup> О повести «Веселые братья» см. в книге А. Эткинда «Хлыст». М., 1998. с. 131-132.

нона, спасающего красавицу от костра, вызывает горячую признательность девушки, однако «первый порыв девственной души» – свой первый поцелуй – она дарит отрубленной голове лесного дьявола, повинуюсь странному порыву сожаления к тому, кто погиб, споря с Необорной Истар из-за нее.

Итак, роль рыцаря погружена в проблематику сложных взаимоотношений с прекрасной дамой и связана с жесточайшим разочарованием в ее невинности и чистоте. При этом уже в новеллах просматривается мучительный поиск истинного героя, способного завоевать женское сердце так же, как конквистадор покоряет новые страны, как путешественник преодолевает сопротивление неведомых земель.

Последняя хронологически роль этого ряда – Гумилев – воин-доброволец (вольноопределяющийся эскадрона ее величества императрицы Александры Федоровны лейб-гвардии уланского полка) на фронтах первой мировой войны. Если роль «рыцаря» в большей мере фикциональна, то роль воина, подобно роли путешественника, подчеркнута фактуальна, и нашла свое отражение, прежде всего, в произведении дневникового (документального) жанра. *«Записки кавалериста»* регулярно печатались на протяжении года (с 3 февраля 1915 года по 11 января 1916) в разделе «Летопись войны» газеты «Биржевые ведомости». Вообще, в силу понятных жизненных обстоятельств, роли путешественника и воина у Гумилева сменяют друг друга, выполняя во многом схожие функции. Та и другая роль включают в себя компоненту настоящей, «не обманной» жизни, преодоления трудностей различного характера; та и другая роль были в достаточной мере экзотичны для петербургской литературной богемы (Гумилев – единственный член редакции «Аполлона», побывавший в действующей армии); та и другая роль активнейшим образом влияли на становление Гумилева как человека и поэта. О том, что война высветила неясные прежде черты Гумилева, сделала его проще, строже и мудрее, скорректировала несколько ироничное отношение к нему, бытовавшее прежде среди литературной богемы, писали многие его современники. Преемственность ролей «путешественника» и «воина» была очевидна самому Гумилеву: «Вообще война мне очень напоминает мои абиссинские путешествия. Аналогия почти полная: недостаток экзотичности покрывается более сильными ощущениями» (Из письма А. Ахматовой. Цит. по: Лукницкая, 1990, 172).

*«Записки кавалериста»* представляют собой описание разрозненных эпизодов войны, от выполнения боевых задач до устройства солдатского быта. Все тяготы и лишения военного времени, опасность, почти постоянно грозящую воину, автор ничуть не скрывает и не преуменьшает. Однако ассоциативный ряд очерков, гумилевские сравнения, метафоры, и создают в итоге образ войны как честной игры, который характерен именно для Гуми-

лева<sup>98</sup>. Добровольное участие в военных действиях в таком контексте может быть прочитано еще и как неременное условие, при котором игра не носит вынужденного характера. Тон повествования задан в первом абзаце: «...Кавалеристы – это веселая странствующая артель, с песнями в несколько дней кончающая прежде длительную и трудную работу» (Гумилев, 1991 а, 94). Здесь «пропущено» «неуместное» на войне (но не во внутренней речи автора) слово «играючи». Игровой контекст перипетий военных действий не может удержаться в тени и постоянно «всплывает» в воспоминаниях и ассоциациях Гумилева. В качестве сопоставительного ряда в записках Гумилева выступает отнюдь не «жесткие» разновидности игр (как, например, охота), а игры детские. Вот эпизод опасной ночной пешей разведки, куда Гумилев вызвался идти добровольцем: «Мне вспоминается игра в палочку-воровочку, в которую я всегда играю летом в деревне. Там то же затаенное дыхание, то же веселое сознание опасности, то же инстинктивное умение подкрадываться и прятаться. И почти забываешь, что здесь вместо смеющихся глаз хорошенькой девушки, товарища по игре, можешь встретить лишь острый и холодный, направленный на тебя штык» (Гумилев, 1991 а, 109). Отдельные подробности военного быта также находят свои игровые аналогии – спорт, например: «Всегда приятно переезжать на новый фронт. ... Высадившись, удивляешься пейзажам, знакомишься с характером жителей ... жадно запоминаешь слова еще не слышанного языка. Это целый спорт, скорее других научиться болтать по-польски, малороссийски или литовски» (Там же, 119). Иногда превратности войны предоставляют возможность лицом к лицу столкнуться с неприятелем, чтобы – сыграть в «очко». Причем главные противники (германцы) и играют, и воюют плохо (см. эпизод VII главы). В письмах с фронта он пытается убедить Анну Ахматову в том, что сообщения о зверствах немцев, которыми полны газеты, не более как «потоки клеветы». Война подчинена особым правилам, которые соблюдает и противник: «Скотину и хлеб они, действительно, забирают, но, во-первых, им же нужен провиант, а во-вторых, им нужно лишить провианта нас; то же делаем и мы, и поэтому упреки им косвенно падают и на нас – а это несправедливо. Мы, входя в немецкий дом, говорим «gut» и даем сахар детям, они делают то же, приговаривая «карошь»» (Из письма А. Ахматовой. Цит. по: Лукницкая, 1990, 173). «Записки кавалериста» необычайно полно предоставляют материал на тему «война как подлинная игра». Здесь и добровольное вступление в игру, и «игровая ассоциация» (свой эскадрон), и чувства радости и удовольствия от самой деятельности.

---

<sup>98</sup> Значение тропов в военном дневнике Гумилева, при иной их направленности, аналогично тому, что мы встречаем еще в текстах Гомера, где метафоры, постоянно отсылающие слушателей к картинам мирной жизни, сельского труда, не позволяют стать «Илиаде», при всем обилии батальных сцен, апологией войны.

Радость наступления понятна,<sup>99</sup> но в игре и отступление может быть по-мальчишески задорным: «... Наше мальчишество оказалось очень для нас выгодным. ...Потом весело отступали, поджигая деревни, стога сена и мосты, изредка перестреливаясь с наседавшими на нас врагами и гоня перед собою отбившийся от гуртов скот. В благословенной кавалерийской службе даже отступление может быть веселым» (Гумилев, 1991 а, 152). Участники военных действий враждуют на поле боя, но после раненый австриец, например, помогает нести русского тяжелораненого солдата, а сам Гумилев беспокоится о раненом немце, которого не успеваешь подобрать по дороге.

Для Гумилева – автора «Записок кавалериста» – солдат, воин – не временное занятие мирного человека. В каком-то смысле, это вершина человеческой эволюции. Бытие война воскрешает условия создания цивилизации в целом. «Я думаю, что на заре человечества люди так же жили нервами, творили много и умирали рано. Мне с трудом верится, чтобы человек, который каждый день обедает и каждую ночь спит, мог вносить что-нибудь в сокровищницу культуры духа. Только пост и бдение, даже если они невольные, пробуждают в человеке особые, дремавшие прежде силы» (Гумилев, 1991 а, 128). С точки зрения Гумилева, есть особая порода людей, отчетливо обозначающаяся именно во время войны. «Записки кавалериста» заканчиваются описанием встречи с бежавшими из германского плена двумя уланами, рассказывающими о своих злоключениях «спокойно, без рисовки, пушкински-ясным языком». Любуясь рассказчиком, автор «думал, как было бы дико видеть этого человека за плугом или у рычага заводской машины. Есть люди, рожденные только для войны, и в России таких людей не меньше, чем где бы то ни было... И если им нечего делать «в гражданстве северной державы», то они незаменимы «в ее воинственной судьбе», а поэт знал, что это – одно и то же» (Там же, 154) .

Лирика Гумилева («Колчан», 1911-1915 гг.) переводит тему войны из игровой сферы в сакральную. Примером может служить стихотворение «Война»<sup>100</sup>. Авторское «Я» вырастает до «носителя великой мысли», у которого «Золотое сердце России Мерно бьется в

---

<sup>99</sup> «Наступать – всегда радость, но наступать по неприятельской земле это – радость, удесяттеренная гордостью, любопытством и каким-то непреложным ощущением победы. Люди молодецватеет усаживаются в седлах. Лошади прибавляют шаг. ... Время, когда от счастья спирается дыхание, время горящих глаз и безотчетных улыбок» (Гумилев, 1991 а, 99).

<sup>100</sup> «И воистину светло и свято Дело величавое войны, Серафимы, ясны и крылаты, За плечами воинов видны». Лирика Гумилева цитируется по изданию: Гумилев Н.С. Избранное. М., 1989. С. 239). В диссертации О. Беспаловой «война», «странствие» и «любовь» выделяются и анализируются в качестве ключевых концептов всей поэзии Гумилева (Беспалова, 2002).

груди...» («*Наступление*». (269). В этот же контекст помещается и смерть, после которой он, воин, достоин рая:

Есть так много жизней достойных,  
Но одна лишь достойна смерть,  
Лишь под пулями в рвах спокойных  
Верить в знамя Господне, твердь («*Смерть*» (170).

Т. Мелешко в своей диссертации отмечает, что именно в «Колчане» берет начало разрушение акмеистической концепции игры, что связано с утверждением в творчестве Гумилева полифонии ценностей, признания права человека на «не-игру» - на страдания души. Изменение характера гумилевского творчества в целом в послевоенные годы находит свое отражение и в изменившемся характере акмеизма как течения. Однако первоначально, в годы становления «Цеха поэта» концепты «мужества» и «мужественности» были значимы для «адамистов», и Гумилев и в личной жизни стремился соответствовать установкам, утверждаемым им в поэзии.

Для ролей путешественника и воина у Гумилева характерна их фактуальность, подчеркнутое утверждение их в реальной жизни (в реальных пространстве и времени). Установка на подлинность, несомненность происходящего также выделяла Гумилева среди тогдашней атмосферы всевозможных мистификаций, придавая ему, в глазах захваченных театрализацией жизни современников, черты чопорности и педантизма.

## 2. Социокультурный уровень.

На литературном поприще, отмеченные качества гумилевской природы отлились в ролевые позиции Мэтра, «отца акмеизма» (Синдика), сознательно и энергично выстраиваемые поэтом. Однако прежде, чем стать признанным мастером, Гумилев прошел через долгий период ученичества. Своим Учителем он избрал Брюсова, в переписке с ним демонстрируя сознательно принятую на себя роль Ученика. Уверениями в уважении к каждому замечанию Учителя, покорными просьбами высказать свое суждение по поводу очередного написанного произведения изобилуют письма Гумилева, адресованные Брюсову в 1906-1912 гг. Советы и рекомендации Брюсова стали для начинающего поэта лощей для вхождения в мир профессиональных литераторов. Брюсову посылаются отчеты о визитах, у него зачастую испрашиваются рекомендательные письма к писателям, живущим в это время в Париже (где Гумилев проходит свои поэтические «университеты»), с ним Гумилев советуется по поводу гонораров, участия в тех или иных издательских проектах<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> По свидетельству П. Лукницкого, Брюсов и его журнал «Весы» стали для Гумилева проводниками в мир новинок западной литературы и культуры. В «Весах» же Гумилев

Длительность и стабильность подобных отношений говорит о том, что в данном случае каждый из членов диады «учитель-ученик» реализовывал свои устремления. Устойчивость пары Брюсов-Гумилев вскрывает их «типологическое сходство». С модели поведения Брюсова в литературном мире во многом списан имидж Гумилева<sup>102</sup>. В стихах Брюсова Гумилев впервые находит афористически сформулированное убеждение, о том, что «все в жизни» – только повод для «певучих стихов».

В тот, парижский, период жизни Гумилева, молодой поэт решает главную задачу – стать мастером стиха, для чего неустанно постигает поэтическую технику. «Он благоговейно относился к ремеслу стихосложения... Он поражал всех тем, что придавал больше значения форме и словесным тонкостям. Он был формалистом до формалистов. Он готовился стать мэтром» (Н. Войтинская. Цит. по: *Лукницкая, 1990, 101*). Вслед за Брюсовым Гумилев пройдет стадию очарованности поэзией Вячеслава Иванова, посещение знаменитых «сред» которого не могло не вызвать ревности Брюсова и, как следствие, охлаждения отношений с ним. К 1911 году отношения между В. Ивановым и Гумилевым стали напряженными до враждебности, планируемая ранее их совместная поездка в Африку не состоялась. Однако впоследствии Гумилев уверенно чувствовал себя в роли «поэтического первооткрывателя» не без влияния Брюсова и Вяч. Иванова<sup>103</sup>.

---

знакомится с поэтами средневековья, поэтами-парнасцами, символистами конца XIX века, постсимволистами. Из статьи во втором номере «Весов» за 1905 год он почерпнул первоначальные сведения об оккультизме (*Лукницкая, 1990, 31*).

<sup>102</sup> Из воспоминаний Н.И. Петровской: «В приемной «Скорпиона» и «Весов» в деловые часы стиль был строг и неизменен. Здесь более, чем где-либо, одна половина существа Брюсова жила своей подлинной жизнью... Здесь они (молодые поэты – Н.Г.) становились перед мэтром, облеченным властью решать, судить, приговаривать. ... Аристократизм «Скорпиона», суровая его замкнутость, трудность доступа в святилище, охраняемое свирепым «цербером» (так говорили, конечно, шутя), все это вместе относилось исключительно на счет Брюсова, и стена между ним и людьми росла» (*Лукницкая, 1990, 46-47*).

<sup>103</sup> Г. Иванов, например, видит в стиховедческих штудиях у Иванова прообраз заседаний цеха акмеистов и сравнивает значение Гумилева как «учителя поэзии» с ролью Дягилева в балете: «Гениальная проницательность выбора сочеталась у обоих с еще более поразительным даром – указывать новоявленному избраннику его правильную творческую дорогу» (*Лекманов, 2000, 18*). В работах, посвященных творчеству В. Брюсова, можно отметить типологическое сходство его ролевых комплексов с гумилевскими: «...Поэтической работой Брюсова управляло не столько его духовное и моральное самосознание, сколько стремление к познавательным завоеваниям и их осмыслению в поэзии. Творчество Брюсова развивалось экстенсивно, прежде всего, по принципу количественного расширения. Он был конквистадором в поэзии... Брюсов осваивал все новые и новые пласты современной ему жизни и мировой культуры. И эта центробежная устремленность брюсовской поэзии, естественно, ослабляла его сосредоточенность на личной теме, а значит – и на теме пути-развития» (*Максимов, 1975, 29-30*).

В «Письмах о русской поэзии» Гумилева очевидна его погруженность в проблемы изучения техники поэтического творчества: чье бы творчество он ни оценивал, он непременно говорит о ремесле, об умении мастера выразить себя в слове. Его рост как поэта очевиден каждому, кто последовательно читает его книги стихов. Так же неуклонно он «набирал вес» и как литературный деятель, став, в конце концов, признанным «отцом акмеизма», а в 1918-1921 годах мало кто мог сравниться с ним по колоссальному заряду энергии, вложенному в организацию литературно-общественной работы.

Роль Учителя становится заключительным этапом Ученика, составляя с ним диалектическое единство. Художники, не имеющие в своем «ролевом спектре» роли ученика, и в Учителя попасть не могут и не хотят (подобную позицию занимают, к примеру, М. Кузмин и М. Цветаева). К 1911-12 гг. Гумилев отходит от прежнего круга приятелей – М. Кузмина, С. Ауслендера, Ал. Толстого, Е. Зноско-Боровского, П. Потемкина; их литературные интересы все более расходятся. Постепенно формируется новый круг общения: С. Городецкий, О. Мандельштам, М. Лозинский, М. Зенкевич, Вл. Нарбут. На протяжении творческой биографии Н. Гумилева можно выделить два периода, когда его деятельность как организатора выступает наиболее рельефно. Первый раз, когда он становится во главе сформированного «Цеха поэтов» (в среде которого и зарождается акмеизм), второй раз – после возвращения в Россию в 1918 году.

«Цех поэтов», объединивший групповой дисциплиной 26 человек, воплощал гумилевское представление о специфике деятельности поэта и поэтического ремесла в целом. Круг некогда близких Гумилеву литераторов с неизбежностью должен был поменяться, так как для М. Кузмина, например, понятие «школы» ничего не могло определить или объяснить в оценке творчества, равно как он отказывался признавать возможность творчества, при условии следования каким бы то ни было догматам и правилам. А. Блок – фигура, во многом полярная Гумилеву, особенно в последние годы жизни, был на заседании «Цеха» единственный раз, на организационном собрании 20 октября 1911 года.

Внутри «Цеха поэтов» вызрел акмеизм, во многом унаследовавший «цеховский» и лично гумилевский стиль отношений с сопутствующими литературными течениями и школами. Так, Блок отмечает в записных книжках о вечере в клубе поэтов 21 октября 1921 года: «Верховодит Гумилев – довольно интересно и искусно. Акмеисты, чувствуется, в некотором *заговоре*, у них особое друг с другом обращение. Все под Гумилевым» (Цит. по: Панкеев, 1990, 33). Если говорить справедливо, то лишь в этом, новом, третьем «Цехе», «тенденции, в 1911-1914 годах едва намечавшиеся (корпоративность, железная дисциплина, работа над стихотворениями в направлении, указанном «Цехом»), проступили с

отчетливостью, порой даже несколько карикатурной» (Лекманов, 2000, 137)<sup>104</sup>. Известно и определение акмеизма Анной Ахматовой через личность Гумилева: «Акмеизм – это личные черты Николая Степановича. Чем отличаются стихи акмеистов от стихов, скажем, начала XX века? Какой же это акмеизм? Реакция на символизм просто потому, что символизм под руки попался» (Цит. по: Панкеев, 1990, 28). Стиль отношений с «противниками» акмеистов говорит о том, что в сознании Гумилева доминировало восприятие литературного процесса как борьбы группировок и школ, что также роднит его с Брюсовым. Одна из важнейших движущих сил натуры Гумилева – **Вопреки** - характеризует и его социально-культурные проекции: он движется по линии наибольшего сопротивления, жестко регламентирует отношения между литературными «станами». Свидетельства об этом сохранились у многих современников. Б. Лившиц («Полутороглазый стрелец») отмечает: «Пожалуй, один только Гумилев, не отделявший литературных убеждений от личной биографии, не признавал никаких ходов сообщения между враждующими станами...» (речь идет о взаимоотношениях с будетлянами – Н.Г.) (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. 1990, 168). Н. Оцуп вспоминает: «Никогда Гумилев не старался уловить благоприятную атмосферу для изложения своих идей. Иной бы в атмосфере враждебной смолчал, не желая «метать бисер», путаться с чернью, вызывать скандал и пр. А Гумилев знал, что вызывает раздражение, даже злобу, и все-таки говорил не из задора, а просто потому, что не желал замечать ничего, что идеям его враждебно...» (Цит. по: Лукницкая. 1990, 216)<sup>105</sup>.

Обилие правил показательно в качестве характеристики отношения Гумилева к поэтическому ремеслу. Позднее, уже в Советской России, Гумилев выделяется среди прочих лекторов, тем, что составляет графики оценки эстетических достоинств поэтических произведений и десятки таблиц, изучение которых, по его мнению, открывало путь к поэтическому творчеству. Как вспоминает К. Чуковский (о 1919 г.): «Особенно полюбили его

---

<sup>104</sup> Именно здесь собрания стали проходить в определенный день недели, новые члены именовались учениками, старые – мастерами, Гумилев – Синдиком, запрещалось печатать или читать публично что-либо без общего одобрения, поощрялось общее составление композиции отдельных сборников и т.д.

<sup>105</sup> Пространное описание быта «Цеха поэтов» оставил В. Пяст: «В «Цехе были синдикки – в задачу которых входило направление членов «Цеха» в области их творчества...кроме того, к поэзии был с самого начала подход как к ремеслу...Было, например, правило, воспрещающее «говорить без придаточных», то есть высказывать свое суждение по поводу прочитанных стихов без мотивировки этого суждения. Все члены «Цеха» должны были работать над своими стихами согласно указаниям собрания, то есть фактически – двух синдиков /Гумилева и Городецкого – Н.Г./ Синдикки пользовались к тому же прерогативами и были чем-то вроде «табу». Когда председательствовал один из них, другой отнюдь не был равноправным с прочими членами собрания. ... Ни на минуту синдикки не забывали о своих чинах и титулах. За исключением этих забавных особенностей – в общем, был «Цех» благодарной для работы средой...» (Цит. по: Лукницкая, 1990, 129-130).



пролеткультовцы. Между тем курс его был очень труден. Поэт изготовил около десятка таблиц, которые его слушатели обязаны были вы зубрить: таблицы рифм, таблицы сюжетов, таблицы эпитетов... От всего этого слегка веяло средневековыми догмами, но это-то и нравилось слушателям, так как они жаждали верить, что на свете существуют устойчивые, твердые законы поэтики, не подверженные никаким изменениям, - и что тому, кто усвоит как следует эти законы, будет наверняка обеспечено высокое звание Поэта ... Даже его надменность пришлась по душе его слушателям. Им казалось, что таков и должен быть подлинный мастер» (*Николай Гумилев в воспоминаниях современников, 1990, 431*). Таким образом, мы видим, что глубокая внутренняя потребность в вере в то, что культура построена на некоем своде законов, поддающемся схематическому изложению, не только роднила Учителя с учениками, но и была чертой новой эпохи в целом.

Конечно, Гумилев признавал, что нужно «родиться поэтом», однако изучение сложной поэтической техники, особенно в 1910-1913 годы, считал наиважнейшей задачей. В послереволюционные годы, когда лирика Гумилева достигает своего расцвета, его творчество покидает былая жесткость поэтически-ремесленной догматики. Теперь он может передать свой прежний строй мысли «подмастерьям», без особых иллюзий стараясь вырастить из них, прежде всего, читателей, способных оценить мастерство поэта, а также людей, открывших для себя возможности «лечения поэзией». Практически-прикладной аспект поэтического творчества никогда не был чужд Гумилеву, наоборот, известно его высказывание, где он, при необходимости, делает выбор в пользу «искусства для жизни», отказываясь от «искусства для искусства». Жестко-ироничное замечание Ахматовой: «Обезьян растишь», - не остужало его романтизма и чувства удовлетворения от самореализации после вынужденного «бездействия» военных и послевоенных лет.

Социокультурной проекцией личности Гумилева можно считать и его работу в качестве литературного критика. Критические статьи его в должности заведующего литературно-критическим разделом «Аполлона», по общему мнению, отличались серьезностью, беспристрастностью оценок и определенным догматизмом. Гумилев-критик - один из вариантов воплощения его ролевого комплекса Мэтра. Подчеркнутая серьезность изложения создает особый стиль статей, где критик выступает в роли судьи. Судья, который судит по совершенно определенным, озвученным им самим законам, происхождение которых может быть подчеркнуто-субъективным или фиктивно-объективным. В любом случае, некий теоретический постулат предшествует разбору и определяет его, даже если он и сконструирован для единичного разбора. Показательны фрагменты статей «*О стихотворных переводах*» и начало критического обзора новинок литературы. Здесь Гумилев прибегает к построению «рабочей гипотезы», разделяя пишущих, «по их творческих каче-

ствам, на способных, одаренных и талантливых» (Гумилев, 1990 а, 578)<sup>106</sup>. Для переводчика же он формулирует девять заповедей («1. Число строк. 2. Метр и размер. 3. Чередование рифм. 4. Характер enjambement. 5. Характер рифм. 6. Характер словаря. 7. Тип сравнений. 8. Особые приемы. 9. Переходы тона»), не преминув отметить параллель с Моисеевыми: «Так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться» (О стихотворных переводах. // Там же, 519). Здесь мы касаемся проблемы соотношения иерархичности как необходимого условия вынесения оценочных суждений и догматичности мышления как черты, игнорирующей все многообразие толкований и придающей жесткость теоретическим конструктам<sup>107</sup>.

Очевидно, роль военного так удавалась Гумилеву в силу предрасположенности его к четко расписанному сценарию действий. Героически-романтическое и догматическое начало его личности отнюдь не противоречили друг другу. Известная односторонность – качество, абсолютно необходимое для лидера. Она исполняет функции лозунга, под которым объединяются сторонники, и «направленного энергетического луча» одновременно. Гипотезу о присутствии игрового начала и в этом случае высказывали уже современники Гумилева. В частности, И. Фон Гюнтер («Под восточным ветром»), сравнивая М. Кузмина и Н. Гумилева, писал, что М. Кузмин (во многом разделяющий основные позиции «адамизма») «не был достаточно односторонним, чтобы стать вождем всех этих молодым людей. Это качество – неоценимый дар, если хочешь или должен кем-то повелевать. И оно даже не нужно: надо только уверенно и бескомпромиссно играть в односторонность. Гумилев это умел» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. 1990, 140). То, что позиция Учителя была одной из привлекавших Гумилева ролей, чувствовали наиболее проницательные из его современников. Приведем свидетельство В. Ходасевича («Гумилев и Блок»): «Изображать взрослого ему нравилось, как всем детям. Он любил играть в «мэтра», в литературное начальство своих «гумилят», то есть молодых поэтов и поэтесс, его окружавших» (Там же, 265). Ролевой комплекс Мэтра у Гумилева был также «родом из детства». (Участники «Цеха поэтов» вспоминают не только о литературных играх, но и об

---

<sup>106</sup> Нужно отметить, что, оценивая стихи талантливых поэтов, Гумилев редко строил прогнозы. Более всего он работал с «одаренными», стремясь перечислить все их «плюсы». В некоторых случаях он прямо формулировал поэтическую задачу ЗА самого поэта, поскольку нередко осознавал ее яснее самого пишущего.

<sup>107</sup> Иерархичность как одна из ведущих черт Гумилева-критика отмечалась, в частности, О. Лекмановым. См. Лекманов, 1996, 179. Догматизм требует определенного личностного склада. Так, некоторые мемуаристы связывают его с недостаточностью чувства юмора у Гумилева. «Я не видел человека, природе которого было бы более чуждо сомнение, как совершенно, редко, чужд был ему и юмор. Ум его, догматичный и упрямый, не ведал никакой двойственности» (А. Левинсон. // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. 1990, 205).

игре в жмурки.) Поэтесса И. Наппельбаум пишет: «Вторая часть наших литературных занятий проходила во всевозможных литературных играх. Так мы часто играли в бури-мэ...Николай Степанович сам принимал активное участие в этих работах...Наши поэтические игры продолжались на ковре уже в гостиной; примыкали к нам и уже взрослые поэты из «Цеха Поэтов»...» (Цит. по: *Лукницкая, 1990, 243*).

### 3. Художественно-экзистенциальный уровень.

Высшим предназначением, где находилось средоточие его жизненных устремлений, была для Гумилева роль Поэта. Содержание экзистенциального уровня, как правило, осознается человеком как важнейшее дело жизни. Вряд ли нужно оговаривать специально, что далеко не всегда то, что человек считает своим предназначением, совпадает с его профессиональной деятельностью (так происходит в случае Гумилева, однако на примерах жизненного и творческого пути Кузмина и Волошина мы видим лишь частично перекрывающиеся сферы литературных занятий и экзистенциального «стержня» жизни).

Статус Поэта у Гумилева был необыкновенно высок. Приведем два выразительных свидетельства современников Гумилева: К. Чуковского и А. Амфитеатрова. «Слово «поэт» в разговоре Гумилев произносил каким-то особенным звуком – ПУЭТ, и чувствовалось, что в его представлении это слово написано огромными буквами, совсем иначе, чем остальные слова. Эта вера в волшебную силу поэзии, когда «солнце останавливали словом, словом разрушали города», никогда не покидала Гумилева, в ней он никогда не усомнился. Отсюда, и только отсюда, то чувство необычайной почтительности, с которым он относился к поэтам, и раньше всего к себе самому, как к одному из носителей этой могучей и загадочной силы...» (К. Чуковский. Цит. по: *Лукницкая, 1990, 218*). «Поэзия была для него неслучайным вдохновением, ... но всем его существом; поэтическая мысль и чувство переплетались в нем, как в древнегерманском мейстерзингере, со стихотворческим ремеслом... Это был именно цеховой поэт, то есть поэт...сознательно и умышленно ограничивший себя рамками стихотворного ритма и рифмы. Он даже не любил, чтобы его называли «писателем», «литератором», резко отделяя «поэта» от этих определений в особый магически очерченный круг, возвышенный над миром наподобие как бы некоего алтаря... Он был всегда серьезен, очень серьезен, жречески важный стихотворец – Герофант. Он писал свои стихи, как будто приносил на алтарь дымящуюся благоуханием жертву богам» (А. Амфитеатров. // *Там же, 230*). В том и другом случае значение поэзии в жизни Гумилева дано через магически-жреческие ассоциации и сравнения. Поэзия как одно из воплощений колоссальной силы, таким образом, оказывается в полемических отно-

шениях с другими «смежными» областями человеческого духа, например, с религией и оккультизмом.

Из всего многообразия культурных дефиниций поэта для Гумилева наибольшей актуальностью обладает представление о поэте как о человеке, обладающем особой властью над миром, особым статусом в мире, в силу причастности к тайне владения словом. Власть – вот в чем ощущается биение нерва гумилевского творчества. Стремление ощущать себя творцом и господином собственной жизни сливалось в его творчестве с желанием и, Гумилев верил, возможностью преобразовывать мир внешний<sup>108</sup>. Роль поэта-властелина культивировалась Гумилевым, начиная с отрочества, соседствуя с другими способами воздействия на мир. В юности им был опробован опыт создания «своего мира» как островка в мире обыденной реальности, непонятной и ненужной ему<sup>109</sup>. Позднее Гумилев проходит через стадию увлечения оккультизмом, но вскоре решительно отказывается от этого пути, что в очередной раз ставит его в оппозицию к символизму. Причинами отказа от оккультного знания оказывается, на наш взгляд, всегдашнее желание Гумилева испытывать удовлетворение от победы, одержанной через непосредственное, почти физическое преодоление материала. Хотя «оккультный код» и присутствует в лирике поэта на протяжении всей жизни, оккультизм не приобрел определяющего влияния на творчество Гумилева возможно еще и вследствие тяготения Гумилева к личной, персональной ответственности и в случае триумфа, и в случае провала.

В известном письме В. Брюсову (11.11.1906), где Гумилев подводит некоторые итоги влияния Парижа на свой внутренний мир, Гумилев перечисляет в синонимическом ряду умение завязать галстук, написать стихотворение и владение оккультным знанием<sup>110</sup>. Сопоставление столь разнородных явлений подтверждает стремление Гумилева в различных сферах развивать свои способности творческого пересоздания окружающего мира. При-

---

<sup>108</sup> Е. Вагин приводит в своих воспоминаниях («Поэтическая судьба и миропереживание Николая Гумилева») слова самого Гумилева: «Поэт- всегда господин жизни, творящий из нее, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказывается страшной, мучительной и печальной, - значит, таковой он ее захотел» (*Н.С. Гумилев: Pro et contra*, 1995, 603).

<sup>109</sup> Это свойство Гумилев сохранил и позднее. В. Брюсов отмечал в рецензии на «Жемчуга»: «...Он сам создает для себя страны и населяет их им самим сотворенными существами: людьми, зверями, демонами. В этих странах – можно сказать, в этих мирах – явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт...» (Цит. по: *Панкеев*, 1995, 19).

<sup>110</sup> Как пишет Гумилев, Париж «дал мне сознание глубины и серьезности самых мелких вещей, самых коротких настроений. Когда я уезжал из России, я думал заняться оккультизмом. Теперь я вижу, что оригинально задуманный галстук или удачно написанное стихотворение может дать душе тот же трепет, как и вызыванье мертвецов, о котором так красноречиво трактует Элифас Леви. Не сердитесь за сравнение галстука со стихами; это показывает только, как высоко я ставлю галстуки» (*Гумилев*, 1991 а, 162).

существует здесь и уже отмеченное нами качество его природы – открытое, эпатирующе заостренное выражение собственного мнения.

Однако Гумилев все же причащается тайного знания, свидетельства чего сохранились и в его поэтическом творчестве, и в переписке. Кроме ранних стихов, когда, по выражению А. Ахматовой, Гумилев «еще не умел шифровать», «разного рода мистический опыт очевидно присутствует и в стихотворениях Гумилева акмеистического периода в виде объективированного описания»<sup>111</sup>. Более откровенным становится мистическое и оккультное начало поэзии Гумилева в последнем сборнике его стихов, в «Огненном столпе», а также в неизданных стихотворениях последних лет. Так, в частности, Н. Богомолов рассуждает о стихотворении «Заклинание» (1918) «как опыт своеобразной симпатической магии, когда описание должно повлечь за собою аналогичное действие в реальности» (Богомолов, 1999, 123). В духе оккультных представлений выдержаны и «Гиена», и стихотворение о мистическом корабле, погибающем на пути к женщине («Что ты видишь во взоре моем...», «Корабль»). Судьба Гумилева, особенно в свете его африканских путешествий, контрастно сопоставима с судьбой А. Рембо, связанного с французским «оккультным возрождением». Однако если Рембо после африканского путешествия пережил глубочайшее разочарование в своих способностях изменить мир, то «Гумилев... до конца жизни был уверен в том, что поэзия есть одна из форм освобождения тайных сил, заложенных в природе вселенной» (Там же, 118).

В таком контексте различия поэзии и религии становятся лишь феноменальными; фактически поэзия замещает религию для того, кто ищет власти над миром, заключенной в слове. И хотя Гумилев никогда не выступал в роли теоретика новой религиозности, всегда следовал православной обрядовости, все же отношение его к религии не было простым. В 1913 году он сопоставляет поэзию и религию как два возможных пути к одной цели – «перерождению человека в высший тип». Вольно трактуя цели и средства религии, он отдает первенство поэзии: «Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим... Религия обращается к коллективу. ... Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, - он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых усовершенствования своей природы» (Цит. по: Лукницкая, 1990, 141). О. Лекманов предлагает следующую формулу для процесса, проходящего в «Цехе поэтов»: «Отвергнув теософию, «цеховики» слили философию и теологию в филологию» (Лекманов, 2000, 40).

<sup>111</sup> Подробнее об этом в статье Богомолова Н. «Гумилев и оккультизм». С. 128.

Хотя представление о том, что поэзия для Гумилева была ремеслом в средневековом смысле этого понятия, не исчерпывает всей сложности его отношения к поэзии, и даже не всегда справедливо относительно его собственных «методов» создания стихов, все же тот факт, что знание поэтической техники очень многое определяет и само по себе «поднимает статус» пишущего стихи, было очень весомой составляющей Гумилева-поэта. С точки зрения игровых компонентов, его творчество всегда относится к игре типа «game», а не «play», то есть всегда является творением в жестко заданной и разработанной системе правил, а не спонтанной реакцией на события. Подобное отношение к поэтическому творчеству было характерно и для А. Ахматовой, что, при всей разнице поэтических миров, очевидно, сближало их. Следствием подобной позиции становился, например, малый удельный вес метафоры в поэтическом мире Ахматовой и Гумилева, ибо метафора как троп расположена к фиксации «поэтической скорописи», запечатлению непосредственности взгляда поэта на мир.

Play связана с импровизационным началом, без нее невозможно исполнение музыки. Интересно, что именно музыкальная сторона гумилевского поэтического дара менее развита, чем, например, визуальная. Очевидно, сам поэт это ощущал, но, следуя заведенному им правилу, бравировал этой недостаточей. Фигура Т. Готье, избранного Гумилевым в качестве одного из родоначальников акмеистов, также была опозитизирована им вместе с известной нелюбовью Готье к музыке (что усиливало оппозиционность акмеистов по отношению к символизму). Интересно, что Гумилев, отрицая интуитивно ощущаемую им недостаточность «моцартианского начала» в собственном таланте (и бравируя этим отсутствием!), всей логикой развития своего художественного дарования утверждал обратное: возвращение в себе самого начала импровизационного, гибкого, лирически-музыкального<sup>112</sup>. Об этой тенденции творчества Гумилева мы будем говорить в следующем разделе.

И, наконец, нужно сказать об острейшей встрече экзистенциальных феноменов: любви, власти и игры – в сфере взаимоотношений Гумилева с женщинами. В личном и художественном мире Гумилева женщина становится воплощением того самого «неведомого мира», который бросает вызов мужчине-завоевателю. Для покорения этого мира Гумилев использует все известные ему способы: от магического воздействия до поиска в

---

<sup>112</sup> Ю. Верховский («Путь поэта») утверждал, что «освобождение в себе самом того, что мы называем душевно-музыкальным – вот основная линия творческого пути Гумилева» (*Н.С. Гумилев: Pro et contra*, 1995, 546). Интересно, что и сам Гумилев определял ведущие темы «Гондлы» как музыкальные: «Насколько мне известно, «Гондла» – первая и единственная пьеса, написанная анапестом. Я совершенно сознательно выбрал этот размер, потому что, хотя он и лишен многообразия и подвижности двусложных размеров, он стремителен, крепок, певуч, в нем слышатся то грохоты моря, то колокольные звоны, две музыкальные темы пьесы» (*Гумилев, 1991 б*, 408).

стихах и в прозе такой маски, роли, фигуры, перед которой не устояло бы женское сердце. Связь поэтического творчества как такового и вечной борьбы за обладание женской любовью во всей своей «незашифрованности» явлена в рассказе *«Последний придворный поэт»* (1908). Первая и единственная настоящая победа старого поэта («перебивка манеры письма»), проецируется на завоевание женского сердца. Несмотря на то, что эта линия в тексте занимает всего один абзац (в жизни поэта - один год, после которого молодая жена «убежала с каким-то молодым и неизвестным художником»), именно она возникает в финале: «Наконец, желая поделиться с кем-нибудь своей радостью, он написал письмо своей жене – первое со времени их разрыва. С выражением полного торжества он говорил, что наконец-то ему не аплодировали; сообщал о своей отставке, приложил список стихов и в конце добавил с вполне понятной гордостью: «И такого человека – ты покинула!» (Гумилев, 1991 б, 197). Параллельно созданию рассказа в «земной жизни» идет многолетняя борьба за руку и сердце А. Горенко. Новеллы, посвященные ей, становятся одним из средств в этой долгой борьбе.

Значение личности Ахматовой в жизни и творчестве Николая Гумилева трудно переоценить, ибо для поэта она стала живым воплощением того самого недоступного и неотступно манящего женского начала. В. Срезневская, подруга юности Анны Горенко, вспоминает: «Конечно, они были слишком свободными и большими людьми, чтобы стать парой воркующих «сизых голубков». Их отношения были скорее тайным единоборством. С ее стороны – для самоутверждения как свободной от оков женщины; с его стороны – желание не поддаться никаким колдовским чарам, остаться самим собою, независимым и властным над этой вечно, увы, ускользающей от него женщиной, многообразной и не подчиняющейся никому» (Цит. по: Лукницкая, 1990, 116). Фигура Ахматовой в огромной мере предопределила построение Гумилевым женских образов в стихах, рассказах и драмах. (Как говорила сама Ахматова, до 1911 года она присутствует в лирике Гумилева всюду, где есть женщина, ночь, луна). Но как «господин собственной жизни», Гумилев был волен в своем творчестве выстраивать и такие коллизии, которые он не мог проиграть в мире реальном. Схемы подобных сюжетов также отличаются достаточной стойкостью, что мы уже отмечали при анализе новеллистики.

### Драматургия Гумилева.

Необходимо объяснить причины нашего пристального интереса к драматургическому творчеству Николая Гумилева. Игровая основа стихотворных циклов Гумилева уже не раз

попадала в сферу интересов литературоведов<sup>113</sup>. Кроме того, в пьесах выходит на авансцену ключевой, с точки зрения игровой проблематики, конфликт литературного и жизненного творчества Гумилева в целом, причем конфликт этот не просто обозначает себя, но именно разворачивается согласно законам драматургического действия, демонстрирует различные варианты своего развития. Связь игры с драматическим действием наитеснейшая, и хотя разные исследователи по-разному определяют момент превращения игры в драму, тем не менее, именно в области драматургии создатель литературного произведения оказывается в наибольшей степени вовлечен в стихию игры, что ведет к проблематизации вопроса о подлинном субъекте игрового действия (Гадамер). Кроме того, именно драматургия в Серебряном веке приняла на себя функции «экспериментальной площадки», где проходили апробацию идеи пересоздания жизни, где тексты драм и судьбы их создателей причудливо отражались друг в друге.

Первые драматические опыты Гумилева относятся к 1912 году. Драма становится последним из осваиваемых им родов литературы, Гумилев занимается ей более активно и продолжительно, чем прозой, также она выполняет функцию «рабочего инструмента» для его поэтического творчества. Развитие таланта Гумилева было прервано его преждевременной гибелью, однако несомненно, что его драматургический талант в 1921 году только приближался к своему расцвету.

Драматургия Гумилева находится в тесном единстве с его лирикой (бедность собственно драматургической стороны его пьес неоднократно отмечалась критикой). А. Павловский, например, характеризует драматургию Гумилева как «драматизированную лирику», поскольку «поэт прибегал к драме как к средству добиться полифонизма, которого ему, при свойствах его лирического дарования, ни лирика, ни даже поэзия не давали» (Цит. по: Панкеев, 1990, 33). Неоромантизм, захвативший на рубеже веков Австро-Венгрию, Францию, Германию, Италию и Россию, весь был обращен к человеку, стоящему перед лицом Вечности, Смерти, Бога. Вследствие этого повествовательные жанры в целом уступили место лирической поэме – «стихотворению, разросшемуся до размеров поэтического романа, место действия которого – внутренний мир персонажей» (Эткинд Е., 1989, 188). Однако сравнение жанра «лирической драмы» с «чистой лирикой» акцентирует драматургические составляющие «лирической драмы». Именно в драматургии Гумилева расцветает пышным цветом его способность творить собственную экзотическую реальность. Однако его драмы нельзя с полным правом отнести к типу «театра для себя»,

---

<sup>113</sup> Примером исследований, посвященных сходной проблематике на материале лирики могут служить диссертации Т. Мелешко (Мелешко, 1998), О. Беспаловой (Беспалова, 2002).



провозглашенному Н. Евреиновым, ибо авторская позиция «наблюдателя» в пьесах уступает место напряженному диалогу лирического двойника автора (чаще всего – поэта) с другим «я»<sup>114</sup>. Ход и финал этого поединка определяют пафос и характер конфликта большинства пьес. В них Гумилев сюжетно разворачивает те конфликты и ситуации, которые в свернутом виде присутствуют на страницах его лирики. Поскольку и в драмах Гумилев остается лирическим поэтом, можно говорить о взаимовлиянии поэта и его драм, ибо сценической площадкой подобных текстов всегда остается пространство личности автора.

Первые две пьесы Гумилева – *«Дон Жуан в Египте»* (1912) и *«Игра»* (1913) представляют два основных типа игровых. «Фоновый» уровень игры в них составляют комедийно-сниженные мифологические либо «вечные» литературные образы. В *«Дон Жуане»* перемещение известных литературных героев в современность дает Гумилеву возможность выстроить связный код сатирического прочтения вечного сюжета. Комедийный, сатирический ключ к пьесе поворачивается дважды. Первый уровень интерпретации связан с «измельчанием нравов» современного общества<sup>115</sup>. Для тех, кому известны обстоятельства личной жизни поэта, общесатирический ход легко поддавался дальнейшей расшифровке, ибо, сотворив из Дон Жуана свое лирическое «я», Гумилев вывел под маской мисс Покэр – Анну Ахматову, а Лепорелло – незадачливого соперника героя пьесы – наделил чертами К. Шилейко, известного специалиста по культуре Египта.

В образе главного героя пьесы сосредоточены все основные нити игрового поведения. Способность Дон Жуана воспринимать женщину как вызов своим мужским чарам оставлена Гумилевым без изменения как стержневое «наследство» вечного образа великого соблазнителя. Таким образом, победа «на любовном фронте» становится главным средством самоутверждения и самореализации главного героя. «Платой» за обретение вечной жизни становится нечеловеческая сущность Дон Жуана, которую он обрел, побывав в аду и вернувшись оттуда через расщелину. Дон Жуан смотрел в глаза Сатане как равный, не он прячется от обитателей преисподней, а «духи ада» бросаются от него прочь. Хтонические черты этого образа очевидны: все культурные герои, сумевшие вернуться из царства мертвых, становятся обладателями магической силы хтонического происхождения (нача-

---

<sup>114</sup> Даже когда в лирике накал агональности между мужчиной и женщиной снижается (как происходит, например, в сборнике «Чужое небо»), агональность не пропадает в творчестве Гумилева, а перемещается в область драматургии.

<sup>115</sup> Пределом карьеры Дона Жуана становится статус «адъюнкта в университете», Лепорелло дослужился до декана и профессора, став известнейшим в Европе египтологом; невеста Лепорелло – юная мисс Покэр (!), дочь «миллионера», торговца свиньями в Чикаго.

ло этой традиции в европейской литературе положили образы Одиссея у Гомера и Энея у Вергилия).

Концепт игры, представленный в пьесе, многомерен: любовная игра предваряется мотивом игры азартной. Первое, что делает Дон Жуан в разговоре с новой возлюбленной, - устанавливает собственные правила, по которым он будет вести свою игру. Здесь (как и в дальнейшем в пьесах Гумилева) выиграет тот, кто способен установить собственное поле игры и навязать противнику свои правила. В данной пьесе маркером игры по своим правилам становится формула обращения («сеньора» или «мисс»)<sup>116</sup>. Однако победа Дон Жуана была бы невозможна, если бы американка не стала его истинным партнером по игре, первоначально бессознательно. Натура Дон Жуана, самим фактом своего присутствия, пробуждает в ней жизнь души, дремлющую доселе страстность. Он – поэт по своей сути, ему первому из драматических героев Гумилев передает собственный лирический дар, к которому тот и прибегает как к тактическому средству для достижения цели. Дон Жуан не погружает своих «партнеров» в гипнотический сон, он – фигура пробуждения: в каждом персонаже он будит дремлющие желания<sup>117</sup>.

Традиционная для комедии пара «слуги и господина» (Дон Жуан – Лепорелло) претерпевает в пьесе значительные изменения. В пьесе Гумилева Дон Жуан и Лепорелло на фабульном уровне предстают антагонистами. Тему их соперничества поддерживают мотивы противостояния: зрячий – слепой (глаза Жуана раскрываются шире, после пребывания в царстве Сатаны, в то время как Лепорелло слепнет от пыли диссертаций); холод – огонь, ученый-педант, владеющий мертвым знанием, – и поэт, ощущающий, «как пахнут розы, когда их нюхают вдвоем» (49). Однако если привлечь к интерпретации имена египетских богов, многократно упоминаемые в тексте пьесы, то поведение Лепорелло можно определить не как противодействие Жуану, а как ряд действий, поддерживающих хорошо известную ему стратегию любовной игры господина. Именно в уста Лепорелло Гумилев вкладывает «мораль» пьесы, утверждая в финале превосходство героя типа Дона Жуана над сухим расчетом и прозой жизни: «И был я счастлив, сыт и пьян, И умирать казалось рано... О, как хотел бы я, декан, Опять служить у Дон Жуана!» (51).

---

1. <sup>116</sup> «Дон Жуан: - Сеньора! Мисс Покэр: - Мисс! Дон Жуан: - Сеньора! Мисс Покэр: - Мисс, Я не желаю быть сеньорой!» (50). *Драматургические произведения Н. Гумилева цитируются по изданию: Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи.* – Л.: Искусство, 1990.

<sup>117</sup> «Человеческий» модус любви в пьесе подан как банально-обывательский (верность чикагского «миллионера» к своей умершей жене Полли). Столь же непривлекательным выглядит и проект брака по расчету, с детства запечатленный в сознании юной леди. Неслучайно важной составляющей романтической концепции любви, присущей Дону Жуану, является мотив разрыва всех установившихся родственных и прочих уз.

Таким образом, Дон Жуан является игроком, успешно проведшим свою игру, одержавшим победу на разных уровнях. Единственный герой, не охваченный стихией игры, носитель обывательского сознания – мистер Покэр – также оказывается «на службе» у Жуана, ибо своей репликой: «Скажите мне, который час на ваших, У меня неверны» (44) – запускает в пьесе «время дон Жуана» еще до того, как тот выстроит свой игровой мир.

Ко времени создания пьесы в лирике Гумилева уже существовал образ Дон Жуана в одноименном сонете («*Жемчуга*», 1910). Пьеса представляет собой драматизацию первого катрена. В сонете главным партнером и соперником героя выступает *время* (этот мотив, в ослабленной форме, присутствует и в пьесе): «И обмануть медлительное время Всегда лобзая новые уста» (149). Второй катрен вводит аспект времени как неизбежной старости героя («А в старости принять завет Христа...» (149). В лирике образ Дон Жуана лишен демонических черт, наоборот, завершение сонета окончательно обозначает главную смысловую направленность стихотворения: осознание героем собственного одиночества. Торжествующе-победные финальные интонации пьесы контрастируют с горьким признанием героя сонета:

Я вспоминаю, что, ненужный атом,  
Я не имел от женщины детей  
И никогда не звал мужчину братом (149).

Итак, при сравнении пьесы с сонетом становится очевидным агональный характер конфликта пьесы, а также демонически-хтонические черты образа главного героя<sup>118</sup>. О демонических чертах лирического героя Гумилева уже писали исследователи его творчества<sup>119</sup>. В частности И. Лапшинская, анализируя первый, программный, сонет сборника «Путь конквистадоров» (1905), определяет путь конквистадора как демонический - «по пропастям и безднам», «весело преследуя звезду». Ночь становится его повелительницей; временем активной памяти героя<sup>120</sup>. Эстетизация и поэтизация образа дьявола продолжается в творчестве Гумилева и далее<sup>121</sup>. В стихотворении «*Влюбленная в дьявола*» («Ро-

---

<sup>118</sup> В архиве биографа Н. Гумилева – П. Лукницкого – хранятся книги из библиотеки Гумилева с авторскими пометками. Одна из выделенных Гумилевым цитат гласит: «Двух вещей хочет настоящий мужчина: опасности и игры. Поэтому он хочет женщины как самой опасной игрушки» (Цит. по: *Лукницкая, 1990, 37*). Именно такое воплощение «настоящего мужчины» являет нам образ Дон Жуана.

<sup>119</sup> См. в частности, статью М. Серовой «Модели «новой семьи» в русской культуре XX века: опыт формирования «новой этики».

<sup>120</sup> В какой-то мере, «ночное бытие» было знаком времени, однако его разделяли не все. Например, А. Блок никогда не появлялся в «Бродячей собаке», оставаясь «дневным человеком» (См. об этом: *Панкеев, 1995, 64*).

<sup>121</sup> Вопрос о значении дохристианских культурных традиций для творчества и личности Гумилева, безусловно, объемнее, чем затрагиваемый нами один из его аспектов.

мантические цветы», 1908) автор избирает маску юной девушки, выстраивая стихотворение как ряд строф-вопросов. Пока все родные героини (показательно отсутствие «старшей женщины» – матери) готовятся к обороне, она, «ничего не знающая о мире», погруженная в мечты и слезы, уже завоевана одним «печальным взглядом» пришельца – «бледного и красивого рыцаря» на вороном коне.

Иной тип игрока намечен Гумилевым в драматической сцене *«Игра»*. Ситуация намеренно стандартна: герой-романтик (граф) и его старый, но богатый соперник (роялист), повод для столкновения – девица легкого поведения Каролина. Место действия подчеркнуто условно: игорный дом, Париж. Романтическая ирония остается прерогативой автора: высказывания графа являются, по сути, оттисками старых романтических штампов, тем более, что произносятся они в атмосфере игорного дома. Мироотношение роялиста можно определить как ироническо-циничное. Роялист предстает как герой-искуситель, провокатор. Он вводит мотив дуэли, он же играет на повышение ставок<sup>122</sup>. В решающем поединке за карточным столом ставки героев заведомо неравноценны: романтик-граф ставит свое будущее, играет на свою мечту, прагматик-роялист ставит на кон месячное содержание Каролины. Утешение роялистом графа после неизбежного в данном контексте проигрыша напоено ядом убийственной иронии<sup>123</sup>. Фатальность проигрыша состоит в том, что граф теряет все свои потенциальные возможности, явля в этот момент полную противоположность удачливому Дон Жуану.

Женские персонажи в драмах Гумилева обладают свойством эпизодического, «точечного» появления, фиксируя переломные моменты развития действия. Представленные в *«Игре»* в сниженном образе девиц легкого поведения, Каролина и Берта, тем не менее, реализуют все главные функции, присущие женщинам в драматургическом мире Гумилева. Реплика Берты, включающаяся контрапунктом в перечисления названий карт, творит истинную реальность души героя, в которого она верит. Как писал сам Гумилев: «Тот, кого любит женщина, всегда герой и, увы, всегда немного кукольный герой» (Цит. по: Гумилев, 1990 б, 514). Именно Берта восторженно (то есть, в контексте логики пьесы, единственно адекватно) реагирует на самоубийство графа. Экстатический «огнезарный свет», окруживший героя в момент смерти, видим только Берте; этот свет открывается в пьесах

---

<sup>122</sup> Тема карт ко времени написания пьесы уже затрагивалась Гумилевым в небольшом эссе *«Карты»* (1907), где он предпринимает не слишком удачную попытку проникнуть в «мир уединенных взаимоотношений» карт. В драматической сцене *«Игра»* карты как самостоятельный феномен не рассматриваются, хотя их значение судьбоносно для героя.

<sup>123</sup> «Вы завтра ж будете заправский В дому нотариуса клерк, Легко зачесывать височки, Крестьянам письма сочинять, Глазеть в окно хозяйской дочки, Когда она ложится спать, Писать стихи и на кларнете Играть – завиднейший удел...» (55). Проект, типологически сходный с «пророчеством» Пушкина относительно возможной судьбы Ленского.

Гумилева лишь в пограничных состояниях, часто на пороге смерти. Подтверждения этого мы обнаружим при анализе драм «Гондла» и «Отравленная туника». В пьесе самоубийство графа оказывается единственной из доступных ему возможностей утвердить свое право выбора. Выстрелом, обрывающим жизнь земную, граф изменяет границы игрового пространства, перехватывает инициативу, утверждая собственные правила. Победа его в этот момент так очевидна, что кажется роялисту почти шулерской. Однако отыгаться таким способом можно лишь один раз.

Таким образом, человек, помещенный в пространство условного игорного дома, находится в стихии игры, точнее – игр. Желание выиграть становится доминантным, а всевозможные объяснения проигрыша (обстоятельствами, логикой жизни etc.) нерелевантными. Типы героев-игроков, намеченные в первых драматургических опытах Гумилева: игрок-сверхчеловек (обладающий некими инфернальными, демоническими свойствами) и игрок-человек (каковым является граф), продолжают отражаться в зеркалах последующих пьес. Дон Жуан через несколько лет «перевоплотится» в образ Гафиза («Дитя Аллаха»), а образ несчастного графа станет составляющей трагедии Актеона и судьбы Гондлы<sup>124</sup>. Рассмотренные в паре, «Дон Жуан» и «Игра» задают одновременно и инвариантные типы игроков драматургии Гумилева, и ставки в игре. Для целостного описания инварианта гипертекста гумилевской драмы необходима детально прописанная «женская партия». Женщина как существо активно действующее (в отличие от «объектной» позиции мисс Покэр и эпизодических ролей Берты и Каролины) впервые появляется в драме «Актеон».

В «Актеоне» (1913) Гумилев сводит воедино два сюжета древнегреческой мифологии, относящиеся к судьбе основателя Фив Кадма и его потомков. Превращение Актеона из внука Кадма в его сына заостряет идеологический конфликт пьесы, осложняя его вечно болезненной проблематикой отцов и детей.

«Актеон» можно считать самой изученной пьесой Гумилева. Пьеса была тепло принята символистами. Известны исследования, анализирующие влияние масонской идеологии и образности в пьесе, главным образом сосредоточенной в образе Кадма – строителя-каменщика; М. Баскер интерпретирует «Актеон» как «забытый манифест» акмеистов<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> О возможности выделении некоей «матрицы», с которой соотносится строение большинства гумилевских драм, пишет И. Делич: «В поэзии и драмах Гумилева существует некий единый «мифологический» прообраз, своего рода структурная матрица, с которой можно соотносить большинство авторских текстов» (Делич, 1995, 491). Однако содержательность этой матрицы исследовательница определяет иначе, нежели мы, исходя из эзотерического знания Гумилева. Сходным образом определяет ядро образной системы гумилевской драматургии и А. Курганов. См.: Курганов, 2003, 17, 20.

<sup>125</sup> Кроме положительных символистских отзывов, известно мнение С. Маковского, считающего «эту поэму-трагедию, написанную под влиянием Иннокентия Анненского»

Свою задачу мы видим в том, чтобы, обозначив специфику игровых стратегий пьесы, с их помощью раскрыть новые аспекты проблематики.

Кадм предстает как воплощение мужского начала в человеке, противопоставленного женскому, материнскому, природному (земле, деревьям). Его занятия (вместе с Эхионом он выламывает камни для постройки храма) квалифицируются как «работа» и «дело господина», неустанное преодоление сопротивления земли<sup>126</sup>. Оговорка Эхиона (который наивно полагает, что храм, строящийся в городе, будет посвящен Кадму) вербализует сложность самовосприятия Кадма: почитание богов слито у него с самоутверждением. Императивность, проявляющаяся в песне Кадма за работой, ярко отражает торжество мужского начала над женским, природным и уподобляет Кадма Зевсу – владыке наземного мира<sup>127</sup>.

Мотив камня широко известен в поэтике акмеизма. Однако если М. Баскер видит прямое «соответствие между набожной «строительной» деятельностью Кадма и ремеслом масонов» (*Баскер М. 2000, 136*), то М. Йованович, признавая черты масонского символизма в деятельности Кадма, считает, что истинный герой пьесы – Актеон, а в Кадме мы наблюдаем «ироническое снижение масонских мотивов» (*Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение. С. 32-46*).

Появление Агавы (у Гумилева не дочери Кадма, а жены Эхиона) персонифицирует «женское начало» пьесы. Ироническая насмешка – ее преобладающая интонация. Это женщина, которая неизменно «сама по себе и сама для себя», сколько бы мужчины ни демонстрировали ей свое презрение. Пока мужчины готовят камни для храма, она открывает в Фивах публичный дом. Для женщины нет ничего серьезного и святого; ее абсолютная амбивалентность – вот что бесконечно раздражает и настораживает Мужчину-Кадма.

---

«большой удачей Гумилева, чем позднейшие лирические его трагедии: «Гондла», и «Отравленная туника» (Цит. по: *Гумилев, 1991 б, т.2, 398*). См. также монографию М. Баскера «Ранний Гумилев: Путь к акмеизму». СПб.: РХГИ, 2000. «...В пьесе, впервые опубликованной в том же 1913 году, что и манифесты акмеизма ...и занимавшей собой целый номер «акмеистического» журнала «Гиперборей», такой конфликт может быть истолкован как конфликт между принципами символизма и акмеизма, воплотившимися соответственно в персонажах Актеона и Кадма. Иначе говоря, «Актеон» предоставляет необыкновенно подробную формулировку программы акмеизма...» (*Баскер, 2000, 116*).

<sup>126</sup> Эхион – слуга Кадма, однако, поскольку это хтоническое существо, родившееся из зубов дракона, посеянных в землю, то и противостояния природе в нем нет. Эхион демонстрирует, скорее, не проясненную мудрость, вводя мотив взаимообращения людей и камней: «Живые – люди, мертвые – камни, Мы больше не будем драться. Земля, помоги мне Приподнять брата» (59). О том, что аналогия между жизнью минералов, растений, животных и человека была широко распространена в разного рода оккультных текстах см. в статье Н. Богомолова, Гумилев и оккультизм. С. 129. // *Богомолов, 1999*.

<sup>127</sup> Кадм. «Я сказал, ты исполни, слышишь, земля? Иль испробуешь молний Зевса, земля! Туша проклятая, кит глухой, Баба упрямая, ты не хочешь, земля?» (58)

Отнесение в творчестве Гумилева противостояния мужского и женского к временам мифологическим утверждает в его художественном мире исконную враждебность этих двух начал. Мужское трактуется как правильное, справедливое, верное, преданное долгу; женское – как таинственное, лукавое, чужое. Пример подобного противопоставления мы находим в стихотворении «Сон Адама» («Жемчуга», 1910):

Вот Ева – блудница, лепечет бессвязно,  
Вот Ева – святая, с печалью очей,  
То лунная дева<sup>128</sup>, то дева земная,  
Но вечно и всюду чужая, чужая (172).

Образ Адама родственен Кадму (оба они – прародители родов, земледельцы и строители). Роли Адама надежны и предсказуемы: их появление обусловлено внешним миром. Ева всегда рядом, она – постоянная, но опасная спутница. Взаимоотношения первого мужчины с первой женщиной – борьба. Еще более ярко это противопоставление проявляется в тех случаях, когда Гумилев дает собственную интерпретацию известных сюжетов, как например, в цикле «Возвращение Одиссея» («Жемчуга», 1910). Одиссей и Пенелопа, со времен античности бывшие символом нерушимых супружеских уз, у Гумилева разделены априорным недоверием героя к жене: «Пусть незапятнано ложе царицы – Грешные к ней прикасались мечты» (162).

Итак, до появления главного героя, преобладающей интонацией является агональный модус взаимоотношений мужчины и женщины. Тема игры в ее более узком понимании входит в пьесу только с появлением Актеона. До этого момента игровое начало пьесы проявляется в характерной для Гумилева-драматурга способности «оживлять» материал античных декораций<sup>129</sup>. Актеон – охотник. Охота может быть описана как игровое действие (маркированное время и пространство, особые правила), однако она относится к разряду жестоких игр, ибо добровольна только для одной из сторон.

Кадм и Актеон – герои-антагонисты. В полемически заостренном диалоге каждый из них высказывает свое кредо: Актеон признает достойными только охоту, любовь и игру на лире, для Кадма же подобное существование лишено подлинно человеческого смысла.

---

<sup>128</sup> Мотивы «лунной девы» в лирике Гумилева прежде всего связаны с образом Ахматовой, однако нам в данном случае важно подчеркнуть, что выбирая маски Адама-Евы, Кадма-Агавы Гумилев утверждает исходный, неизбывный характер конфликта мужского-женского.

<sup>129</sup> Борьба Кадма с «упрямым уступом» проходит под аккомпанемент оживших греческих мифов: «С единорогом лягался кентавр, Блеяли в чаще сатиры» (57). Скрытое олицетворение в описании рубки леса Агавой: «Черные руки ломает дриадам» (*Там же*). Особенно выразительно это мифологическое богатство на фоне чрезвычайно бедных, предельно лаконичных диалогов Кадма и Эхиона.

ла<sup>130</sup>. Авторская позиция не может быть определена однозначно. В благословлении Кадма сыну отчетливо звучит трагическая ирония, предвещающая развязку: «Так будь счастлив, Как травы, может быть, как звери. Но дух твой не создан по образу Фив, Семибашенных, белых, будущих Фив, И к богам тебе заперты двери!» (61) С одной стороны, в пьесе уже заявлен авторитет Кадма как эталонного представления о безусловной важности ответственности Мужчины за свое дело. Однако широкий мифологический контекст этого сюжета окружает фигуру Кадма и судьбу Фив неоднозначным ассоциативным фоном<sup>131</sup>. Кроме того, в стихотворении «*Жизнь*» того же периода («Чужое небо», 1912) Гумилев, явно следуя Гераклиту, признает, что «символ жизни» — «не поэт, что творит слова, И не воин с твердым сердцем, не работник, ведущий плуг, - С иронической усмешкой царь-ребенок на шкуре льва, Забывающий игрушки между белых усталых рук» (191). Образ белоручки-Актеона оказывается ближе к знаменитому «царственному ребенку», нежели «работник» Кадм. Именно Актеону Гумилев отдает свой лирический дар. «Сон с открытыми глазами», во время которого Актеон переживает экстатическое состояние единства со всем сущим, становится тем рубежом, за которым следует резкий перелом в течении пьесы и судьбе Актеона. Таким образом, на наш взгляд, и Кадм, и Актеон суть отражения разных сторон (субличностей) авторского «я».

Охота Дианы<sup>132</sup>, как ранее охота Актеона, вновь актуализирует игровую составляющую пьесы: гекзаметр речи богини звучит контрастом к поэтическим импровизациям перекличек нимф ее свиты. М Баскер видит главное доказательство осуждения Гумилевым Актеона в том, что оружие падает из рук Актеона при виде Дианы<sup>133</sup>. Однако частный мо-

---

<sup>130</sup> Актеон стремится приблизиться к богам через ощущение радости бытия – единственного чувства, объединяющего божественный и человеческий миры. Тот, кто избегает радости жизни, отдаляется от богов: «И бог вовеки не сойдет В твои безрадостные Фивы.» (63) И разве надобен богам, В их радостях разнообразных, Тобою выстроенный храм Из плит уродливых и грязных!?» (62). Храм, в таком случае, становится символом неустрашимой границы, предела, положенного самим человеком между собой и богами.

<sup>131</sup> Фивы – это город, куда придет Дионис в окружении пляшущих менад, чтобы явить свою божественную мощь и властное очарование вакхического культа. И Кадм, и Агава покорятся его власти, захваченные вакхической радостью бытия.

<sup>132</sup> Относительно выбора Гумилевым римского варианта мифа (Диана вместо Артемиды) наиболее правдоподобной выглядит версия М. Баскера о том, что главной причиной подобного изменения послужило обращение Гумилева к латинскому источнику – сюжету «Метаморфоз» Овидия. Диана, как и Артемида, – ипостась Селены, богини Луны, чье имя упоминает Актеон в своих грезах наяву. В какой-то мере практически каждая героиня гумилевской драматургии (и отчасти – лирики) является человеческим воплощением бессмертной сущности Дианы, где сливаются божественное начало, целомудрие и власть над миром природы (охота – знак этой власти).

<sup>133</sup> «Актеон: «Я знал, что она придет, Я знал, что я тоже бог, И мне лишь губ этих мед, Иного я пить не мог... Я знаю, я стал крылат, Мой лук, он стал золотым». - Поднимает свой лук, тот ломается и падает с сухим треском» (66).



тив лука (и оружия вообще), выпадающего из рук мужчины при приближении к женщине, встречается и в лирике Гумилева. Женщина обладает магической властью наделять силой и обессиливать приближающегося к ней мужчину. Так, сходная коллизия развивается в стихотворении «Царица» («Жемчуга», 1910):

Узорный лук в дугу был согнут,  
И, вольность древнюю любя,  
Я знал, что мускулы не дрогнут:  
И острие найдет тебя....  
Но рот твой, вырезанный строго,  
Таил такую смену мук,  
Что я в тебе увидел бога  
И робко выронил свой лук (118).

Золотой лук – атрибут Аполлона, божественного близнеца Артемиды (Дианы). Актеон сходен с ним еще и как поэт, владеющий лирой. Кроме того, лук символизирует мужскую силу. Поэтому падение лука из рук Актеона предполагает символическую трактовку и не может быть ограничено интерпретацией отрицательного отношения к конкретному герою. В гибели Актеона находит отражение предсказуемый в художественном мире Гумилева результат сближения Мужчины и Женщины<sup>134</sup>.

Напряжение развязки драмы выражается в лихорадочно ускоренном темпе. Зеркально повторяется ситуация первой части пьесы: Диана обращает к Актеону слова, которые мог бы сказать ему Кадм: «Будь, чем ты должен быть!» (67). Согласно мифу, Актеон был за- травлен своими же собаками, однако в «странных существах с собачьими головами» у Гумилева можно увидеть черты Эриний – древних богинь кровной мести периода матриархата. Снова начинается охота, жестокость которой подчеркивается ритуализацией, сменявшейся импровизационный характер непринужденной болтовни нимф: трижды повторяют мстительницы слова Актеона из его страстного воззвания к богине, трижды тщетно взывает Актеон «О, пощади, о, пощади!». Романтическая ирония по отношению к Актеону проявляется в том, что его ужасная участь достаивается лишь отстраненного замечания Женщины. Финальную точку ставят слова Агавы, нашедшей его тело: «А сыночек-то

---

<sup>134</sup> Мужчина может ответить «надменной усмешкой» на улыбку женщины, но только если он не принял вызов, не вступил в единоборство с ней. Так поворачивает свои войска «хмурый начальник», не приняв соблазнительную жертву царицы («*Варвары*», 1910). Позиция Кадма именно такова – позиция автономности, вне состязания, следовательно, вне победы или поражения. В этом случае максимальное дистанцирование Кадма от Агавы, по мифу соединенной с ним кровными узами, художественно оправдано. Интерпретация образа Актеона как пародии на маску поэта, скрывающей маску сатира, дана в работе Т. Акимовой (Акимова, 2003).

в шерсти и с рогами, Хуже самого последнего сатира» (69). Характерно, что Агава (по древнегреческому мифу – виновница смерти собственного сына – Пенфея) здесь называет Актеона «сыночком», хотя по пьесе Гумилева она Актеону не мать. Здесь Агава вновь выступает в обыденной, но от того не менее страшной и могучей ипостаси Великой Матери, воплощения таинственных природных сил Земли<sup>135</sup>.

Оказавшись в действующей русской армии (1914-1917 гг.), Гумилев не оставляет литературных трудов, однако исторические изменения, деятельным участником которых был он сам, не могли не сказаться на его становлении как поэта и человека. Под влиянием романа поэта с Ларисой Рейснер изменился и эмоциональный климат его творчества, более всего «новое настроение» ощущается в двух пьесах того периода: драматической поэме «Гондла» и арабской сказке «Дитя Аллаха». Возможно, вся совокупность изменений резко всколыхнувшей жизни, сбросившей пелену обыденности, и вызвала к жизни совершенно необычного для Гумилева драматического героя – горбуна Гондлу. Жалобы горбуна уже звучали в его лирике («Сказка о королях», «Путь конквистадоров»), однако теперь впервые оказывается возможным вывести этого персонажа на авансцену, прежде безраздельно отданную королям и рыцарям. В трактовке образа горбуна Гумилев следует не романтической традиции, противопоставляющей внешнее безобразие красоте души (классическим примером является Квазимодо Виктора Гюго), а античной, где дефект внешности нарушал идеал калокагатии – единства внешней и внутренней красоты. Именно античный контекст воссоздает Гумилев для сравнения дисгармоничных стихотворений с «прекрасными глазами горбунов»<sup>136</sup>.

Цикл «Сказка о королях» («Романтические цветы», 1905) необыкновенно интересен и важен при анализе гумилевской драматургии, так как в нем находят истоки многие из тем, конфликтов и мотивов, получивших затем развитие в пьесах. Молодые короли – главные герои этого цикла (в символическом плане они отождествляются с лебедями) – отправляются на завоевание женщины (Девы Мира, Неведомой Невесты), что синонимично завое-

---

<sup>135</sup> В качестве предположения выскажем догадку: возможно, именно роль Агавы в традиционном мифологическом сюжете, где она становится убийцей своего сына Пенфея, и натолкнула Гумилева на мысль скомпилировать эти сюжеты, ибо и в случае со смертью Актеона внешне невиновная Агава оказывается «на своем месте» – для финальной, божественно-равнодушной, реплики.

<sup>136</sup> «...Есть и такие (стихотворения – Н.Г.), в которых... подробности затемняют основную тему, они – калеки в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радуется, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской мечтаешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Аполлон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый бог» (Цит. по: Лукницкая, 1990, 147).

ванию мира. Их поход предваряет баллада о дарах Люцифера (вошедшая затем во второй сборник поэта как самостоятельное произведение), настроение которой предсказывает печальную развязку цикла. В живых остается только одинокий горбун-мажордом. Его «жалкими» словами и смехом совы кончается лирический цикл. Напряженная тема «беспомощного и жалкого» уродца, ставшего властителем земли; символика лебедей, света и серебра и ночных животных; мотивы насмешек, страха, одиночества, тернового венца – все это войдет в художественную ткань драматической поэмы «Гондла». Наибольший интерес представляет именно трансформация этих мотивов и их комплексов, вызванная тем, что в драме главную роль играет королевич-горбун.

«Гондла» продолжает традицию переосмысления акмеистами тем, разрабатывавшихся прежде символистами: борьба языческих и христианских мотивов ко времени написания «Гондлы» в течение полутора десятилетий разрабатывалась Д. Мережковским. В сюжете пьесы сочетаются черты исторического и сказочного действия: автор задумал показать столкновение двух «оригинальных, нам одинаково чуждых культур – норманнской и кельтской» - на материале Исландии IX века. Исторической драмой «Гондлу» назвать нельзя. Вольность в обращении Гумилева с историческим контекстом обусловлена его специфическим отношением к истории. В беседах с В. Шилейко и В. Срезневским он утверждал: «История - самый опасный продукт, вырабатываемый химией интеллекта... История оправдывает все, что пожелает. Строго говоря, она не учит ничему, ибо содержит в себе все и дает примеры всему. Вот почему нет ничего смехотворнее, чем рассуждать об «уроках истории». Из них можно извлечь любую политику, любую мораль, любую философию. История – не наука, это искусство – место ее среди муз» (Лукницкая, 1990, 150)<sup>137</sup>.

«Гондла» - одна из самых интересных пьес театра Гумилева, во многих отношениях ее можно охарактеризовать как экспериментальную. Ей, единственной, суждено было иметь недолгую сценическую судьбу при жизни автора и оказаться связанной с его посмертным обликом<sup>138</sup>. Считается, что образ главного героя пьесы во многом навеян настроениями эпохи, отражает общую растерянность и разочарованность автора в военных действиях<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Текст «Гондлы» «сплетен» из множества источников. Среди них известны книга С. Сыромятникова «Сага об Эйрике Красном», откуда взяты оба эпитафия, и «Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей» (1903), где Гумилев нашел имена почти всех действующих лиц и эпизод приношения Гер-Педера в жертву бушующему морю. В архиве М. Горького сохранились заметки самого Н. Гумилева, где он перечисляет сюжетные составляющие своей драмы: цикл легенд, приводимых Арбуа де Жубанвилем в его «Истории кельтской литературы», где говорится о горбатом принце Гондле, или Кондле, жившем во втором веке по Рождество Христово в Ирландии; Андерсен и народная песня о Логге и Йо (Гумилев, 1991 б, т.2, 408).

<sup>138</sup> А. Ахматова вводит в «Поэму без героя» реплику из «Гондлы» («Я к смерти готов»), вкладывая ее в уста тени Гумилева. Она же, вспоминая последний разговор с Ман-

Экспериментальный характер «Гондлы» определяется прежде всего тем, что место главного героя - мужчины, а значит, в контексте творчества Гумилева, поэта, воина и покорителя женских сердец, – занимает «королевич»-калека, отвергающий войну всем своим физическим и духовным складом. Однако Гондла – поэт, следовательно, принадлежит к особой «породе» людей. Его образ имеет многочисленные проекции в различные планы пьесы. Во-первых, Гондла противопоставлен чуждому ему окружению исландских «волков» (язычников) как единственный «лебедь» (христианин). Чуждость двух культур проявляет себя в предпочтениях героев: жесткие виды игр (война и охота), столь популярные у викингов, вызывают отвращение Гондлы. Образ Христа (как самопроекция героя) и заданная ситуация «лебедь среди волков» синонимичны и предreshают трагический исход пьесы, возможно, слишком прямолинейно для сознательной авторской воли. Кроме христианских параллелей образ Гондлы имеет и скандинавские истоки: Лера сравнивает его с богом Бальдером, в котором также ярко выражено жертвенное начало.

Герой с физическим увечьем, с трудом находящий себе место в чуждом для себя мире, тоскующий о мире ином, а в этом вызывающий насмешки, образ Гондлы содержит и черты юродивого. Однако его лирический дар, одухотворяющий природу (в этом ему наиболее близок образ Актеона), позволяют «прочитать» Гондлу как «ночного» двойника не только самого автора, но и наделенных магической поэтической силой Дона Жуана и Гафиза, с той же верой в действенность слова, с той же зачарованностью им, но лишённого их наступательно-победительного начала<sup>140</sup>.

Свадебный пир, открывающий драму, окрашен сумрачно тревожным колоритом. В спальню невесты под покровом ночи пробирается один из «волков» (Лаге), опережая незадачливого жениха. Тематика любви-нелюбви изначально оказывается слитой с мотивами подмены, двойничества, «материализующимися» в феномене оборотничества. Ощуще-

---

дельштамом в феврале 1934 года, свидетельствует о том, что Мандельштам процитировал именно эту фразу.

<sup>139</sup> Романтические представления о войне, действительно, во многом были утрачены Гумилевым к 1916 году. П. Лукницкий приводит следующий эпизод, относящийся к концу лета 1915 года, когда Гумилев получил короткий отпуск на несколько дней. «Много людей жаждет видеть Гумилева, вопрос у всех один: как там на войне? И Гумилев рассказывает – о крови, о бессмысленности убийства, о человеческом терпении, о незащищённости людей перед судьбой» (*Лукницкая, 1990, 177*). Однако, даже будучи уже в Париже в 1917 году Гумилев добивается отправки на нероссийские фронты военных действий.

<sup>140</sup> Право на существование такой интерпретации косвенно подтверждают строки из письма Н.Гумилева А. Ахматовой (Слепнево, лето 1912 года): «Каждый вечер я хожу один по Акихинской дороге испытывать то, что ты называешь Божьей тоской. Как перед ней разлетаются все акмеистические хитросплетения! Мне кажется тогда, что во всей вселенной нет ни одного атома, который бы не был полон глубокой и вечной скорби. ...Кажется, земные наши роли переменятся, ты будешь акмеисткой, я – мрачным символистом. Все же надеюсь обойтись без надрыва» (Цит. по: *Бронгулеев, 1995, 268*).

ние двойственности захватывает и восприятие главного героя пьесы. Герой, проповедующий христианскую любовь, вызывает не-любовь даже у своего единственного союзника – конунга: «Вы не любите Гондлу, я знаю, может быть, даже сам не люблю» (73). Кроме параллелей с путем Иисуса Христа, который сам Гондла видит в своей судьбе, его «страшным двойником» оказывается «волк» Лаге. Для Лаге не существует никаких нравственных запретов; единственное право, которое он признает – это право сильного, руководствуясь которым он и наносит оскорбление Гондле и Лере. Гондла же целиком принадлежит стихии слова, и в решительные моменты он роковым образом уходит в слова. (Так и на пороге спальни Гондла задерживается, чтобы поговорить.) Игнорирование плана действия внутренне тесно связано с его физической ущербностью.

Свадьба Гондлы, устроенная конунгом, открыла бы ему путь к важным государственным деяниям. Однако в мире Гумилева невозможно стать государем, не состоявшись как мужчина и воин. В контексте этой пьесы очевидно, как иллюзорно упование на власть по праву рождения. Гондлу ждет путь испытаний. Специфика гумилевской трактовки темы конфликта культур заключается в том, что их столкновение раскрывается как соперничество мужчин из-за женщины и как вечный агон женского и мужского.

С будущей невестой Гондлу связывает сложное чувство. Лера воплощает противоположный полюс человеческой природы. Ее символические спутники: огонь, летний зной, полдень, - неизменно противостоят бледности, прохладе, ночи Гондлы. Любовь «лебединого короля» к девушке, которая плоть от плоти мира «полярных волков», с неумолимой неизбежностью приходит к драматическому фиаско на пороге спальни. Образ Леры также подчинен логике двойственности. Накануне свадьбы она рассказывает жениху о существовании своей «ночной половинки» – «девочке Лаик», тоскующей по «лебединой отчизне», в которую превращается по ночам гордая Лера<sup>141</sup>.

Гумилев помещает героя в среду языческой культуры, где королевский статус должен быть подкреплён определенными личными качествами. Гондла же избегает не только «кровавых» игр, его отталкивает сама ситуация игры, которая подвергает проверке любого ступившего на игровое поле. Гумилев проводит своего главного героя через ситуацию, в которой решающими станут его личностные качества. Оскорбленный жених (Гондла) решает искать справедливости, точнее, жестокого мщения, в суде. По решению конунга соперников должен рассудить поединок<sup>142</sup>. Гондла уклоняется от единоборства, мотиви-

---

<sup>141</sup> Несколькоими годами ранее Гумилев подарил Е. Дмитриевой альбом, в который вписал такие строки: «Не смущаясь и не кроясь, я смотрю в глаза людей. Я нашел себе подругу из породы лебедей» (Цит. по: *Бронгуев, 1995, 130*).

<sup>142</sup> «Конунг. «Так было и будет, Как о правде иной не кричи! Если люди людей не рассудят, Их наверно рассудят мечи!» (85).

руя отказ физической неполноценностью: «Я горбат, вы забыли про то. По закону калеку не может К поединку принудить никто» (85). Здесь мы вступаем в сложную область взаимной зависимости тела и духа и наблюдаем негативным образом отраженную в пьесе глубокую уверенность Гумилева в том, что в этом антагонизме дух должен неустанно покорять, преодолевать немощи тела<sup>143</sup>. В свою очередь, Гондла предлагает поэтическое состязание, где победителем станет тот, кто знает лучшие «лебединые саги». Однако поэтический дар покидает его, едва он касается волшебной лютни. В таком развитии действия есть своя неумолимая логика. Отказ Гондлы от единоборства рационально объяснен: Гондла считает, что народу нужен царь-защитник и строитель, а не воин. Но оказывается, что «поединок бессмыслен» отнюдь не всегда, только смысл его невозможно просчитать логически. Избежав противоборства с Лаге, опасного для себя, Гондла утрачивает и ситуацию паритета, в которой только и можно отстоять свою честь, ибо дуэль устанавливает равенство соперников. Слабость духа, обнаруженная героем в отказе и (еще более!) в его мотивировке, оборачивается потерей поэтического дара. С этого момента Гондла переходит в разряд жертвы.

Вытесненный из сферы игроков-партнеров, «лебединый король» может выступать только как объект чужой игры. Символический план пьесы уже содержит кровавый исход столкновения волков с лебедем. С этого момента мотив двойничества получает содержательное воплощение в оборотничестве. Метафора о «волках»-викингах получает свое прямое сценическое воплощение в сценах колдовства. Ситуация погони оказывается в пьесе наиболее органической для реализации комплекса христианских коннотаций этого образа, разворачивающихся как вера в собственное избранничество. На краю гибели Гондла смотрится наиболее органично и достойно<sup>144</sup>. Гумилев вкладывает в уста измученного погоней героя проникновенные лирические строки о родстве всего живого в мире, вызывающие в памяти строки стихов самого автора о том, что «людская кровь не святее изумрудного сока трав».

Поворотные точки развития сюжета отмечены присутствием женщины. Лера вторично появляется на сцене в момент наибольшего унижения Гондлы, чтобы затем, явившись в

---

<sup>143</sup>Характерным примером подобного отношения являются строки из письма М. Кузмину (Харрар, 1910 год): «Я в ужасном виде: платье мое изорвано колючками мимоз, кожа обгорела и медно-красного цвета, левый глаз воспален от солнца, нога болит, потому что упавший на горном перевале мул упал и придавил ее своим телом. Но я махнул рукой на все. Мне кажется, что мне снятся одновременно два сна: один неприятный и тяжелый для тела, другой восхитительный для глаз. Я стараюсь думать только о последнем и забываю о первом» (Цит по: *Бронгулеев, 1995, 157*).

<sup>144</sup>Современники Гумилева, видевшие первую постановку «Гондлы», отмечали необыкновенную силу воздействия именно сцен погони.

третий и последний раз, замкнуть композицию пьесы, которая в своей второй половине развивается по зеркальному принципу, снова возвышая Гондлу до королевского сана. Второй раз состязание Гондлы и Лаге проходит «опосредованно», через Леру. В реплике-упреке Леры по отношению к Гондле можно увидеть негативное отражение евангельской ситуации: «Ты не взял ни орехов, ни хлеба и голодной оставил меня» (93). Лаге же удается очень быстро задать для себя и Леры единый контекст «волчьего мира»<sup>145</sup>. Вообще, Лаге – самый азартный игрок этой пьесы, «опасная игра» – его родная стихия. Итогом этой части становится окончательное снижение статуса Гондлы до объектного, усугубленного мотивом подмены в отношении самого Гондлы (рассказ старого ярла о «ложном» царевиче)<sup>146</sup>.

Мотив волшебной лютни – рокового «дара» волков Гондле – подчинен общему для пьесы принципу двойственности. На лютне лежит колдовское двойное заклятье: «Музыкальный, магический ход Или к гибели страшной и черной, Или к славе звенящей ведет» (109). Этот мотив представляет собой один из возможных вариантов сценарной реализации известного стихотворения Гумилева «*Волшебная скрипка*» («Жемчуга», 1910), где заданы все смысловые ряды, присутствующие в пьесе: и «темный ужас начинателя игры», и «бешеные волки», в «кровожадном иступлении» преследующие скрипача. Финал «Волшебной скрипки» также дает два эпитета гибели – славная и страшная. Разница акцентов сосредоточена в образах лирических героев: «милому мальчику», чьи взоры – «два луча», смеющемуся перед лицом смерти, противостоит загнанный, изнемогающий королевич. Мужество Гондлы проявляется в тот момент, когда он бросает лютню в лицо волкам, отказываясь играть для них и тем самым обрекая себя на смерть.

Финал пьесы построен на приеме «*dues ex machina*», где роль бога исполняет отряд ирландцев, приехавших с известием о том, что Гондла действительно обладает правом на ирландский престол, ибо отец, умирая, передал ему власть. На наш взгляд, проблема совмещения в главном герое двух типологически различных модусов избранничества (попытка короновать «лебедя» в посюстороннем, земном бытии) оказывается не вполне разрешенной в тексте драмы. Гондла как герой органичен в ситуациях, где он проходит путь земных страданий (то есть реализует человеческую ипостась архетипа Христа). Однако его физическая ущербность может быть интерпретирована как знак некой его неполно-

---

<sup>145</sup> Диалог Лаге с Лерой выполнен аналогично эпизоду соблазнения Дон Жуаном богатой американки в одноименной пьесе Гумилева. Лаге и Леру объединяет символическая пара «волк-волчица», а также мотив «пожирателя огня»: «Лера: «Ты был страшен тогда, мне казалось, Что огонь пожирает меня». Лаге: «Ты смотрела и ты улыбалась Веселей и страшнее огня»» (97).

<sup>146</sup> Из рассказа старого ярла выясняется, что Гондла был взят с настоящим королевичем для забавы и оказался на его месте лишь по случайности, в качестве «замены» погибшего по несчастной случайности ребенка королевской крови.

ценности. Ситуация, в которой для самоутверждения (или утверждения своих идей) можно использовать «чужую» силу и власть (ибо собственной Гондла не имеет), будь то власть конунга, закона или вооруженный отряд ирландцев, становится для этого героя искушением, которого он не выдерживает. В этом же ряду мы рассматриваем и желание отомстить обидчику-Лаге с помощью власти конунга.

Смерть Гондлы предрешена и символическим рядом, и мотивом «проколотого сердца», и знаменем гибели орла. Гондла бросается на меч, обозначив свою смерть как необходимое «волкам» для крещения «подножье пресвятого креста», как «монету, которой Создатель Покупает спасенье волков» (113-114). Однако двойственность восприятия героя сохраняется и после его гибели. Появление после смерти Гондлы «ночной» Лаик вводит мотив недоверия герою: девушке сложно довериться «лукавой мгле», уверяющей, что горб Гондлы скрывает его истинный облик – лебединые крылья.

Диалектика «мужского-женского» в пьесе достаточно сложна. Мы уже говорили о том, что Гондла обладает многими «женскими» чертами: в этом ряду находятся его физическая слабость, эмоциональные реакции, традиционно считаемые «женскими» (крик, плач), любовь, рождающаяся от жалости. В символическом ряду пьесы он отождествляется с лебедем, что в фольклорно-сказочной традиции, например, связано, в том числе, и с женскими образами и силами (например, царевна-лебедь из сказки А. Пушкина). Параллельно со сменой грамматического рода лебедь приобрел андрогинный характер в русской культуре. С другой стороны, Лера наделена «мужескими» чертами, она валькирия, скачущая на огромном вороном коне, любящая медвежью охоту, веселье и смех. В символическом плане они также противостоят друг другу: ночь Гондлы – полудню Леры, его прохлада – ее зною, его царство растений – ее «вольности» стихий, вечная бледность и белый цвет Гондлы - насыщенным цветам Леры (кровоаво-красный, вороной).

В «Гондле» Гумилев не только раскрывает взаимодействие двух культур в сюжете состязательности мужчин из-за женщины, параллельно, продолжая логику развития собственного творчества, он пытается найти иной вариант развития агонального взаимодействия мужского и женского начал. В «Гондле» этот агон, затенен христианскими, братско-сестринскими отношениями, но, с другой стороны, агон не теряет своей остроты, а еще более усложняется благодаря общему для всей пьесы принципу двойничества, амбивалентности ситуаций, мотивов и образов. Если сравнить символические планы «Гондлы» с другими пьесами театра Гумилева, то окажется, что во всех остальных пьесах символика мужского-женского прямо противоположна: мужское всегда связано с огнем, зном и сопутствующей им цветовой гаммой, что согласуется с мифологическими характеристиками архетипов полов. От других пьес Гумилева «Гондлу» отличает и то, что в ней впервые



создана ситуация сосуществования двух «равносильных» героев. Ранее либо доминировало женское (ночное, ускользящее) – и тогда мужчина проигрывал (=погибал) («Актеон»), либо развивалась линия мужской доминанты – тогда все было пронизано солнечным светом, в котором растворялась (и гибла) женщина («Дон Жуан в Египте», «Дитя Аллаха»). В «Гондле» впервые оба плана сходятся, но при этом меняются местами. Это зеркальное обращение уже устоявшихся даже для самого автора представлений во многом и вызывает двойственность ощущений, не покидающих читателя пьесы. Автор ведет к победе персонажа-мужчину, который имеет право не быть воином, однако образ главного героя оформлен женскими архетипическими чертами. Потому и победа Гондлы может быть рассмотрена как очередное торжество женского начала<sup>147</sup>.

Финал пьесы может быть проинтерпретирован двояко. Во-первых, победа Гондлы над миром «полярных волков» состоялась: викинги принимают крещение у его неостывшего тела, и Лера-Лаик следует вместе с ним в их «лебединую отчизну» «по свободному морю любви». Однако торжество героя наступает после его смерти, и последние слова Леры говорят об их уходе «от смерти, от жизни» (а не о вечной жизни), что, на наш взгляд, вновь актуализирует некую «недовоплощенность» Гондлы по отношению к его архетипу – образу Христа<sup>148</sup>. Во-вторых, если рассматривать финал как решающую точку в агоне мужского-женского, то оказывается, что соперники мужчины оба пострадали в борьбе, тогда как последнее слово остается за женщиной: пьесу венчает монолог Леры. Она становится земной наследницей дела Гондлы (и, заметим, его королевского статуса, ибо она невеста и сестра) и, утверждая «и руля я не брошу»(116), оказывается тем единственным носителем преобразующей энергии, который способен в дальнейшем служить источником какой-либо активности.

---

<sup>147</sup> Показательно, что смещение символических планов затронуло даже пласт «символических животных» пьесы: так, Гондла – «лебединый король» и человек ночи одновременно, хотя лебеди – дневные птицы; тогда как викинги – «волки», но наиболее активны они именно в полдень; так происходит именно вследствие того, что в художественном мире Гумилева полдень – время торжества мужского начала, а ночь – женского.

<sup>148</sup> Драматургическая слабость именно сцен крещения подкрепляет уверенность в сложности интерпретации финала, ибо художественная ткань подчиняется авторской идеологии, но при этом противится нарушению имманентной логики развития пьесы. Именно к этой части пьесы в наибольшей мере относятся слова рецензента «Г» журнала, выпускаемого Б. Шкловским, о постановке 1922 года: «Гондла» – вещь не драматическая, это именно поэма, лирическая поэма. Самые места действий не мотивированы, не мотивированы входы и выходы действующих лиц. Актерам нечего играть, поза может быть одна: поза произнесения. Но на сцене звучали стихи, стихи жили на сцене... Труднее всего было, когда прерывался текст и, по ремарке автора, шло действие, не сопровождаемое словами... Как только на сцене воцарялось молчание, пьеса как бы прерывалась» (Цит. по: Гумилев, 1991 б, 406).

Гумилев практически одновременно работал над пьесами «Гондла» и «Дитя Аллаха», обе они были закончены в 1916 году с разницей в несколько месяцев. Арабская сказка «Дитя Аллаха» создавалась для постановки в петроградском театре. Непосредственным толчком к созданию ее, очевидно, послужило общее увлечение театром марионеток, инициированное приездом в Россию Гордона Крэга, теоретика этого жанра<sup>149</sup>.

Фабула этой пьесы может быть названа сказочной: дитя Аллаха - Пери получает в награду исполнение своего желания – возможность отправиться в мир людей, чтобы стать женой лучшего из них. В отличие от аналогичной ситуации, воспроизведенной в сюжете «Снегурочки», проблема Пери состоит не в познании любви, а в верном выборе «первого в этом мире». «Путеводной звездой» избрана мудрость Дервиша, который предлагает испытывать «женихов» дарами – белым единорогом и Соломоновым кольцом.

Впервые мотив «даров Люцифера» звучит у Гумилева в цикле «Сказка о королях» («Путь конквистадоров», 1905). Этот дар (пять коней и «золотое с рубином кольцо») открывает герою тайны мира. Однако герой отдает кольцо деве Луны «за неверный оттенок разбросанных кос», и тогда его ждет презрение и смех друга-господина Люцифера и его прощальный дар – Отчаяние<sup>150</sup>. Дары Люцифера приносят с собой радостное ощущение власти над миром, знания его законов, что выражается в смехе лирического героя и игре золотого кольца. Состояние «открытого сознания» героя сопровождается образами горящего солнца, сияния рубина в золотом кольце, звездными ночами и огненными днями, то есть всевозможными формами блеска и сияния, а также поэтикой «огненно-горячих» цветов (золотой, рубиновый, желтый, огненный). В сказке «Дитя Аллаха» сюжетная схема реализуется с гендерной инверсией: дары получает героиня, однако в финале и ей суждено пройти испытание. (Можно указать и на травестию по отношению к сюжетам символистской драмы, например, к «Незнакомке» А. Блока).

Далее этапы развития сюжета сказки совпадают с испытаниями, которые проходят (и не выдерживают): юноша, бедуин и калиф. Их образы заведомо схематичны и сопоставимы с аллегорическими образами восточного фольклора. Внутренние миры женихов Пери содержат долю осознаваемой ими условности, и следовательно, могут быть определены

---

<sup>149</sup> В связи с открытием в Петрограде в 1918 году первого Детского театра, Гумилев написал пьесу-сказку «Дерево превращений», которая была поставлена и шла несколько раз. Поскольку пьеса рассчитана на детскую аудиторию, и принципы ее построения близки арабской сказке «Дитя Аллаха», эта пьеса не анализируется нами отдельно.

<sup>150</sup> В дальнейшем романтически-возвышенный образ дьявола в лирике Гумилева тускнеет. Так, в «Сказке» («Колчан», 1915) его образ подчеркнуто снижен: дьявол живет скромно, пряча «гибкий хвост под плащом», по соседству с вороном, оборотнем и гиеной, забавляясь игрой в домино. Заметим, однако, что атрибутика дьявола сохранена: соседство с гиеной, мотив оборотничества, игра.

как игровые. И так, на уровне фабулы игровое начало пьесы Гумилева можно определить как сказочность, понимаемую нами здесь как комплекс сюжетных ходов, характерных для жанра фольклорной сказки; а также отсутствие психологически разработанных характеров персонажей<sup>151</sup>. По мере развития сюжета условность изображаемого возрастает. Обилие второстепенных персонажей: шейха, евнухов, пирата, кади – создает впечатление тесноты и пестроты восточного базара. Четкая триада структуры хорошо просматривается и здесь, но Гумилев полностью погружается в творение экзотической реальности, кульминационной точкой которой оказывается прибытие Синдбада (!) в город.

«Дитя Аллаха», очевидно, имеет несколько ключей прочтения, так как содержит несколько возможных кодов истолкования. Предлагаемый нами вариант – один из возможных. Следует отметить, что существуют другие, весьма интересные и глубокие варианты интерпретаций, как, например, статья С.Л. Слободнюк, обнаруживающая в тексте пьесы переплетение мифов древних персов и арабов, учение дервишей и христианских легенд (Слободнюк, 1994 б). Более традиционная точка зрения, заключающаяся в том, что этой пьесой Гумилев утверждает превосходство поэта над «обычными» людьми, нам кажется справедливой, но методологически недостаточно продуктивной. Наш вариант прочтения возможен именно потому, что тема «поиска достойного мужчины» задана как основная движущая сила сюжета в самом начале пьесы и вербализована героиней.

Появление Гафиза в саду, утопающем в купах роз и жасминов, составляет поэтический и эмоциональный контраст всему предыдущему. Хозяин сада предстает как небожитель, поющий вместе с говорящими птицами. Интересен статус Гафиза. Оказывается, он тоже дервиш, который «давно изменил свое служенье» и теперь его «дары Творцу – вино, Молитвы – песнь о наслажденье» (142). Таким образом, его служение полностью совпадает с чаемым им самим образом жизни, то есть является подлинной творческой свободой. Гафиз – воплощение палящего полдня Востока. Его именованья по-восточному обильны и пышны: «Пчела Шираз», «князь Гафиз», «Язык Чудес». Природные явления, сопровождающие его, – огонь, солнце, пожар, зной. Время суток – надир, зенит. Цвета – золотой, коралловый, пурпурный, багровый. Иначе говоря, метафорически Гафиз воплощает предельную (не только в данной пьесе, но в драматургии Гумилева в целом) точку противостояния ночи, а значит, – и предельную полноту власти, ибо день у Гумилева всегда силь-

---

<sup>151</sup> Каждый из героев – царь в своем собственном мире и, вместе с тем, четко осознает границы этого мира и относительность иерархии ценностей в нем ( Ср: Бедуин: «Я словно царь!» (123)). Впечатление объемности миров создают и «парные» персонажи: спутник юноши – раб, противник бедуина – Искандер, лстец-астролог калифа. Цельность мира каждого персонажа утверждается смертью, соответствующей той жизни, которую вел каждый на земле. Так, например, Бедуина убивает на поединке Искандер – величайший воин всех времен, чей вечный сон возмутило «пустое хвастовство» воина.

нее ночи, солнце – луны, зной – прохлады и т.д. Как видно, Гафиз является носителем того же самого комплекса мотивов (цветовых ассоциаций и т.д.), что и герой, получивший дары Люцифера.

Свет и радость, излучаемые Гафизом, рассеивают скорбь Пери, подавленной бременем гибели женихов. С помощью магических заклинаний Гафиз вызывает тени «избранников» Пери, чтобы, в конечном счете, убедить деву (и зрителей) в мудрости Аллаха<sup>152</sup>. Появление Ангела смерти проясняет статус Гафиза: он поэт (и в силу этого – маг и чародей), равный приближенным слугам Аллаха.<sup>153</sup> Проблемы испытания единорогом и кольцом, приведшей к смерти женихов Пери, для него не существует: кольцо и единорог просто возвращаются к своему владельцу, поскольку были утеряны Гафизом три дня назад. Таким образом, Дервиш признает безоговорочное превосходство Гафиза.

Диалог Гафиза и Пери, кроме традиционных для речей влюбленных метафор и гипербола, содержит две детали, в художественном мире Гумилева обретающие особый смысл. Во-первых, упоминается лютня, на которой играет Гафиз<sup>154</sup>. Упоминание лютни странно в контексте пьесы с ярко выраженной восточной орнаменталистикой. Однако у Гумилева лютня – земная наследница божественной лиры Аполлона, знак поэтического дара, магический предмет. Интересно поведение ангелов во время игры Гафиза. Их «бледность» выражает необычайно сильную эмоциональную реакцию, волнение. Попытки конкретизации чувства, на наш взгляд, будут насильственны по отношению к многозначности поэтической ткани текста пьесы. Однако от бледности как выражения необычайно сильного волнения один шаг до реакции физической: бегства, обморока или коленопреклонения. В этой связи нельзя не вспомнить, как «духи ада» бежали от Дона Жуана. Прямая аналогия, возможно, не вполне корректна, но тем не менее, цветовая символика, эмоциональное поле, вкупе с властью над единорогом и волшебным кольцом, игрой на лютне, от которой

---

<sup>152</sup> Оказывается, каждый из трех «женихов» ныне пребывает в том мире, о котором всегда мечтал: юноша находит крылатую Эль-Анку в мире «белого огня» (в мусульманской мифологии – огромная крылатая птица, недоступная людскому взору, символ нематериальности), бедуин вместе с величайшими воинами прошлого блуждает в черной пропасти, и, наконец, явившийся вместо калифа на зов Гафиза ангел смерти сообщает о состоявшемся счастье третьего «жениха» в «звездно-синих сферах», на Луне, где «Аллах поставил на него своей ноги четвертый палец» (147). Здесь очевидна роль цвета, подчеркивающего и усиливающего театральность действия. Каждый из цветов: белый, черный и синий – имеет определенное значение в суфизме.

<sup>153</sup> Обратим внимание на сходство обращения к земле в прощании Гафиза («Земля, простишь с своим поэтом!» (146)) и приветствии Дон Жуана («Привет, земля, любовных нег Очаровательное место!» (41)), говорящее о «равномасштабности» этих героев Гумилева.

<sup>154</sup> Контекст задает Пери: «Бледна ли я? И ангелы бледны, Когда по струнам лютни бьет Гафиз» (148).

бледнеют ангелы, - все это делает демоническую составляющую образа Гафиза несомненной. В мире Гумилева демонические фигуры наделены огромной притягательностью и магической силой. Один из исследователей творчества Гумилева приводит удивившее его высказывание современника поэта о том, что в пьесе «Дитя аллаха» Гумилев разрабатывал «исключительную по своему интересу театральную тему апофеоза смерти» (388). Нам же это замечание кажется скорее верным, чем абсурдным. Мажорное звучание «арабской сказки» не могло заслонить от неизвестного нам современника драматурга то, что пьеса была написана в русле идейных исканий той эпохи, связанных с эстетизацией смерти. Гафиз покоряет Пери, которая до этого приносила мужчинам только смерть. Слова Гафиза, обращенные к Пери, можно воспринимать как традиционную любовную риторику, в которой присутствует семантика опасности и смерти. («Глазами, полными огня, Я в сердце сладостно ужален...» (147) «Твои глаза блестят, губя...» (149)) Но финальный призыв Пери многократно нагнетает семантику опасной, хищной, безжалостной (но необоримо-притягательной!) силы, которая персонифицирована для нее в Гафизе<sup>155</sup>.

В этом случае можно говорить о Гумилеве как неоромантике, развивающем лермонтовскую традицию представления о демонической природе творчества. Желание Пери «отдаться и умереть» в мире Гумилева не риторично. В сущности, это единственно возможная форма любовных отношений между мужчиной и женщиной, где в «поединке роковом» выживает только один. Демонические качества мужского персонажа – единственное оружие, дающее победу в напряженном агоне с женщиной. Экстраполируя это наблюдение, можно сказать, что в реальных, земных отношениях мужчина всегда проигрывает женщине, ее сила иного качества и многократно превосходит мужскую. С такой точки зрения, драмы Гумилева представляют собой варианты проигрывания сценариев, невозможных в реальной жизни, но жизненно важных для их автора. Даже постоянство их главного героя – неизменно поэта, неизменно легко покоряющего женские сердца (то, что вызывало усмешку многих современников Гумилева), подтверждает устойчивость коллизии, лежащей в основе большинства (если не всех) его драматургических опытов.

Как известно, во время работы над арабской сказкой «Дитя аллаха» Гумилев был увлечен Ларисой Рейснер. В письмах к ней он подписывается именем Гафиз, также именуется ею и она. Таким образом, биографическая проекция связывает автора пьесы и ее главного героя<sup>156</sup>. Поскольку Гумилев «до конца жизни был уверен в том, что поэзия есть одна из

---

<sup>155</sup> «Пери. Ты телу, ждущему тебя, Страшнее льва и леопарда. Для бледных губ ужасен ты, Ты весь, как меч, разящий с силой, Ты пламя, жгущее цветы, И ты возьмешь меня, о милый!» (149).

<sup>156</sup> Кроме того известно, что Гумилев вошел в «Автобиографический роман» Ларисы Рейснер (1919) под именем Гафиза.

форм освобождения тайных сил, заложенных в природе вселенной» (Богомолов, 1999, 118), то и образ Гафиза также можно прочесть как художественное воплощение этой уверенности Гумилева, а также его «заклинание», обращенное к женщине.

Решающую роль в образе Гафиза, воплощающем идеальный тип поэта и мужчины, имеет игровая его составляющая. Все его бытие – это именно свободная деятельность, цель которой – удовольствие, заключенное в ней самой; что и становится для Гумилева наивысшим модусом существования человека. В контексте пьесы это бытие противопоставлено пути проб и ошибок, несущих страдания и разочарования (Пери), и тяжеловесной мудрости, обретенной «плодами молений» и «ценою многих искушений» (Дервиш)<sup>157</sup>.

«Гондла» также легко раскрывается в биографический контекст Гумилева. В переписке Н. Гумилева с Ларисой Рейснер (осень 1916 – зима 1917 годов) Гумилев называет ее Лерой или Лери<sup>158</sup>. Выбор имен «непарных», из разных пьес, задает разомкнутое пространство толкований, в которое попадают и другие «прообразы» персонажей «Гондлы». Чувство, соединявшее Гумилева и Рейснер, было сложным и странным: его жизненной средой, по преимуществу, были письма<sup>159</sup>. То, что оба респондента выбирают для себя заведомо «сильные» роли (никто из них не хочет становиться Гондлой или Лаик) свидетельствует о том, что и в этом романе Гумилева не обходится без «поединка двух волей», где каждый стремится к доминантной позиции. В данном случае нам неважно, что закончился этот роман холодной корректностью писем Гумилева и яростной озлобленностью (сменившей тон прощального письма) Рейснер. Несомненно, что черты Ларисы Рейснер, ставшей также прообразом Комиссара в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, отразились и в облике Леры.

Однако, кроме Леры, в драме присутствует и «вечная женщина» Гумилева – лунная, ночная. Сам факт появления «ночной половинки» Леры – Лаик – можно прочесть по-разному. Ее появление определено главным структурным принципом – двойничеством персонажей. Возникновение Лаик в речи Леры накануне первой брачной ночи можно рас-

---

<sup>157</sup> Аналогичную противопоставленность демонстрирует пара Дон Жуан – Лепорелло.

<sup>158</sup> Письмо к Л. Рейснер от 8 ноября 1916 года Гумилев начинает цитатой из «Гондлы»: «Лера, Лера, надменная дева, ты, как прежде, бежишь от меня» (Гумилев, 1991 а, 260).

<sup>159</sup> Прочитируем прощальное письмо Л. Рейснер, написанное в ноябре 1917 года и так и не прочитанное Н. Гумилевым: «В случае моей смерти все письма вернутся к Вам. И с ними то странное чувство, которое нас связывало, и такое похожее на любовь. И моя нежность – к людям, к уму, поэзии и некоторым вещам, которая благодаря Вам – окрепла, отбросила свою собственную тень среди других людей – стала творчеством. ... Но будьте благословенны Вы, Ваши стихи и поступки. Встречайте чудеса, творите их сами. Мой милый, мой возлюбленный. И будьте чище и лучше, чем прежде, потому что действительно есть Бог. Ваша Лери».

смотреть как авторскую попытку наделить каждого из героев-антагонистов (Гондлу и Лаге) «своей», родственной ему, парой. Исход взаимоотношений Гондлы с Лерой в контексте драматургии Гумилева можно считать предрешенным. Но с Лаик, возможно, все будет иначе: она печальна и принадлежит ночи так же, как Гондла, кроме того, она сестра ему по матери, привезенной из «страны лебедей». Мотив девы-луны постоянен в творчестве Гумилева и связан, в первую очередь, с ахматовским интертекстом.

«Отравленная туника» (1918) - последняя «полномасштабная» пьеса Гумилева – увидела свет только спустя 30 лет после его смерти<sup>160</sup>. Персонажей «Отравленной туники» немного: исторические реалии имеют поэт-изгнанник Имр, император Юстиниан и его жена Феодора<sup>161</sup>; тогда как Трапезондский царь и Зоя (дочь Юстиниана от первого брака) - лица вымышленные. Благодаря тому, что каждый (!) персонаж пьесы ведет собственную игру, внутри трагедии возникает сложное взаимопроникаемое мультиигровое пространство, которое создает иллюзию «заполненности» пространства пьесы, хотя в действительности второстепенный персонаж всего один – Евнух.

Организирующим принципом трагедии становится нанизывание встреч героев, цепь диалогов. Стержневая фигура – Имр – арабский поэт-изгнанник. При дворе императора он «смешной дикарь», разоблачающий лицемерие Юстиниана и Феодоры, но сам при этом подвергающийся огромному искушению<sup>162</sup>. Как следствие, возникают две параллельно развивающиеся интриги: первая связана с миссией Имра (добьется ли он от императора нужного ему решения?), вторая подвергает испытанию самого араба (сможет ли он исполнить свой обет воздержания среди соблазнов столицы?).

---

<sup>160</sup> Трагедия впервые опубликована Г.П. Струве на основании чернового и фрагментов белого автографа в 1952 году.

<sup>161</sup> Имр-уль-Кейс – выдающийся арабский поэт домусульманского периода, принадлежал к племени Кинда, мстил за отца Годжра. Был назначен филарком Палестины, умер по дороге в Анкару или в Анкаре от оспы (?); по другим источникам, был отравлен. Один из основателей жанра касыды - восточной одической поэзии. Император Византии Юстиниан (482-483 – 565, правил с 527 года), в годы его правления к Византии присоединены Северная Африка, Сицилия, часть Испании; была произведена кодификация римского права (известный «кодекс Юстиниана»); был дан стимул большому государственному строительству. Феодора, получившая прозвание «боголюбивейшей царицы»; дочь сторожа медведей в цирке, в юности певица и танцовщица, известная куртизанка. В 523 году, в возрасте 18 лет вышла замуж за Юстиниана, до самой своей смерти в 548 году пробыв верной женой и помощницей императора. Юстиниан, овдовев, более не женился.

<sup>162</sup> Пришелец и императорский двор подвергают друг друга взаимной проверке. Араб смотрит на правление Юстиниана глазами «человека пустыни», находящегося вне парадигмы ценностей Византии: он ничего не слышал о том, что составляет гордость правления Юстиниана – составление единого кодекса законов; его религиозные воззрения просты: «В пустыне думать некогда о Боге» (152).

Изначальный игровой потенциал Имра минимален. «Смешной дикарь», «простой араб» - он всегда открыт: и зрителям, и другим героям. Свои задачи он осуществляет, не нуждаясь ни в скрытности, ни в интригах. Он – поэт, открывший свой поэтический дар в изгнании. Однако до всего и прежде всего Имр – воин, следующий воинскому кодексу чести. Следовательно, игра Имра – это всегда дуэль или поединок (и по этической шкале пьесы – это несомненный «плюс»).

Два женских образа трагедии – Зоя и Феодора – противоположны во всех проявлениях, кроме одного – обе они обладают властью над мужчинами. Зоя – воплощение чистоты, непорочности; ее символический ряд – лилии, холод, белый цвет. Имр первым открывает ей мир любви<sup>163</sup>. Араб воплощает стихию ветра и огня, встреча с Зоей рождает в его душе роковой «огневой вихрь». Зоя становится реально действующим лицом лишь по ходу пьесы. Единственно возможный и приемлемый для нее модус игрового поведения - защита, то есть только «ход в ответ». Иное дело Феодора. Она, равно как и ее царственный супруг, - прирожденный игрок, использующий остальных героев как фигуры своих партий. Феодора жаждет позора Зои в глазах ее набожного жениха – Трапезондского царя, поэтому «огненный вихрь» араба соответствует ее планам.

Два типа женщин «заданы» у Гумилева уже в сборнике «Романтические цветы» (1908). Первый – «царица» или «печальный», «капризный, усталый ребенок» («Отказ»). Вариант этого же типа – беспомощная «юная принцесса», заблудившаяся в лесу в «темных покрывалах летней ночи» («Принцесса»). Рабочий завоевывает сердце принцессы только потому, что не нуждается ни в ней, ни в ее любви, тогда как женихи-рыцари получают отказ. Это женский тип, воплощающий «силу слабого». Ягуар, услышавший ее приказ - «Ни с места!» - замрет, став легкой добычей собак. В стихотворении «Невеста льва» приближение яростной силы «золотого жениха» приводит жертву в состояние экстаза. Мотивы гибели и любовного соединения здесь слиты. Близость смерти, «кровавый взор» льва нагнетают напряжение ожидания до предела. Гибель от «руки» бога, которого призывает сама жертва («Солнце-зверь, я заждалась. Приходи терзать добычу Человеческую, князь!» (96)), – путь в рай, и возможность познать гибельное наслаждение любви. Другой женский тип – «преступная, но пленительная царица», душа которой оживает в гиене лунной ночью («Гиена»). Девушка с головой гиены на плечах становится воплощением смертель-

---

<sup>163</sup> Строки песни Имра о своей давней возлюбленной - свидетельство хорошего знания Гумилевым поэзии Имр-уль-Кейса и один из лучших переводов этого арабского поэта. Об этом – см. статью Л.С. Слободнюк «Элементы восточной духовности в поэзии Н. С. Гумилева». С. 164-185. // Слободнюк, 1994.



ного ужаса («Ужас»). Этот тип мы уже встречали в африканских новеллах Гумилева<sup>164</sup>. Возможна и контаминация этих образов, например, в стихотворении «Перстень» («Огненный столп»), где мы встречаем женский образ, близкий царевне Зое.

Сопоставление Имра и Трапезондской царя происходит по принципу сходства и контраста. Они воины, оба заинтересованы в благорасположении к ним Юстиниана, вынужденно пребывая в шумной и лукавой столице империи. Их имущество состоит из отцовских доспехов и доблести, оба говорят на «языке мужчин». Однако их разделяет Зоя, о чем знает пока только Имр. Именно это обстоятельство заставляет Имра слюкавить (=вступить в игру прежде, чем другой узнает о ее начале). Эта ложь тут же осознается им как знак вступления в новые (не-дружественные, агональные) отношения с Царем, в следствие чего араб выстраивает новую стратегию отношений:

Нет, я не дам руки, мы, люди юга,  
Не византийцы, не умеем лгать  
И веруем, что достоянье друга  
Украсть позорно и грешно отнять (160).

Заключает экспозицию трагедии знакомство с Юстинианом. Замысел свадебного подарка жениху дочери - туника, которую Юстиниан приказывает пропитать смертельным ядом - становится решающей характеристикой и самого императора, и всего мира большой политики<sup>165</sup>. Отравленная туника – один из сквозных, многоплановых символов трагедии, по мере развития сюжета вбирающего новые смыслы.

Для композиции этой трагедии характерна зеркальная симметрия сцен и целых «драматических периодов». Второе действие выстроено вокруг фигуры Трапезондского царя. Если цветовая символика Имра близка Гафизу (при том, что преобладающие модусы существования у них разные: Гафиз прежде всего поэт, Имр, в первую очередь, воин), то образ Трапезондского царя во многих отношениях близок Гондле: для царя Трапезонда также характерны патерналистские отношения с государем, определенная «отцом» роль в грядущих государственных преобразованиях, предполагаемая свадьба как ступень для дальнейшего повышения статуса<sup>166</sup>. Характер взаимоотношений Царя и Зои очень близок

---

<sup>164</sup> О связи в лирике Гумилева образов «озер», зеркал, очей с тематикой смерти - см. статью Слободнюк Л.С. Николай Гумилев: Модель мира. (Слободнюк, 1994).

<sup>165</sup> «Юстиниан. Что девичьи слезы  
Пред пользой государства! ...  
Я не люблю войны, когда возможно  
Устроить дело без пролитья крови» (163).

<sup>166</sup> В беседе с будущим зятем Юстиниан повторяет прием, знакомый нам по диалогам Дона Жуана и Лаге: трижды повторенное императором обращение «о милый сын» вызы-

«любовным отношениям» Гондлы и Лаик. «Дневной» двойник царевны не потревожил бы их грезы наяву, если бы не встреча Зои с Имром. Образ Трапезондского царя представляет собой вариант того же, что и Гондла, типа героя «с проколотым сердцем», любовь которого всегда сопровождается болью<sup>167</sup>. Когда Зоя попадает под безраздельное влияние араба (его образность властвует в ее речи), Трапезондский царь прибегает к единственно спасительной для него сейчас стратегии самообмана: его непорочная невеста может разговаривать только с ангелом: «Ведь ты святая, Зоя, и конечно, Слетают небожители к тебе» (169)<sup>168</sup>. Для Трапезондского царя Зоя не столько личность («ты»), сколько символ высшей чистоты, залог возможности земного счастья (а также проекция страхов героя), что эквивалентно высшей ставке, которую сделал этот игрок, доверившись Зое, и которую именно поэтому так отчаянно пытается сохранить. Трапезондский царь являет собой пример игрока, кругозор которого ограничен своей партией. Он весь поглощен собственной проблемой, и потому беспрекословно выполняет свою роль в партиях других игроков<sup>169</sup>.

Чаще других в роли режиссера придворных интриг выступает Феодора. Пережив крах доверия, Трапезондский царь становится ее легкой добычей. Сцены зеркально отражаются друг в друге, герои кружат, то сближаясь, то расходясь, подчиняясь силам взаимного притяжения и умелой режиссуре главных игроков. Все это создает сложную «систему зеркал» пьесы, ее внутреннее пространство, изоморфное пространству дворца, где «у стен есть уши». Феодора лидирует еще и потому, что она обладает способностью находить для каждого его собственные «слова-сигналы», на которые тот не может не откликнуться. (Таковыми становятся, например, напоминание страстному Имру о женских ласках, а Трапезондскому царю – о христианских заповедях, где нет места мщению и убийству). Именно

---

вадет, наконец, нужную ответную реакцию: «О мой отец, Ты мне позволишь так называть тебя?» (165).

<sup>167</sup> Несмотря на то, что «распределение жизненно важных сфер» у Царя иное, чем у Гондлы (он воин, и религиозная сфера у него занимает более скромное, по сравнению с Гондлой, место), их роднят сходные эмоциональные реакции, а также образ корабля, на котором можно уплыть на родину, уверенность в существовании земли, «Где человек на ходит, а танцует, Не знает боли милая любовь» (167).

<sup>168</sup> В первый момент Трапезондский царь не сомневается в определении «врага-соперника» («Араб! Ответь, ты видела араба?» (168)), однако потом начинают работать «защитные механизмы», и, услышав в ответ наивно-девичье: «Ах, я не знаю, с кем я говорила, Высокий, он казался мне виденьем...» (168)), Царь сам подсказывает Зое спасительное: «Не правда ли, земли он не касался Ногой, и за спиной его дрожали крылья?» (169). Интересно, что образы ангелов в пьесах Гумилева появляются в сложных, непроясненных ситуациях обмана или самообмана героев. Кроме слов Царя, вспомним о «крыльях» Гондлы, в существовании которых пыталась уверить Леру-Лаик «лукавая мгла».

<sup>169</sup> Так, например, Царь может даже выразить Феодоре свою нелюбовь к ней, однако, едва услышав от нее правду (всю ту же, об арабе и Зое, которую убедил себя не слышать из уст невесты), впадает в гнев («С арабом! Так она мне солгала!» (171) и мгновенно перепрограммируется Феодорой на мщение.

артистичное владение «чужими» языками, позволяет ей входить в миры различных героев. Так она, не обладающая в отличие от супруга, всей полнотой императорской власти, становится достойной соперницей своего мужа-императора.

Между царствующими супругами также длится единоборство. С первых строк ясно, что это не только внутрисемейный конфликт, но агон мужчины и женщины<sup>170</sup>. Феодора – натура смелая, азартная и решительная. Если реально-историческая Феодора известна тем, что спасла мужу-императору честь и корону, проявив неженскую силу духа и смелость, то в пьесе Гумилева император интересуется Феодору как средоточие власти, к которому ее привела расчетливая политическая игра. Она знает о магическом воздействии на мужское самолюбие своей «истории любви» и использует это:

**«Феодора. Так прогони меня! Сними немедля**

**С меня мой сан. Что мне он без любви? ...**

**Ты изменился, я осталась та же,**

**Я – девочка, влюбленная в тебя.**

**Ударь меня и прогони.**

**Юстиниан (протягивая к ней руку) Дитя!» (176).**

Соединение в одном высказывании подтверждения безоговорочной преданности с возможностью шантажа ярко характеризует стиль высказываний Феодоры, идеально вписывающейся в сложное переплетение дворцовых интриг и постоянно продуцирующей их. В отличие от Юстиниана, имеющего некий «кодекс чести», свод правил, которому даже он вынужден подчиняться, у Феодоры отсутствует сфера сакрального<sup>171</sup>.

Треугольник «Имр – Зоя - Трапезондский царь» в третьем действии отражается в зеркале полярного женского образа – Феодоры. Имр и Феодора воплощают собой противоположные, максимально удаленные друг от друга, типы на шкале «мужское-женское», так как Имр в трагедии – воплощение мужественности, а Феодора – истинное лицо Женщины. Их позиции часто противоположны<sup>172</sup>, но при этом их натуры «одноприродны». Феодоре импонирует пылкость и прямота араба. Араб говорит на родном, «изначальном» языке, который знала, но теперь почти уже забыла Феодора. Имру очевидна игра Феодоры, но

---

<sup>170</sup> Маркером подобного модуса агональности является, например, реплика Юстиниана: «Ты не жена, ты женщина – и только!» и ответ Феодоры: «Все женщины такие ж» (174), что роднит диалог Юстиниана и Феодоры с диалогом Эхиона и Агавы в драме «Актеон».

<sup>171</sup> Строительство храма, например, сугубо мужское дело. (См. аналогичный эпизод из пьесы «Актеон»). Реплики Феодоры показывают, что религиозные преступления не кажутся ей невозможными, она умело манипулирует супругом, используя религиозные воззрения Юстиниана.

<sup>172</sup> «Феодора. «Разве кровью Смываются подобные обиды? Имр. А чем они смываются еще?»» (179)

страсть, горящая в нем, вынуждает его учиться у «гиены» (примечательно, что Имр и Трапезондский царь именуют Феодору одинаково).

Трапезондский царь, пытающийся защитить Зою оружием, выглядит нелепо, ибо природа разрушительных сил во дворцах иная, нежели на войне или на охоте<sup>173</sup>. Зоя полна доверия к окружающим, собственное «я» еще не открылось для нее самой. Первый опыт познания мужчины происходит для нее в окружении образов, навеянных общением и с Имром, и с Трапезондским царем. В таком контексте Имр становится двойником Царя, воплощая любовь «действующую».

Зоя олицетворяет небесную чистоту, белизну и холод. Она – снегурочка, которую испепелит огонь страсти араба. Однако смертоносные силы женских чар от этого несколько не слабеют. Агональное начало их взаимоотношений становится глубоко скрытым течением, на поверхности которого Зоя – облачко, во всем покорное «вольному ветру». Но и в женской покорности таится смертельная опасность для мужчины, являющая себя, в первую очередь, в искушении его изменить своему обету. Вещий сон Имра становится провозвестником приближающейся расплаты, наполняя его душу темным стыдом и ужасом.

Действие четвертое максимально насыщено демонстрациями различных игровых стратегий и тактик. Имр бросает вызов случаю – «веселому плясуну», «всемогущему как природа». В ответ на вызов человека приходят в движение все силы, строящие человеческую историю, и случай в их числе<sup>174</sup>. Ж. Бодрийяр писал о силе соблазна, скрытой в ситуации вызова, подчиняющей себе не только человека, но и надличностные силы. «Вызов или обольщение – это всегда стремление свести другого с ума, но только взаимным умопомрачением... Вот неизбежность вызова, вот почему невозможно не ответить на него: он вводит в своего рода безумное отношение, резко отличающееся от отношений коммуникации или обмена: дуальное отношение, скользящее по знакам хотя и бессмысленным, но связанным каким-то тайным соблюдением его. Вызов кладет конец всякому договору или контракту,.. все это он заменяет неким *пактом*, в высшей степени условным и ритуализованным, неотступным обязательством отвечать и повышать ставки, управляемым правилом игры...» (Бодрийяр, 2000, 149-151).

---

<sup>173</sup> Феодора легко раскрывает ему глаза на абсурдность подобного «метода борьбы»: «Так, значит, вечно будешь ты стоять С мечом перед ее опочивальней, Подслушивать, выслеживать, гайтяться, То верить, то опять подозревать? Ты позабудешь дальние походы, Ты перестанешь управлять страной, И будут дни твои полыни горче, И будут ночи как мученья ада» (183-184).

<sup>174</sup> Как свидетель бурного прошлого императрицы, Имр получает возможность шантажировать бывшую любовницу: он требует бракосочетания с Зоей и место полководца вместо Трапезондского царя. Так «плясун веселый» – случай – помогает узнать в императрице бывшую танцовщицу.

Схватка бывших любовников (Имра и Феодоры) приковывает внимание. Имр пользуется стратегией охоты (сравнение Феодоры с ядовитым животным проходит через всю пьесу). Стиль поведения Феодоры иной: когда-то она славилась как лучшая танцовщица Александрии. Умение «жить в ритме бубна» осталось в ней на всю жизнь. Теперь она «слушает обстоятельства», выбирая безошибочный момент для удара. В итоге Феодоре удается сыграть на «негативных ожиданиях» Юстиниана, чтобы выполнить требования ставшего опасным для Имра.

В последней сцене четвертого действия происходит перелом течения драмы к трагедийному финалу, наполненному смертями (реальными и готовыми осуществиться в будущем). Трапезондский царь, глубоко пораженный выбором Зои (она полюбила «Неведомого нищего пришельца С гортанным голосом, с угрюмым взглядом, С повадкой угрожающего зверя Без тени человеческой души» (197)), находит внутреннюю опору в воинской чести: «Прости меня. Я воин, а забыл, Что нет иного права, чем победа»(197). В этой ситуации происходит максимальное дистанцирование образов Трапезондского царя и Гондлы. В образе Царя автор актуализирует собственное представление о значимости воинской чести для мужчины. Именно Трапезондский царь вводит тему метаморфозы женщины-ангела. Как гласит древнее преданье, «женщина не только человек, А кроткий ангел с демоном свирепым Таинственно в ней оба совместились. И с тем, кто дорог ей, она лишь ангел, Лишь демон для того, кого не любит» (198). В тексте этой пьесы Гумилева женщина предстает в двух обликах: демона и «отравленной туники» (для любимых или считающих себя таковыми).

В последнем действии все пары вновь распадаются. Каждый из героев остается наедине со своей собственной судьбой, которую определяет его предшествующий выбор. Имр удачлив: все силы, задействованные в пьесе, работали на его успех. Он назначен полководцем. В императрице узнана бывшая танцовщица. Девушка, заставившая нарушить обет, в итоге оказалась очень полезной. Как знак силы Имра, возникает уже известный нам образ лютни<sup>175</sup>. Торопливые односложные ответы Имра царевне, как в кривом зеркале, отражают былые нескончаемые беседы Зои и Царя. С отъездом Имра Зоя остается в самом опасном месте – в собственном доме-дворце. Выход во взрослую жизнь окрашен трагическими тонами: смелости или отсутствия воли Зои хватило лишь на то, чтобы сомнамбулически всплыть во взрослую жизнь. Ее можно сравнить с шахматным королем, который, лишенный защиты другими фигурами, неизбежно терпит поражение. Но Зоя, ставшая для Имра «царевной» (новое обращение как знак изменившихся отношений), наделена мужеством, может быть, не меньшим, чем ее возлюбленный-воин, ибо она отвер-

---

<sup>175</sup> «Зоя: «Его слова – как звоны лютни в сердце, Которое один он понимает»» (197).

гает возможность вернуться к прежнему состоянию, заявляя Феодоре: «Имр-Эль Каис из Кинда – мой жених. Я не хочу и не возьму другого» (203).

До решающего разговора дочери с отцом-императором, служащей развязкой трагедии, происходит еще одно событие, поданное в эстетике античного театра: вестник Евнух рассказывает о самоубийстве Трапезондского царя. Царь падает со стены строящегося храма святой Софии, шагнув «за край стены, где воздух пронизан был полуденным сияньем». И вновь, уже в своей гибели, Царь обнаруживает сходство с Гондлой: он погибает в полуденный зной, который был губителен и для Гондлы; также с именем Христа на устах<sup>176</sup>.

В финале трагедии раскрывается характер Зои как наследницы древней благородной крови<sup>177</sup>. Потрясенная признанием (и коварством отцовского плана с отравленной туникой, и известием о гибели бывшего жениха), Зоя может противопоставить миру интриг и игры только предельную искренность, почти демонстративную непричастность к любым игровым стратегиям<sup>178</sup>. Однако, как и в других пьесах Гумилева, позиция «вне игры» оказывается наиболее уязвимой и опасной в подобной среде. Веря в доброту отца, Зоя обрекает на смерть и своего настоящего возлюбленного, имя которого было доселе неизвестно Кесарю. Слова разгневанного императора звучат как пред-вестие:

«А он наденет брачную тунику,  
За красоту твою поднимет чашу,  
Но только чаша выпадет из рук,  
Уста увлажнит не вино, а пена.  
Он спросит, что с ним, и ответит сам  
Себе звериным неумолчным ревом.  
Сухой огонь его испепелит,  
Ломая кости, Разрывая жилы,  
И в миг последний неизбежной смерти  
Твое он имя страшно проклянет!» (209-210).

---

<sup>176</sup> Эстетизация самоубийства у Гумилева, связанная с христианскими мотивами, могла бы послужить темой отдельного исследования. Прочтение эпизода самоубийства Трапезондского царя как пародийного варианта евангельского сюжета об искушении Христа предлагает А. Курганов (*Курганов, 2003*).

<sup>177</sup> Образ первой жены Юстиниана – умершей матери Зои – постоянно присутствует в трагедии как антитеза плебейскому прошлому и «низкому нраву» Феодоры.

<sup>178</sup> За время этого разговора Зоя переходит от привычно-дочерних интонаций: «Отец, ты мудрый, знающий, ты Кесарь... Тогда как я, я – девочка, и только! Позволь мне доброй быть и быть счастливой!» (205) - до способности взять на себя ответственность за самоубийство Трапезондского царя: «Он умер, живший для меня. И я, Да, только я одна – его убийца» (208). Менее суток назад открыв для себя свободу собственного выбора, сейчас она поглощена переживанием того, «Что правда – мерзость, если милосердье К страдающему с нею несовместно» (там же).

Отец-император вершит судьбу опозорившей его дочери, однако последняя сцена принадлежит женщинам<sup>179</sup>. Для Феодоры наступил час торжества над падчерицей: плебейки над аристократкой, «горячей крови» над усталостью «породы столетия вымершей», знающей все притоны и таверны – над ангельской чистотой. Но это торжество смешано с ужасом непонимания: как может это «незнающее и детское тело» нести смерть своим избранникам<sup>180</sup>. В мире Гумилева мужчины способны находить общий язык, женщины даже друг для друга «непрозрачны» и чужды. Роли, выработанные культурой для женщин (царевна, аристократка), оказываются лишь покровами, скрывающими извечно-женское, вероломное, гибельное. В этом смысле «просто женщины» оказываются честнее, как об этом и заявляет Феодора. Однако с Зоей уходит целая эпоха, культура, прекрасная и утонченная, отказывающаяся обезопасить себя знанием законов игры. И тем самым обрекающая на гибель не только себя, но и всех, вовлеченных в ее ангельско-демонические сети.

Таким образом, если рассматривать художественные тексты Гумилева как некий сценарий, который с неизбежностью влиял и на его реальную жизнь, то можно констатировать, что гибель его, произошедшая по воле правящего режима, была в какой-то мере предрешена его собственным выбором, верностью раз избранным, но ставшим опасными стратегиям и ролям<sup>181</sup>. Ибо, как считал сам Гумилев, «в стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о форме своих рук, о цвете своих глаз...» (Цит. по: Лукницкая, 1990, 148). Именно в драмах Гумилев прорабатывает главный конфликт, результатом чего становится выработка «ролевого канона», где двум женским типам противостоят два мужских. Из этих мужчин только один реально может противостоять женщине, платой за что становится его инфернальная сущность. Неуклонность, с которой этот агон проявляет себя в обличьях любых исторических эпох, позволяет выдвинуть предположение о том, что для самого автора закрепление этого конфликта в пространстве художественного творчества, возможно, явилось залогом возможности иного движения «реальной» жизни. Именно об этом нам го-

---

<sup>179</sup> По воле отца Зоя примет схиму и до смерти будет обречена жить затворницей в своем покое, ибо «Позора римской благородной крови Раскаянье простое не отмоет» (209).

<sup>180</sup> «Феодора. Ты думаешь, ты женщина, а ты – Отравленная брачная туника, И каждый шаг твой – гибель, взгляд твой – гибель, И гибельно твое прикосновение! Царь Трапезондский умер, Имр умрет, А ты живи, благоухая мраком. Молись! Но я боюсь твоей молитвы, Она покажется кощунством мне» (211).

<sup>181</sup> Как утверждал Э. Берн, «любимые игры, будучи элементами его жизненного сценария, в конечном итоге определяют его судьбу, например, «вознаграждения», полученные в результате брака или деловой карьеры, и даже обстоятельства его смерти» (Берн, 1992, 47).

ворит обилие творческих планов Гумилева в 1921 году, его самоощущение начала нового, по-настоящему зрелого периода его жизни. Незадолго до гибели Гумилев говорил: «Я никогда не был вундеркиндом. Скорее наоборот, я сформировался поздно и поздно стал личностью. Только теперь, в самые последние месяцы, я начинаю по-настоящему проявлять себя таким, каким меня задумал Бог... Я уверен, что в будущем совершу многое, о чем сейчас могу только смутно мечтать, и внесу нечто новое в русскую поэзию» (Цит. по: Мелешико, 1998, 154).

### Выводы

Итак, определяющим типом игры на всех уровнях биографического, социокультурного и художественного творчества Н. Гумилева является агональный тип. Он проявляется на биографическом уровне в ролевом комплексе Путешественника, завоевывающего новые земли. Этот тип мироотношения оказывается тесно связанным с культурным контекстом эпохи (опыт Рембо и оккультные интересы африканских путешествий Гумилева) и с утверждением маскулинной позиции Гумилева (изображение Африки в виде девушки). Далее происходит своеобразная дифференциация этого ролевого конгломерата. Одна составляющая – роль Рыцаря и Конквистадора – находит свое воплощение, в основном, в художественном творчестве, где темы войны как дела мужчин и образы прекрасных дам соседствуют. С другой стороны, на смену подчеркнута фактуальных африканских путешествий время выдвигает возможность военных действий, и Гумилев принимает эту замену. Надо отметить, что и в фактуальном, и в фикциональном развитии роли Путешественника (то есть в роли Рыцаря / Конквистадора и в роли Воина), для Гумилева оказывается важной ритуальная составляющая, кодекс чести и этикет этих ролей.

Эти же компоненты мы видим и в роли Мэтра (Ученика-Учителя), и в ипостаси Гумилева-критика. Стремление создать литературную школу как оппозицию существующим течениям, оформить ее программно и обозначить достаточно четкий круг основоположников, сторонников и противников было глубоко свойственно Гумилеву-«отцу акмеизма». По мере того, как качества, свойственные Гумилеву-воину, проявляли себя в литературных кругах, происходила смена его круга общения, и процесс этот не прекращался вплоть до его гибели, сопровождаясь омоложением его аудитории, повышением активности и авторитета Гумилева все в более широких кругах. Известный догматизм мышления Гумилева-критика позволил ему сформулировать ряд тезисов, сообразуясь с которыми он проводил критические разборы стихотворений. Далекое не всем деятелям той эпохи подобный подход казался оправданным, но можно с уверенностью говорить об эффективности занятий «Цеха поэтов», о создании в нем Гумилевым плодотворной именно для периода ученичества атмосферы. Здесь происходит почти идеальное попадание персоны в культур-



ную нишу, запрашиваемую эпохой. Об игровых элементах этой позиции Гумилева свидетельствуют и осознание ограниченности собственных классификаций при работе с «талантливыми», и игры со студийцами, а главное, преобладающий вектор развития самого художественного творчества Гумилева.

Именно на уровне творчества мы соприкасаемся с главной ролью Гумилева – ролью Поэта. В этой роли концентрируются все мотивы и комплексы, свойственные ему. Агональность завоевателя воплощается в ролевой лирике, ритуальность – в уверенности, что поэтическое ремесло имеет ряд поддающихся изучению законов. Сквозной темой становятся отношения Мужчины и Женщины. Опыт отношений с Ахматовой оказывает серьезное влияние на выработку его собственного канона притягательной и недоступной женщины. И в лирике, и в новеллах обозначается влечение женщины не к благородным рыцарям (с которыми соотносит себя автор), а к персонажам демоническим. Однако если в лирике автор более связан с коллизиями, которые претерпевает его «лирический герой», то в драмах Гумилев использует возможность проигрывания разных сценариев конфликта. Устойчивость системы персонажей в его пьесах позволяет говорить о том, что в ней идет поиск героя, способного одержать победу над женщиной, ускользающей от диалога в лирике и в жизни. Таким героем оказывается проекция авторского «я» – Поэт по внутренней сути. Причем обязательными чертами Поэта становятся не только его магическая власть над словом (а, следовательно, и над миром), но и inferнальная (демоническая) сущность.

Таким образом, в драматургии происходит объединение и корректировка мужских образов, заданных в новеллистике Гумилева (где рыцарское и демоническое исключали друг друга). Наиболее сильные и удачливые игроки (такие как Дон Жуан и Гафиз) живут в модуле игры постоянно, наиболее слабые – способны осуществлять только ответные трансакции и неизбежно проигрывают. Интересно, что агональность как черта жизненного и художественного творчества Гумилева практически не задействует парадигму «человек – случай» и «человек – Рок» (единичные исключения из этого правила мы отмечали в «Отравленной тунике»). Власть Поэта сравнима с божественной, поэтому она подчиняет себе случай как таковой. Верность кодексу чести, соблюдение его правил может стать опорой в наиболее сложные моменты жизни героев (примером может служить образ Трапезондского царя), попытка избежать противостояния осуждается (отказ Гондлы от поединка). Однако подлинной полноты бытия герои Гумилева достигают в те моменты, когда им удастся действовать, ведя игру по собственным правилам, наслаждаясь в эти моменты острым чувством «свободы в противостоянии». Таковы самые светлые страницы «Записок кавалериста», финал новеллы «Придворный поэт», и моменты удач персонажей драматургических опытов Гумилева.

### Глава 3. Михаил Алексеевич Кузмин (1872 – 1936)

#### 1. Личностно-биографический уровень

Литературный дебют Кузмина состоялся, когда автору было за тридцать (Брюсов, почти его ровесник, был в это время уже признанным поэтическим метром). Автор ставшего знаменитым цикла «Александрйские песни» сразу оказался на равных с петербургской богемой тех лет, притягивая слухи, сплетни, догадки, собирая и творя легенды о собственной жизни. Главная трудность в определении ролей Михаила Кузмина состоит в том, что он как бы целиком соткан из культурных знаков, символов, знаков, масок ушедших эпох. Выделить ролевой комплекс, погруженный в биографический контекст и только, почти не представляется возможным. Однако большая часть его ролей, безусловно, связана с «историей души» Кузмина. Поэтому в первой части нашего этой главы мы вынуждены постоянно совершать рекурсивную процедуру: от текстов возвращаться к биографическому контексту и продолжать биографию текстами. Но прежде чем мы обратимся к Кузмину, каким он предстал перед искушенной публикой, обратимся к годам напряженных духовных исканий (они длились без малого два десятка лет), сформировавших личность Кузмина-поэта.

Строки автобиографии Кузмина (1913 год) гласят: «Михаил Алексеевич Кузмин родился 1875 года 6-го октября в городе Ярославле. Отец был Алексей Алексеевич Кузмин, ярославский дворянин, бывший моряк, потом служил по выборам в Судебной палате г. Саратова... Мать, урожденная Федорова, дочь бывшего инспектора Театрального императорского училища, воспитанницей которого была моя бабка Монготье, внучка французского актера Офрена при Екатерине. Вероисповедания православного. И дядя со стороны матери, и дядя со стороны отца, братья и двоюродные братья – все были военными. Учился в 8-й С.-Петербургской гимназии, затем в консерватории по классу композиции, которую по болезни не окончил. Почти до 1904 года не занимался литературой, готовя себя к композиторской деятельности, покуда некоторые мои приятели не обратили внимание на мои опыты, на которые я сам смотрел лишь как на текст к музыке. Через семейство Верховских и Чичериных я сблизился с «Вечерами современной музыки» и с людьми, стоящими близко к ним, то есть В.Ф. Нувелем, А.П. Нуроком, К.А. Сомовым и С.П. Дягилевым... Приехавший в Петербург В.Я. Брюсов взял «Александрйские песни», и с тех пор С.А. Поляков, «Весы» и «Скорпион», сделались моим верным приютом, каким и продолжают быть до сей поры» (Кузмин, 1990, 3).

Эти строки рисуют жизнь Кузмина такой, какой он хотел представить ее публике. В ней сознательно изменены некоторые «линии кроя» с целью получения силуэта Кузмина-

литератора<sup>182</sup>. Стремление Кузмина не пересоздать, но из имеющегося материала «выкроить по более точной мерке» собственную жизнь начинается с выбора предков. Жизнь в родительском доме, проходившая в традициях старозаветной бытовой религиозности, заложила в нем неискоренимую тягу к стройности быта, освященного обычаем и обрядом<sup>183</sup>. Однако к настроению ранних лет Кузмина более всего подходит эпитет «безотрадное»: старый отец, замкнутая и немолодая уже мать, болезни и ссоры окружающих, трудное материальное положение<sup>184</sup>. Мечтательность выливается в тягу к театральным домашним представлениям. Доверительно-интимный характер большинства его стихов, ожидание нежности, тепла от близких людей – так можно определить запечатлевшееся «негативом» влияние родительского дома на характер личности и творчества Михаила Кузмина<sup>185</sup>. Известный исследователь творчества Кузмина - Н. Богомолов - выделяет три основных момента, вынесенных Кузминым из отеческого дома: «это традиция далекого прошлого, навсегда связавшая Кузмина с исконной жизнью небогатого русского дворянства, ...трогательное и наивное полудилетантское искусство... И, конечно, едва ли не самое главное – стремление к поискам того, что в том же письме обозначено новалисовским символом, голубым цветком...» (Богомолов, 1995, 14).

Роль *Amans – Влюбленный* стала как бы «визитной карточкой» поэзии Кузмина и, во многом, его культурного облика (тот же модус, как известно, реализовывал и Антиной, имя которого Кузмин выбрал, присутствуя на Ивановских «средах» в «башне»). В неизбежном ощущении присутствия Любви во всех проявлениях жизни, в витальной потребности быть влюбленным – истоки этой роли. Гомоэротизм Кузмина в данном случае кажется нам вторичным явлением, ибо у него он практически никогда не выполнял наме-

---

<sup>182</sup> Наиболее полное описание жизненного и творческого пути Михаила Кузмина принадлежит Н. Богомолову, поэтому при определении ролевых комплексов поэта, мы будем чаще всего ссылаться на монографию Н. Богомолова, посвященную Кузмину. Свидетельство, выданное ярославской Христорождественской церковью, утверждает дату рождения Михаила Кузмина тремя годами ранее - 6 октября 1872 года.

<sup>183</sup> В конце 1890-х годов Кузмин надолго удалялся в олонецкие и поволжские скиты, хотел даже уйти в монастырь. В 1902 году, в письме ближайшему другу юношеских лет – Г.Ю. Чичерину – признавался: «Твердая вера, неизменный обряд, стройность быта и посреди этого живое земное дело – вот осязательный идеал жизни и счастья... Оно существует объятно и осязательно, жизненное и живущее, - это быт и жизнь староверов. ... Мистическая связь обряда и обычая – вот связь не выдуманная и не самовольная» (ГПБ, Ф.1030, Ед.хр.22).

<sup>184</sup> «Я вообще мало знал ласки в детстве, не потому, чтобы мой отец и мама не любили меня, но, скрытые, замкнутые, они были скупы на ласки. Мало было знакомых, и я их дичился; если я сходил, то с девочками» (Богомолов, 1995, 13).

<sup>185</sup> Можно сказать, что, как и в случае Волошина, первоначальные установки собственного ролевого комплекса выстраиваются с позиций сопротивления родительскому сценарию. Так, даже рационализм волошинской антропософии кажется подчеркнуто взвешенным в сравнении с известной импульсивностью его матери.

ренно-шокирующей, эпатажной функции, а если и составлял автору скандальную известность, то лишь в качестве бескомпромиссного отстаивания права на подобный – для автора естественный – облик все той же божественной субстанции Любви.

Прервав обучение в консерватории, Кузмин продолжает занятия музыкой частным образом и дает уроки музыки для заработка. Круг слушателей его сочинений был очень узок. Первые стихотворения Кузмина возникают почти исключительно как тексты к собственной музыке – операм, романсам, сюитам, вокальным циклам. Они рассчитаны на восприятие «с голоса», поэтому в них выделен лишь один смысловой ряд. Позже Кузмин написал музыку к постановкам блоковского «Балаганчика» (1906) и ремизовского «Бесовского действия», имевшим шумный успех. Музыкальное дарование Кузмина проявляется и в известном исполнении своих «песен», и в постановке водевилей и комедий на музыку собственного сочинения, и в пристальном внимании к музыкальной составляющей всех постановок, попадающих в поле зрения Кузмина-критика. Необычайной музыкальностью отличается и фонический строй его стихотворений. Эту постоянно присутствующую сторону дарования Кузмина можно обозначить ролью Музыкант.

Отметим, что данный модус личности Кузмина входит в оппозицию с типом личности Гумилева, декларирующего свое непонимание и неприятие музыки и театра. Сферы музыки и театра сближаются в аспекте нашего рассмотрения тем, что обе они принадлежат модусу игры play, реализуясь через «исполнителя» и получая существование только в момент его со-творчества автору. Драматургические опыты Гумилева в большинстве своем – опыты поэта, расширяющего свой жанровый диапазон. Театральное же творчество Кузмина весьма обширно, что, несмотря на неровное качество пьес, говорит о естественности для него этого рода литературы<sup>186</sup>.

Юношеская дружба с Чичериным инициировала развитие кузминских интересов в области истории культуры, изучении языков, знакомства с музыкой, литературой, живописью самых различных стран и эпох, начиная с античности и кончая современностью. Чичерин же подтолкнул Кузмина совершить в девяностые годы два заграничных путешествия<sup>187</sup>. Из этих поездок возникает прообраз сквозной темы творчества Кузмина – путеше-

---

<sup>186</sup> Феномен театра был столь же притягателен для Волошина, которого, впрочем, интересовал иной аспект театрального действия. Сопоставление Волошина и Кузмина выявляет и другое их различие. Если в лирике Кузмина превалирует музыкальное начало, то у Волошина доминируют зрительные, живописные образы («глаз живописца»). При несомненной возможности иных объяснений и интерпретаций, нам видится несомненная связь этих различий с тем типом игры, который был стратегически определяющим у каждого из этих авторов.

<sup>187</sup> Для человека своего времени и своего круга Кузмин путешествовал чрезвычайно мало, но интенсивность его переживаний оказалась столь высока, что два месяца, прове-

ствия как духовного пути. Избирательность, свойственная ему, стойкость культурологических предпочтений, позволяют говорить о Кузмине как носителе роли Паломника: «Я положительно безумею, когда только касаюсь веков около первого; Александрия, неоплатоники, гностики, императоры меня сводят с ума и опьяняют или, скорее, не опьяняют, а наполняют каким-то эфиром; не ходишь, а летаешь, весь мир доступен, все достижимо, близко ... рано или поздно смогу выразить это и хоть до некоторой степени уподобиться Валентину или Апулею» (Из письма Чичерину 1897 г. Цит. по: Михайлов, 1998, 699). Кузмину открываются новые культурные пласты: в нем пробуждается интерес к средневековой и раннеренессансной культуре, к францисканской традиции (в ней Кузмин обретает для себя синтез, позволяющий органически сочетать приятие «нежности» и «сладости» мира с духовной твердостью, религиозный экстаз – с эротическим умилением). Его прельщают Венеция эпохи Гоцци и Гольдони, диккенсовская Англия, Апулей и Петроний, европейская живопись XVIII века и итальянские новеллисты, арабские сказки и философия неоплатоников, Лесков и Анатолий Франс. Уже в перечислении «влюбленностей» Кузмина очевидны два свойственных ему качества – избирательность любви и множественность ее ликов (не вообще Англия, Рим, Венеция, а привязанность к определенной эпохе, точнее – стилю, рожденному ею, культурной атмосфере).

При сопоставлении модуса путешествий Кузмина с Волошиным и Гумилевым выявляется неспешность Кузмина, внимание к деталям, любование фактурой. При этом ни количество пройденного, ни количество узанного не играют решающей роли, становясь вторичными характеристиками прогулки. Оппозицию Путника (Волошин) и Путешественника (Гумилев) Кузмин дополняет модусом Прогуливающегося, где доминирует неспешность созерцания, благорасположенность ко всему, тонкий рисунок беседы. Однако за «прогулками» Кузмина почти всегда сквозит лик Паломника, для которого место обретает ценность в связи с происходившими здесь когда-то событиями. Паломник – носитель мифологической, циклической временной модели.

Смерть рано входит в мирозерцание Кузмина, будучи переживаема и как утрата близких людей (брата, отца, любовника<sup>188</sup>), и как регулярное ощущение близости собст-

---

денные в Египте и три – в Италии – позволили ему и двадцать пять лет спустя представить виденное во всех подробностях. В Италии Кузмин изучал церковную музыку под руководством каноника Мори и под влиянием наставника погрузился в литературу о гностиках, построения которых привлекли его сочетанием идей христианства с языческим их толкованием, связью с античностью. Известно, что при всей своей разносторонней эрудиции Кузмин в конце жизни считал себя подлинно осведомленным лишь в 3 областях: гностицизме, музыке в период между Бахом и Моцартом и флорентийском кватроченто.

<sup>188</sup> Так, первое путешествие Кузмина в Египет прошло под знаком любви и смерти: Кузмин отправился в эту поездку с любовником, смертью которого она и закончилась.

венного конца. Позднее, определяя сущность творчества К.А. Сомова, Кузмин дает ему характеристику, которая в полной мере приложима к его собственным сочинениям: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг – вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство – череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок...» (Цит. по: Богомолов, 1995, 17).

Каждое путешествие Кузмина вносит в его творчество темы, становящиеся не просто важными, но магистральными, определяющими мироощущение всех последующих лет. «Как египетское путешествие дало Кузмину ощущение прелести мира в соединении со все пронизывающим веянием смерти, так путешествие итальянское сплело воедино искусство, страсть и религию – три другие важнейшие темы творчества Кузмина», - заключает Н. Богомолов (*Там же*, 18).

Период конца 1890-1900-х годов характеризуется напряженными духовными поисками и сопровождается частыми поездками по скитам. Тема православной религиозности всегда была достаточно напряженной для Кузмина в связи с его гомосексуализмом<sup>189</sup>. После разочарования в католицизме он обратился к поискам на русской почве и в итоге сблизился со старообрядчеством<sup>190</sup>. Нам кажется убедительной точка зрения Н. Богомолова, считающего, что старообрядчество одновременно «давало ему особый строй установлений, тянувшийся непосредственно в глубь национального самосознания и национальной истории, и возможность приобщиться к чрезвычайно привлекавшему его старинному быту» (*Богомолов, 1995, 19*): Безусловно, вопреки легендам, по-настоящему Кузмин никогда в старообрядчество не обращался. Профессиональные занятия литературой и композицией были немыслимы в той среде. В романе «Крылья» Кузмин приводит характерное высказывание купца-старовера Саши Сорокина: «Как после театра ты канон Иисусу читать будешь? Легче человека убивши. И точно: убить, украсть, прелюбодействовать при всякой вере можно, а понимать «Фауста» и убежденно по лестовке молиться - немыслимо...»

---

<sup>189</sup> Роль лидера в откровенном обсуждении этой тематики и принятии своего естества взял на себя друг Кузмина – Г. Чичерин. Во многом благодаря ему (Чичерин отличался столь же решительной гомозротической ориентацией), период «самоопределения» прошел у Кузмина достаточно гладко. Драматизм заключался в том, что Михаил Кузмин был действительно глубоко верующим человеком и всю жизнь пытался примирить эти две стороны своей жизни. Иногда накал страстей доходил до попыток самоубийства.

<sup>190</sup> «Наша церковь меня не удовлетворяет, и то, что составляет ее главное достоинство, ее вселенскость, меня, главным образом, отталкивает. Вера должна быть небольшой ладьей спасения среди мира, для немногих и посвященных. И христианство привлекает только в 1-ые века, а не потом, когда оно разлилось в море, и нужно искать других ковчегов помимо него» (Письмо М. Кузмина Б. Чичерину. *Кузмин, 1994, 200*).

(Кузмин, 1999. т.1, 118). Кузмин-Старообрядец как живая иллюстрация русской национальной идеи - первая роль, с которой этот поэт появился на петербургской сцене. Вот несколько его портретов, относящихся к этому этапу жизни. «Необычность одного из них (гостей К.А. Сомова – Н.Г.) меня поразила: цыганского типа, он был одет в ярко-красную шелковую косоворотку, на нем были черные бархатные штаны навывпуск и русские лакированные высокие сапоги. На руку был накинута черная суконная казакин, а на голове суконный картуз. Шел он легкой эластичной походкой. Я смотрел на него и все надеялся, что он затанцует. Моих надежд он не оправдал и ушел, не протанцевав» (Воспоминания Михайлова Е.С. о лете 1906 года.// *К.А.Сомов, 1979, 493*). А вот описание Ремизова: «...Итальянский камзол. Вишневый, бархатный, серебряные пуговицы, как на архиерейском облачении, и шелковая кислых вишен рубаха: мысленно подведенные вифлеемские глаза, черная борода с итальянских портретов и благоухание – роза... И когда заговорил он, мне вдруг повеяло знакомым – Рогожской, укусы раскольничьи тетки, суховатый язык, непромоченное горло. И так это врозь с краской, глазами и розовым благоуханием. А какое смирение и ласка в подсакивающих словах» (Цит. по: *Богомолов, 1995, 10*)<sup>191</sup>.

Определяя «старообрядчество» Кузмина как роль, мы хотим отметить, что эта сторона духовной жизни Кузмина минимально проявляет себя как нечто театральное, расчетливо координирующее с общим обликом поэта и рассчитанное на определенное восприятие во внутреннем мире Кузмина. Более того, в духовном мире поэта вера, тяга к церковному ее осуществлению предстает как константа, насущная потребность на протяжении всей жизни. На этом уровне речь идет о театрализованном воплощении этой константы в мире социокультурном, где старообрядчество Кузмина синонимично католицизму Черубины де Габриак.

Только взойдя на Парнас Серебряного века, Кузмин решается опубликовать тексты, написанные им в 1901-1903 годах: циклы «*Духовные стихи*» и «*Праздники Пресвятой Богородицы*» (Осенние озера», 1912). Эта публикация демонстрирует значение культурного контекста для восприятия литературных произведений. Цикл духовных стихов Кузмина состоит из пяти произведений<sup>192</sup>. Тематика их характерна именно для старообрядче-

---

<sup>191</sup> Еще одна зарисовка А. Ремизова: «Кузмин тогда ходил с бородой – чернющая! – в вишневой бархатной поддевке, а дома у сестры своей Варвары Алексеевны Ауслендер появлялся в парчовой золотой рубахе навывпуск, глаза и без того – у Сомова хорошо это нарисовано! – скосится – ну, конь! – а тут еще карандашом слегка, и так смотрит, не то сам фараон Ту-танк-хамен, не то с костра из скитов заволжских, и очень душился розой – от него, как от иконы в праздник» (Цит. по: *Богомолову, 1995, 19*).

<sup>192</sup> Духовные стихи – русские фольклорные и литературные музыкально-поэтические произведения различных жанров, объединяемые религиозным содержанием; по сюжетам

ской традиции. «Хожение Богородицы по мукам» – переложение одного из самых популярных в древнерусской письменности апокрифов (особенно широко распространено в старообрядческих сборниках), известного в списках с XII-XIII веков; тема смерти (как отдельного человека, так и гибели всего грешного мира) и покаяния доминирует в стихах «О разбойнике» и в «Страшном суде», что согласуется с эсхатологической направленностью старообрядческих текстов; в молитве юноши в «Стихе о пустыне» возникает традиционный для фольклорных текстов этого жанра образ пустыни как убежища, где можно укрыться от соблазнов мира и обрести спасение души. В этом цикле Кузмин выступает в типической роли «духовного певца», которые, по словам Г. Федотова, «являются посредниками между церковью и народом, они переводят на народный язык то, что наиболее поражает их воображение в византийско-московском книжном фонде православия» (Федотов, 1991, 15).

Будучи опубликованы в 1912 году, духовные стихи оказываются в ином контексте: их автор – эстет и денди, обладатель знаменитой коллекции жилетов «на каждый день»; сочинитель скандально известного романа «Крылья», создатель «Александрийских песен». Теперь духовные стихи звучат как воплощение ориенталистских увлечений эпохи (к явлениям того же ряда относятся «Абиссинские песни» Н. Гумилева, «Заговоры» К. Бальмонта, лирика С. Городецкого). Русская религиозность и культура получают статус экзотических: Кузмин являет себя как творец любовной лирики (1 часть), газэл (2 часть) и стихов религиозного содержания (3 часть). Жанр духовного стиха оказывается средоточием русского национального духа<sup>193</sup>.

Цикл предваряет посвящение Вс. Князеву (близкому другу Кузмина в 1912 году), где мотивы ожидания чуда, явления ангела<sup>194</sup> слиты с откровенно эротическим описанием физической стороны любовной страсти: «Камень копьем прободая, Вызови воду, Чтобы текла, золотая, Вновь на свободу!» (Кузмин, 1990, 147). Такое обращение к любимому, предваряющее цикл стихов религиозного содержания, провоцировало весьма разные оценки сборника. Если Н. Гумилев полагал, что в «русских стихотворениях» «Осенних озер» «второе лицо чувственности – ее торжественная серьезность – стала религиозной просветленностью, простой и мудрой, вне всякой стилизации» (Кузмин, 1990, 523), то П. Медве-

---

восходят к книжные истокам (Библия, жития святых, церковные гимны, легенды и апокрифы).

<sup>193</sup> Г. Федотов считал, что «чем трагедия была для религиозной стихии эллинизма, тем был духовный стих для русской религиозной стихии: самым глубоким, самым проникновенным, самым мучительным ее выражением» (Федотов, 1991, 124).

<sup>194</sup> Образ вожатого в виде ангела в золотых латах – сквозной образ третьей части сборника «Сети» и повторяющийся персонаж видений Кузмина, описанных им в дневнике в конце 1907 – начале 1908 года.



дев увидел в «модернизованных апокрифах» Кузмина лишь «литературщину, только более или менее удачное и умелое мастерство» (*Там же*). Еще более резкую реакцию вызвал цикл «*Праздников Пресвятой Богородицы*» (1909), образы которого намеренно «секуляризуются». И. Анненский («*О современном лиризме*», 1909), например, вопрошал: «А что, кстати, Кузмин, как автор «*Праздников Пресвятой Богородицы*», читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и другими крепостями, - соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы – стихи о Пресвятой Деве? Нет, не читал. Если бы он читал их, так, пожалуй бы, сжег свои «праздники»» (*Анненский, 1979, 366*). И все же можно говорить о том, что именно третья часть сборника сыграла важную роль в том впечатлении большей строгости и простоты, которое произвели «*Осенние озера*» на читателей и литературные круги.

Как восприятие раскола неизбежно осталось для М. Кузмина – профессионального литератора - во многом книжным; так и его духовные стихи погружены в лоно традиции жанра<sup>195</sup>. При сопоставлении текстов духовных стихов Кузмина с фольклорными образцами жанра нельзя не отметить некоей книжности и в пересказе апокрифов, и в выборе сюжетов<sup>196</sup>.

Здесь нужно ввести различие реконструкций и стилизаций (о них речь пойдет ниже). Цикл «*Духовных стихов*» ближе именно к реконструкциям, так как они стремятся воспроизвести опыт другого как свой собственный (тогда как стилизации содержат эксплицитную отсылку к другому). А. Эткинд, занимающийся этой проблематикой, отмечает, что «вторичные структуры» в случаях реконструкции обычно более глубоки (задача реконструкции более интимна), чем в случаях стилизации, и определяются не столько внешними признаками плана содержания, ... сколько самой позицией поэта, пророка, религиозно-поэтического лидера» (*Эткинд, 1998, 68*). Духовные стихи тесно связаны и с «малой родиной» поэта: старинными русскими городками на Волге, с жизнью заволжских скитов.

---

<sup>195</sup> В данном случае попытка стилизации содержала, конечно, немалую долю лукавства, ибо жанр предполагает анонимность, потерю авторского «я», вещание «народным голосом». В 1912 году утверждения лирического героя: «Я молодой, я бедный юнош, Я Бога боюся, Я пойду да во пустыню Богу помолюся» (*Кузмин, 1990, 151*) - могли быть восприняты только как маска искушенного литератора. Религиозная традиция противостоит играм светского искусства и главная составляющая дарования Кузмина – его удивительная способность оживлять заснувшие глубоким сном далекие эпохи, становясь каждый раз актером того театра, чей потрепанный реквизит вынимает он из пыльного сундука – нивелируется в «*Духовных стихах*».

<sup>196</sup> Так отрок, «дитя малое», чью жизнь загубил когда-то возчик, ставший теперь иноком, в первую очередь, вызывает в памяти образы романов Ф. Достоевского. Исследователь церковного пения и музыки С.В. Смоленский (конец 1901 года) заметил о «*Духовных стихах*» Кузмина и музыке к ним: «Так не написал бы русский человек» (Цит. по: *Кузмин, 1994, 21*).

«Острой памятью любви» он еще раз воскрешает эти места в цикле *«Русский рай»* (сборник *«Вожатый»*, 1918), как раз в то время, когда эти, казавшиеся вечными для России, ценности уходят.

В последние годы в восприятии Кузмина доминировала составляющая «чужеземца», инородного по отношению к русской культуре существа. Сам поэт расчетливо-виртуозно балансировал на стыке двух своих «родовых ветвей»: русского небогатого провинциального дворянства и французских предков, волею судьбы оказавшихся в России. Западноевропейская культура стала его второй духовной родиной<sup>197</sup>.

Первый сборник Кузмина *«Сети»* открывается стихотворением *«Мои предки»* (май 1907 года). Здесь Кузмин дает свой, декларативный ответ на то, что составляет трудность для исследователей его жизни и творчества, - как определить, где у Кузмина выражение искреннего чувства, а где салонная игра, где он следует эпохе, а где сам является законодателем литературной моды, и, главное, как коррелируют эти «лики» поэта, уступая друг другу, но не исчезая насовсем? Свободная интонация перечисления (излюбленный Кузминым верлибр) неспешно называет тех, чья кровь струится в жилах поэта. Всем уделяется равная доля внимания, все равны и близки одновременно. Искусная безыскусственность. Кузмин умело свивает из пестрых нитей жизней своих предков ткань интонаций собственной жизни. Доминантой становится декларированное нежелание выбирать «главных людей» среди ушедших родственников. «Моряки старинных фамилий», «франты тридцатых годов», «важные генералы» идут в одном ряду с «милыми актерами без большого таланта», «барышнями в бандо», «экономными, умными помещицами» etc.<sup>198</sup> Ряд предков принципиально разомкнут, что равносильно авторской декларации о сохранении за собой права снова стать иным, неожиданным. «Артистической душе», какой обладал М. Кузмин, не свойственна борьба со своими ликами. Здесь, скорее, идет соперничество

---

<sup>197</sup> В автобиографическом тексте Кузмин пишет: «Мои любимцы были *«Faust»*, Шуберт, Россини, Meyerbeer и Weber. Впрочем, это был вкус родителей. Зачитывался я Шекспиром, *«Дон Кихотом»*, Вальтером Скоттом...» (*Богомолов*, 1995, 13). В том же ключе подана интерпретация личности Кузмина и в эссе М. Цветаевой *«Нездешний вечер»*, где ключевыми метафорами образа Кузмина становятся «природное изящество чужой особи», «севрская чашка», «француз 18 века» и др.

<sup>198</sup> В тех, кому он обязан своим существованием, он любит и принимает все:

«...каждая капля крови  
близка вам,  
слышит вас,  
любит вас;  
и вот все вы:  
милые, глупые, трогательные, близкие,  
благословляйтесь мною  
за ваше молчаливое благословенье» (*Кузмин*, 1990, 22).

между отдельными «душами» (субличностями) в стремлении достичь воплощения. «Душа», получившая возможность реализации, разворачивает неагональную картину мира<sup>199</sup>.

Литературным дебютом Кузмина стали его оперное либретто («История рыцаря д'Алессио») и тринадцать сонетов (1904). Однако изменение статуса ожидало Кузмина после написания повести «Крылья» (осень 1905 года). Кузмин почти сразу же начинает читать рукопись знакомым, наибольший энтузиазм по отношению к которой выразили В.Ф. Нувель и К.А. Сомов. Нувель же ввел его на «башню» Иванова, где Кузмин знакомится с Брюсовым. Плодами этого знакомства было опубликование в «Весах» – крупнейшем и наиболее заметном журнале русского символизма – сначала цикла «Александрийские песни», а затем повести «Крылья», занявших полностью одиннадцатый номер журнала и практически сразу же дважды переизданных издательством «Скорпион». После выхода в «Весах» «Александрийских песен» и «Крыльев», придавших имени Кузмина скорее скандальную, чем профессионально-литературную известность, проблема собственного имиджа остро встала перед самим поэтом. Кузмин решительно распрощался с коворотками и поддевками, преобразившись в денди и эстета<sup>200</sup>.

К моменту публикации текст повести «Крылья» был известен, и известен одиозно. Одним из объектов изображения в ней стал быт гомосексуалистов, ранее табуированный литературой. Несколько огрубляя положение вещей, можно сказать, что эстетические достоинства повести остались вне внимания широкой литературной общественности и критики. Атмосфера литературного скандала никогда уже полностью не покинет Кузмина, собственно говоря, с ней он и «покинет сцену».

Текст «Крыльев» является реализацией инвариантного для Кузмина «романа из современной жизни». Подобные романы (их Кузмин написал довольно много, и по количеству страниц они явно превосходят все остальное его творчество) находятся на периферии игровой зоны. (Мы имеем в виду такие тексты, как «Нежный Иосиф», «Мечтатели», «Плавающие - путешествующие», «Тихий страж»). В них театральная-игровая установка, столь органичная для дарования Кузмина, сменяется идеологической. Таким образом, в художе-

---

<sup>199</sup> Волошин, например, видел в парадоксальном слиянии в Кузмине французской крови с «раскольничьей» (как «органическом сплаве исконно славянского с исконно латинским») основу его творческой натуры, «ключ» к пониманию всех его «антиномий» (Волошин, 1988, 743).

<sup>200</sup> В 1923 году Ремизов писал об этой перемене: «сняв вишневую волшебную поддевку, постригся, и не видали его больше в золотой парчовой рубашке навывпуск; были у него редки книги старопечатные (Пролог), и рукописные, и знаменитые кроки (ноты) – все спустил, все продал, и голос не тот, в «Бродячей собаки» скричал» (Цит. по: Михайлов, 1998, 700).

ственном мире Кузмина важным оказывается не только понятие игры (в силу ее всеобъемлющего характера у него), но и ее «антипода», «нуля игры», границы игровой сферы.

Для нас важно, как уже было отмечено стремящейся к объективности критикой<sup>201</sup>, что гомосексуализм как отдельная, эпатирующая тема никогда не привлекал Кузмина. Шокирующим оказалось естественное для автора введение в повесть гомоэротической тематики и проблематики. Для Кузмина гомоэротические мотивы – естественное средство выражения общей темы любви в той ее ипостаси, которая привлекательна для него лично. Писать о «естественной» форме любви мужчины и женщины для Кузмина означало бы утрату той доверительной интонации, что составляла саму природу его лирического дара. Однако серьезность гомоэротической тематики в этом романе была и провоцирующе программной. Разгорелась жаркая и серьезная дискуссия по поводу прав на существование однополрой любви и ее статуса в обществе<sup>202</sup>.

Можно сказать, что сама несокрытость гомоэротических пристрастий Кузмина маркирует его персонажей как слугителей любви в качестве высшей силы. Название романа «Крылья» восходит к многократно повторяемой в романе метафоре, где любовь – это крылья людей. (Как говорили любимые Кузминым римляне, *amor tussisque non celatur*. Лю-

---

<sup>201</sup> Позволим себе обширную подтверждающую цитату: «Для любого читателя как стихов, так и прозы Кузмина очевидно, что его страсть направлена исключительно на мужчин. Но, как ни странно, это не делает его произведения предназначенными лишь для узкого круга людей со сходной с ним сексуальной ориентации. Для Кузмина любовь является любовью во всех ее ипостасях, как доступных для него самого, так и абсолютно недоступных и вызывающих отвращение или презрение. В восприятии Кузмина любовь есть сущность всего Божьего мира. Господь благословил ее существование и сделал первопричиной всего сущего, причем благословение получила не только та любовь, что освящается церковью, но и та, что нарушает все каноны, любовь страстная и плотская, отчаянная и предательская, сжигающая и платоническая...» (*Богомолов, 1995, 15*).

<sup>202</sup> Обильный материал на эту тему можно почерпнуть в комментариях к изданию: Кузмин М.А. Проза и эссеистика. В 3-х томах. Т.1. Проза 1906-1912 гг. М., 1999. С.560-564. Единодушия относительно повести Кузмина не было и в литературных кругах. Так, чета Мережковских-Гиппиус повесть решительно не приняла. А. Блок («О драме», 1907) назвал «Крылья» «чудесными»: отмечая вскоре в них и «некоторую» дань «грубому варварству», он пояснял, что оно «совершенно тонет в прозрачной и хрустальной влаге искусства» (Цит. по: *Михайлов, 1998, 701*). Попытка объективного анализа «Крыльев» была сделана Л.Я. Гуревич в ее «Заметках о современной литературе» (1910): повесть определялась как идеологическое произведение Кузмина, в котором развивается мысль о «крылатости» всякой любви и «уродстве всякого самоограничения». Хотя с автора и снималось обвинение в «порнографичности» («он нигде не разворачивает перед нами «соблазнительных картин, нигде не употребляет своего соблазнительного дара на то, чтобы представить внешние подробности эротической жизни») все же произведение в итоге осуждалось как выражение «декадентского индивидуализма», возвеличивающее вовсе не идею Платона высшей личности («Пир» и др. трактаты) а всего лишь «конкретное человеческое существо, многоголосое, пестрое и дробное, в противоречии своих наклонностей» (Цит. по: *Михайлов, 1998, 701*).

бовь и кашель не скроешь.) «Актерская душа» не значит фальшивая или лживая. Этот принципиальный для Кузмина ролевой момент, выделяемый нами на биографическом и социокультурном уровне, можно обозначить псевдонимом, принятым Кузминым на «башне» Иванова – Антиной. Избранный «мистико-эротический» кружок «гафизитов» преследовал цель особого творческого осознания жизни путем интенсивного переживания образов красоты, навеянных искусством прошлого.<sup>203</sup> Антиной – имя, взятое как обозначение ролевого комплекса, удачно сочетает гомоэротические мотивы и постоянное служение культуре любви.

В основу «романа из современной жизни» Кузмина положена жанровая схема романа воспитания. Главный герой – молодой человек (Ваня Смуров), вставший на путь взросления. Пока он обаятелен юной мальчишеской красотой и девственно чист душой. Вхождение молодого человека в жизнь, первые впечатления взрослой жизни, переплавляющиеся в крупинки собственного опыта, и составляют сюжет повествования. Другой неперемный персонаж – духовный учитель, «вожатый», наставник. В роли духовного наставника выступают несколько персонажей: учитель греческого, Ларион Дмитриевич Штруп, юноша-старовер Саша Сорокин, Уго Орсини, каноник Мори. Идеологическим центром романа становится загадочная, обаятельная и сильная фигура Штрупа<sup>204</sup>.

Игра как концепт в «Крыльях» возникает в негативном контексте, в связи с проблематикой взаимоотношений искусства и веры, религии. Кузмин ставит проблему несовместимости религиозного сознания и сознания художественного, которое не мыслит себя вне занятий искусством. Художественный талант Кузмина требовал воплощения, он давно уже вел жизнь профессионального литератора, однако «чистота» старообрядческого взгляда на мир оставалась притягательной для него, поэтому тема взаимоотношений искусства и религии (и – веры, с той и другой стороны) всегда остается полемичной и напряженной в творчестве Кузмина. Купец старовер, осуждающий занятия искусством, открывает ряд персонажей, принципиально размещенных вне игровой зоны<sup>205</sup>.

В отличие от прозы, лирика Кузмина вся поглощена игровой сферой. Значение *«Александрейских песен»* для русской поэзии Серебряного века и для всей последующей лите-

---

<sup>203</sup> Под этим именем в загадочной и непривлекательной роли представит его Ахматова в своей «Поэме без героя».

<sup>204</sup> История, где Ваня не столько узнает, сколько догадывается об истинных отношениях банщика Федора и Штрупа, оказывается только степенью его духовного роста, на которой он должен научиться «отделять зерна от плевел», обрести способность любить, а не презирать земную жизнь во всех ее проявлениях. Именно в уста Штрупа вложены мысли о любви, перекликающиеся с диалогами Платона.

<sup>205</sup> Позднее из игровой зоны будут выведены и ангелы (примером может служить рассказ «Ангел северных врат»).

ратурной «биографии» их автора трудно переоценить<sup>206</sup>. Этот цикл в полной мере являет подлинный талант Кузмина – владение абсолютным эстетическим слухом и поэтический дар, слитый с удивительной силой художественной впечатлительности. Мы обратимся к анализу цикла «Песен» в этом разделе, ибо в них взаимовлияние автора и текста уравновешено: облик Кузмина-поэта оказывается в той же мере определен созданными им масками, что и они – его волей творца. История публикации и восприятия «Александрийских песен» становится тем зерном, из которого вырастает персональная мифология Кузмина. Прервав на время изложение личностно-биографического материала, мы обратимся к взаимодействию Кузмина с аудиторией (социокультурный уровень) и к анализу поэтики цикла в аспекте игровой его проблематики (художественный уровень), без чего невозможно перейти к основам, на которых строился персональный миф Михаила Кузмина.

Игровой импульс, заложенный Кузминым, подхватывает другой талантливый талантливый игрок эпохи – Максимилиан Волошин. В своей рецензии на «Александрийские песни». Волошин моделирует облик Кузмина и его стихи как единый художественный объект, выступая в роли соавтора образа Кузмина-поэта. Мифологизацию образа Кузмина Волошин разворачивает, отталкиваясь от внешнего облика поэта. «Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи!»» (Волошин, 1988, 471). Волошин, в свойственной ему манере «плетения словес», нанизывает образы-метафоры. «...В его наружности есть нечто столь древнее, что является мысль, не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память» (Там же). У Кузмина лицо, какие часто встречаются на эль-файумских портретах<sup>207</sup>. «Он мал ростом, узкоплеч и гибок телом, как женщина. У него прекрасный греческий профиль... Такой профиль можно увидеть на изображениях Перикла и на бюсте Диомеда» (Там же). Описание внешности Кузмина суггестивно, нагнетается семантика ветхости: «Его рот почти всегда несколько обнажает нижний ряд его зубов, и это дает лицу его тот характер ветхости, который так поражает в нем» (Там же, 472). Далее следует выстраивание мифологической биографии Кузмина-александрийца: «Несомненно, что он умер в Александрии молодым и красивым юношей и был весьма искусно набальзамирован. Но пребывание во гробе сказа-

---

<sup>206</sup> Первоначально были опубликованы 11 стихотворений цикла, рассчитанных на вокальное исполнение. Музыка к ним написал сам Кузмин. Автор исполнял их под музыку собственного сочинения. Целиком цикл был опубликован в составе четвертой части первого сборника «Сети» (1908). То, что обращение к временам эллинизма было в определенной степени приметой времени, подтверждают стихи другого известного поэта – Кавáfиса – созданные в это же время.

лось на нем, как на воскресшем Лазаре в поэме Дьеркса...» (Там же). С этого момента Кузмин как реальная личность перестает существовать, трансформируясь в художественный вымысел Волошина, в персонаж его фантазий<sup>208</sup>.

Мистификатор Волошин сам вживается в роль и, вычеркнув автора «Александрийских песен» из числа живых, превратив его в ожившую мумию, оборотня, сам проникается ощущением ужасной тайны личности Кузмина. Тень смерти становится в рецензии Волошина «послевкусием» изысканного поэтического букета.

Отправной точкой выстраивания биографии мета-героя цикла<sup>209</sup> служит александрийский поэт Мелеагр. С большим искусством Волошин сплетает прихотливо разбросанные стихи цикла в пестрый ковер единой поэтической биографии. Он, словно умелый экскурсовод, проводит читателя по цитатам стихотворений, распределяя в «биографической» последовательности маски, испробованные Кузминым в цикле. Несмотря на то, что задачей рецензии Волошина является разгадывание маски Кузмина,<sup>210</sup> именно Волошин впервые определяет главные особенности творений Кузмина: желание не описывать, а говорить от лица героя, естественное отсутствие трагедийности в мире «Александрийских пе-

---

<sup>208</sup> Так, например, история о том, как заклинания Анатоля Франса в музее Гимэ заставили приоткрыться гробницу св. Таис, переносится Волошиным на Кузмина: «Мне бы хотелось привести Кузмина в музей Гимэ, подобно тому как следователи приводят подозреваемых преступников в морг, и внимательно следить за каждым изменением его лица и ждать, как задрожат его руки, как вспыхнет огонь в его огромных и мертвых глазах, когда он узнает в одной из тех, что лежат рядом с Таис, ту, которая танцевала для него «Осу» на зеленой лужайке...и на куске истлевшего папируса прочтет стихи, написанные своею собственной рукой...» (Волошин, 1988, 472).

<sup>209</sup> «Мне бы хотелось восстановить подробности биографии Кузмина – там, в Александрии, когда он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века. Подобно лирику Мелеагру – розе древней Аттики, затерявшейся в хаосе александрийской антологии, Кузмин несет в своих песнях цветы истинной античной поэзии, хоть сквозь них и сквозит александрийское рококо. В жилах его не было чистой эллинской крови. Вероятно он, как и Мелеагр, был сирийцем. По крайней мере в одном месте он вспоминает о «родной Азии и Никомедии»» (Волошин, 1988, 473). Интересно, что после рецензии Волошина, поэзию Кузмина сходным образом воспринимали и другие. Например, поэт Д.И. Митрохин: «Александрийские песни» красивы по форме и поют о пленительно-красивых и до грусти далеких нам переживаниях чуткой «языческой» души. М. Кузмин – кажется «древним», чьею-то волею заброшенным к нам в современность, но сохранившим его четкость и напряженность первоначальных ощущений» (Цит. по: Кузмин, 1990, 509).

<sup>210</sup> Анализ стихотворений ведется в русле избранной Волошиным мифологии: «В «Александрийских песнях» нет этой четкой краткости написанной эпиграммы. Они не писались, не переправлялись десятки раз на восковых дощечках. Они складывались свободно и легко под струнные звуки кифары и пелись под аккомпанемент флейты. В их неправильно и свободно чередующихся стихах сохранились изгибы живого голоса и его интонации. Они нераздельны с той музыкальной волной, которая вынесла их на свет. В них есть романтизм, незнакомый Мелеагру» (Волошин, 1988, 476).

сен». Именно Волошину принадлежит хрестоматийное определение характера творчества Кузмина: «У его Эроса нет трагического лица» (*Волошин, 1988, 477*)<sup>211</sup>.

Поскольку «Александрийские песни» дают пример работы с различными масками внутри цикла, отметим несколько важных моментов. Лирической осью цикла, имеющей структурообразующее значение, становится объяснение в любви автора родному городу - Александрии. Вступление дает образ автора цикла – маску влюбленного в Александрию и в «светлые серые глаза под густыми бровями»<sup>212</sup>. Роль Мелеагра сыграна поэтом века двадцатого, ибо ведущая тема любовной элегии развита на соединении двух планов: того, «что видят люди», и деталей, важных лишь для влюбленных («глаза любящих видят то, что видеть велит им мудрое сердце» (*Кузмин, 1990, 64*)). Завершает вступление игровое перебирание «вариантов бытия»: «Если бы я был...»: Кузмин наслаждается, примеряя маски и отгадывая в них возможный вариант судьбы (полководца, вора, красавца Антиноя<sup>213</sup>, мудреца), и в итоге оглашает наисчастливейший для себя:

Если б я был твоим рабом последним,  
сидел бы я в подземельи  
и видел бы раз в год или два года  
золотой узор твоих сандалий,  
когда ты случайно мимо темниц проходишь,  
и стал бы  
счастливей всех живущих в Египте (*Кузмин, 1990, 65*).

Влюбленный взгляд, обращенный на мужчину, вызывает к жизни нейтральную позицию такого взгляда – точку зрения женщины. Третья часть вся спета от женского лица («Она» как ракурс). Шесть масок в шести стихотворениях, где собраны «женские» облики любви: наивность юной ткачихи, настойчивость танцовщицы, нега и страстные заклинания первой красавицы Александрии. Адресат при этом неизменен: все те же «серые глаза под густыми бровями».

---

<sup>211</sup> Однако модель Волошина, как и любая модель, приносит в жертву собственной стройности реальную сложность объекта описания. На самом деле, цикл «Александрийских песен» содержит более, чем одну «биографию» хотя бы потому, что часть стихотворений написана от лица женщин.

<sup>212</sup> От объекта любви – человека - в цикле остаются только «бледноватые щеки, серые глаза под темными бровями и синий ворот у смуглой шеи» (*Кузмин, 1990, 63*) и «несравнимая стройность стана» (*Там же, 64*). Равным образом в «Заключении» снова произойдет отождествление города с живым существом, и рефрен «Все я увижу, но не тебя!» будет относиться к обоим адресатам.

<sup>213</sup> Здесь впервые Кузмин примеряет к себе имя, вскоре ставшее его псевдонимом в кружке «гафизитов».



Закljučают цикл два развернутых «сценария» жизни и смерти. Первый из них принадлежит Петронию Арбитру: «истративши все именье, продавши последнюю мельницу для той, которую завтра забыл бы, вернувшись после веселой прогулки в уже проданный дом, поужинать и, прочитав рассказ Апулея в сто первый раз, в теплой душистой ванне, не слыша никаких прощаний, открыть себе жилы; и чтобы в длинное окно у потолка пахло левкоями, светила заря, и вдалеке были слышны флейты» (*Там же*, 72). Второй голос поет славу божественному Ра-Гелиосу, которого редко видит «библиотечный затворник», «писец», но воспеванию славы которого он посвятил свою жизнь.

«Александрийская» мудрость Кузмина заключается в признании права всего живущего на смерть и неизменном ощущении обаяния обреченного на исчезновение мира: «Разве меньше я стану любить эти милые хрупкие вещи за их тленность?» (*Там же*, 71). Позиция Кузмина в «Песнях» представляет собой поэтический коррелят утверждению М. Бахтина: «Уничтожьте момент жизни смертного человека, и погаснет ценностный свет всех ритмических и формальных моментов» (*Бахтин*, 2000, 10).

Итак, «Александрийские песни» стали поистине рубежным произведением в жизни и творчестве М. Кузмина. Этот цикл не только демонстрирует виртуозное владение масками внутри одной культурной эпохи, но кладет начало его собственной мифологии и задает «стереотип восприятия» поэзии Кузмина на долгие годы вперед<sup>214</sup>. Равным образом роман «Крылья» задает другой, параллельный, «одиозно-скандальный» аспект писательской славы Кузмина. Нужно отметить, что о ролевом поведении в строгом смысле этого слова у Кузмина можно говорить только с момента выхода на профессионально-литературную арену, когда характер первых опубликованных произведений и специфика реакции на них со стороны широкой общественности, критиков и литературного бомонда становятся катализаторами процесса появления «масок» Кузмина.

---

<sup>214</sup> Например, Б. Дикс в очерке о Кузмине подчеркивал, что «Александрийские песни» налагают свой отпечаток почти на все произведения поэта, внося в его вещи хрупкую усталость, изысканную сложность последнего расцвета таинственного города, где храм Сераписа возникал рядом с храмом Агнца» (Цит. по: *Кузмин*, 1990, 508). Голлербах Э., составляет прижизненную биографию Кузмина, составляет ее, находясь в поле представлений, впервые эксплицированных в рецензии Волошина на «Александрийские песни»: «Я не верю (искренно и упорно) ... что вырос он в Саратове и Петербурге. Это только приснилось ему в «здешней» жизни. Он родился в Египте между Средиземным морем и озером Мереотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолемея. Он родился сыном эллина и египтянки, и только в ХУШ веке влилась в его жилы французская кровь, в 1875 году – русская. Все это забылось в цепи перевоплощений, но осталась вещая память подсознательной жизни» (Цит. по: *Кузмин*, 1990, 5).

Основными чертами «новой мифологии» Кузмина становятся гомосексуализм и анахронизм.<sup>215</sup> Та и другая компонента кузминской мифологии включают в себя семантику «чужого», осознаются как отличное от привычного, своего, современного. Гомосексуализм Кузмина как мифологема его культурного облика выполнял, скорее, функцию «узнавания» автора, был носителем его одиозной известности<sup>216</sup>. Что касается анахронизма, его ощущали практически все, пишущие о Кузмине, и, в свою очередь, сами актуализировали эту составляющую культурного облика Кузмина<sup>217</sup>. Так, например. Вячеслав Иванов в стихотворении, посвященном Кузмину («Анахронизм», 1911), акцентировал его французские «корни»: «За твой единый галлицизм Я дам своих славизмов десять, И моде всей не перевесит Твой родовой анахронизм». К. Бальмонт, чествуя 10-летие литературной деятельности Кузмина, в 1916 году, уже называет иные, эллинско-египетские истоки кузминского таланта. Суммируя более чем десятилетнее пребывание Кузмина на Парнасе Серебряного века, Е. Зноско-Боровский («О творчестве М. Кузмина», 1917 год), первый биограф Кузмина, писал: «По прихоти своего воображения Кузмин переносит нас то на Восток, в древнюю Элладу, в Рим, в Александрию, XVIII век, странствует с героями из одной страны в другую и одинаково хорошо чувствует себя как в современном городе, так и в какой-нибудь деревушке вблизи Галикарнаса, в избе старообрядца или во дворце царя-язычника. С такой же легкостью меняет он и формы своих произведений и готов пользоваться как всеми изощренностями современной поэзии, так и сдержанной наивностью стародавних поэтических образцов. Для того чтобы оценить это свойство Кузмина, проявляемое не в грубых подделках, а в тонкой расстановке слов, в едва уловимом изменении слога... достаточно сослаться на пример других русских писателей: много ли среди них таких, которые так свободно чувствовали бы себя везде «гражданами вселенной», как Кузмин?» (Цит. по: *Кузмин, 1990, 4-5*).

Видно, как с течением времени Кузмин наращивал количество своих временных и географических «родин». Легкость их смены, искренность перевоплощения позволяют говорить о высокой степени художественного артистизма Кузмина. Если проводить предварительное сопоставление персонажей нашего исследования, то можно сказать, что «чуждость», ощущаемая современниками в Волошине, в Гумилеве и в Кузмине, имела разный

---

<sup>215</sup> Известный зарубежный исследователь творчества Кузмина – В. Марков – отмечает, что «сложившийся критический образ поэта» зиждется на «трех китах»: гомосексуализм, стилизация и прекрасная ясность (Цит. по: *Кузмин, 1990, 6*).

<sup>216</sup> Сам Кузмин определял свое отношение к вызванному «Крыльями» литературному скандалу так: «Приятности не чувствую, но tu l'as voulu, Georges Dandin» (Письмо В. Нувелю, 3 июля 1907 года. *Кузмин, 1990, 6*).

характер. Если Волошин оказался созвучен эпохе именно в роли «странника», «путника», «прохожего», то Гумилеву пришлось предпринимать специальные усилия по «разрушению легенд» и после возвращения в Россию переживать процесс «социальной адаптации» (несмотря на гибель поэта, его социальная деятельность в постреволюционные годы была одной из самых успешных в России). Путь же Кузмина оказался иным. После революции он практически полностью теряет свой круг читателей и пишет «для себя» (как известно, почти все его творческое наследие последних лет утеряно).

## 2. Социокультурный уровень. Кузмин-критик.

Творческое наследие Кузмина-критика так же обширно, как и его художественное творчество. В течение трех с лишним десятков лет (1900-1930) своего сотрудничества с различными периодическими изданиями Кузмин написал множество статей, эссе, обзоров, предисловий и рецензий. Однако за пестротой фактического материала проглядывают две ведущие ролевые позиции. Первую мы обозначим именем **Петра Отшельника**, используя известный псевдоним Кузмина. Вторая является социокультурной проекцией присущего Кузмину на бытовом уровне качества Информатора / Сплетника. Эту проекцию мы уже обозначили как роль Медиатора.

### Петр Отшельник.

Кузмин принимает это обличье, когда смотрит на явления «с точки зрения вечности и истины, а не беглого сегодняшнего дня, цену которого я хорошо знаю» («Раздумья и недоумения Петра Отшельника» // *Кузмин, т.3, 2000, 360*). В этой роли он формулирует одно из глубочайших своих убеждений: бесполезность, и даже вредность, для художественного творчества как такового любого другого «инструмента», кроме таланта, и любого мерила, кроме эстетических оценок. Известная принципиальная «внепрограммность» Кузмина приводит к таким полемическим утверждениям («Заметки о русской беллетристике», 1910): «Молодые писатели должны были бы каждое утро молиться: «Не введи нас неготовыми в модернизм, эстетизм, символизм, а от старого мы уже сами избавимся» (*Кузмин, т.3, 2000, 40*)<sup>218</sup>. В известной программной статье «*О прекрасной ясности*» (1910) Кузмин отличается разительной по отношению к символистам «этической холодностью», призывая литераторов ограничиться «техническими» приемами своего ремесла,

---

<sup>218</sup> Безусловно, эта позиция вскрывает противостояние фигур Кузмина и Гумилева. Известны достаточно резкие отзывы Кузмина о позиции Гумилева. Например: «Н. Гумилев констатировал разрозненность публики и писателей, находил школы необходимыми, как ярлыки и паспорта, без которого, по уверению оппонента, человек только наполовину человек и нисколько не гражданин» («Как я читал доклад в «Бродячей собаке». // *Кузмин, т.3, 2000, 391*).

лишив их культового значения<sup>219</sup>. В целом, позиция Кузмина располагается среди других постсимволистских призывов освободить искусство от религиозной и гносеологической функций, ее тезисы сформулированы им в письме в редакцию «Трудов и дней».

Кузмин солидарен с Гумилевым в том, что изучение законов своего ремесла и, прежде всего, - языка, может способствовать профессиональному росту литератора. Однако его взгляд на литературу шире. Незнание русского языка позорно для писателя. Изучение иностранных языков – единственное средство прикоснуться к живым созданиям иной культуры, а не к препарированным переводчиками куклам. При всем этом для него творчество с неизбежностью содержит некий неразложимый остаток, тайну, «голубой цветок», который может ускользнуть даже от самого прилежного ученика. «Книга г. Дьяконова наглядно показывает, насколько недостаточны добрая воля и серьезность устремления. Как фальшиво все выходит, если нет главного – дарования и вкуса» (*Там же. 1911, 66*).

В этой своей ипостаси Кузмин ограничивает задачи критики чисто эстетическими критериями. Он выводит за границы рецензий (в течение нескольких лет Кузмин вел отдел «Заметки о русской беллетристике» в «Аполлоне») то, что не имеет отношения к собственно художественному творчеству, отказываясь от традиционного для символистской критики совмещения творчества и жизни, анализа общественной ситуации и др. Невозможен для Кузмина и анализ художественного произведения, исходящий из принадлежности художника к какой-либо школе или группировке. Любые программы и манифесты имеют для него смысл только в качестве подведения итогов, обобщения результатов, но не в качестве исходного пункта творчества. Следование тезисам, даже верным – черта эпигонов, подражателей. В то же время литература имеет имманентные законы, нарушение которых четко фиксируется Кузминым. К таковым относятся жанры. Вообще в качестве предваряющих наблюдений в статьях Кузмина часты рассуждения о том, в каком русле предположительно будет развиваться русская проза, каким жанрам отдает предпочтение современность, каким изменениям подвергнутся традиционные жанровые структуры<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> «Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим или даже идеалистическим (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будут импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание – лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление – что хотите, но, умоляю, будьте логичны, - да простится мне этот крик сердца! – логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе» (*Кузмин, т.3, 2000, 6*).

<sup>220</sup> Так, в частности, интересна его типология рассказов, доминантами которой выступают идея и сюжет. Рецензии современников на творчество Кузмина свидетельствуют о том, что сам он в собственном творчестве придерживался тех позиций, которые декларировал. Например, Гумилев пишет о прозе Кузмина: «Несложность и беспритязательность фабулы освобождает слово, делает его гибким и уверенным, позволяет ему светиться соб-

## Медиатор

Однако не существует искусства без страстей, бес-пристрастного<sup>221</sup>, значит, и критика не может быть лишена эмоциональности и выражения предпочтений. С точки зрения Кузмина («*Пристрастная критика*») во второй из обозначенных нами ролей, критика как искусство противопоставляется науке, например, истории искусства. Она сродни «живому дневнику», несет в себе «элемент заразы», поскольку обязана говорить о вещах интересных и понимать явление искусства, а не знать какое-то количество фактов о нем. Понимать же для Кузмина – это «любить и ненавидеть»<sup>222</sup>. Следовательно, задача критика – «вскрыть тайну артиста и заразить этим читателя» (Кузмин, т.3, 2000, 352). Так возникает роль критика как Медиатора (Посредника) между миром искусства и аудиторией. Человеческое существо критика должно быть сохранено, изменения его вкусов, точек зрения органично и целительно. Это возведено Кузминым в принцип: «Критик – не безмен, не регулятор, не фикция, а человек и живет в человеческом подчиненном времени и пространстве обществе», – при этом вступая в полемику и с любимым им Пушкиным: «Конечно, соблазнительно: Ты – царь, живи один! – но одному не прожить» (Там же).

Мир искусства живет по законам, схожим с законами любого человеческого сообщества, с той разницей, что некоторые черты, вообще свойственные людям, в этом мире гипертрофированы. Например, потребность в слухах, которые Кузмин называет «живым мифотворчеством»<sup>223</sup>.

Средоточием этого тесного, эмоционально подвижного мира для Кузмина становится театр. Как и Волошин, Кузмин остро ощущал сиюминутность театрального впечатления, его погруженность в «здесь и сейчас». «Существует род искусства, для которого закрыто всякое посмертное признание – это театр. Если писатель, художник, музыкант могут работать впрок, то актер играть для будущего, увы, никак не может... Поэтому для театра

---

ственным светом... Отличительные свойства прозы М. Кузмина – это определенность фактуры, плавное ее развитие и особое, может быть ему одному в современной литературе присущее, целомудрие мысли, не позволяющее увлекаться целями, чуждыми искусству слова» (Гумилев, 1990 б, 512-513).

<sup>221</sup> Об этом см. статью Кузмина «Эмоциональность как основной элемент искусства» (Кузмин, т.3., 2000, 375-380).

<sup>222</sup> «Нужно любить и ненавидеть, жить – тогда критика жива и действенна» (Кузмин, т.3, 2000, 351).

<sup>223</sup> «Есть какой-то чисто русский характер в этом импровизаторстве, которое едва ли умерло. Оно особенно расцветает в минуты потрясений, стихийных бедствий: холеры, войны, голода, бунтов. Непонятное хотят объяснить, неизвестное – узнать, желаемое – видеть сбывшимся. Отсюда живое мифотворчество. Отсутствие или недостаточность гласности, неудовлетворительность или неинтересность объяснений заставляют кипеть воображение и порождают довольно стройные слухи. Потребность в них, по-моему, у русских тоже развита больше, чем у других наций» (Кузмин, т.3, 2000, 150-151).

важнее, чем для других искусств, внешне благоприятные условия. Может быть, этой зависимостью от современников, от непосредственного признания объясняется пылкость ссор и распрей именно в театральном искусстве. Нужно завоевывать свое положение, не рассчитывая на потомство» («Полезные распри». // *Там же*, 190). Люди театра отзывчивы ко всему «внешнему»: костюм может определить их стиль жизни, а «выбриться или причесаться значит уже стать другим человеком» («Влияние костюма на театральные постановки». // *Там же*, 436). Для Кузмина мир театра ближе всего к миру детской комнаты, с ее инфантильностью, но и главным достоинством – в ней царит радость. «Радость – вот божественное слово... А между тем, какое искусство мыслимо без радости творящего и воспринимающего?» («Мудрое делание». // *Там же*, 154). Несомненно, Кузмин и себя причислял к этому миру, ибо в его статьях театральный мир не замыкается рампой, но продолжается и в зрительный зал, и рецензия на спектакль нередко предваряется двумя-тремя замечаниями о шляпках, костюмах или платьях, увиденных на зрителях в этот вечер.

Основы этих ролевых позиций Кузмина оказались стойкими: в 1920-х годах, когда все разнообразие ролевых масок сходит на нет, Кузмин выступил с теорией «эмоционализма», где (теперь уже на фоне укрепляющихся позиций формализма) проповедовал неразрывную связь искусства и жизни, отказ художников от абстракций при соблюдении ими «внутреннего канона».

### 3. Художественно-экзистенциальный уровень.

Актерская составляющая творческой природы Кузмина была столь велика, что, соединившись с талантом писателя и поэта, породила огромное количество текстов разного художественного уровня: от тех, что стали «учебными пособиями» для поэтов сразу по выходе в свет, до литературы беллетристической, рассчитанной на массового читателя. Происходит сближение Кузмина с выдающимися художниками нового направления «Мир искусства»: К. Сомовым, С. Судейкиным, Н. Феофилактовым, А. Бенуа, Л. Бакстом. Во взаимодействии с ними личность Кузмина становится художественным объектом – и загадочный облик поэта, и дразнящая «тайным и явным эротизмом» его поэзия<sup>224</sup>.

#### Кузмин – поэт.

После выхода первой книги стихов Кузмина «*Сети*» (1908), ставшей явлением в русской поэзии XX века, за ним окончательно упрочивается слава поэта, всецело поглощенного темой любви. Авторским предисловием к сборнику стало стихотворение «Предки»,

---

<sup>224</sup> «...Когда я вижу прекрасные старинные вещи, затаившие в себе чью-то давнюю жизнь, впитавшие в себя радости и тревоги многих поколений, вещи, о которых мы ничего в точности не знаем, но которые сами зато очень много знают, но не могут или не хотят ничего о себе рассказать, - я вспоминаю Кузмина и его стихи» (*Головин, 1977, 100*).

определяющее отказ от окончательного выбора «истинного лица». Названия частей сборника отражают доминирующее настроение каждой части, ими можно воспользоваться для номинаций «ролей», разыгрываемых Кузминым в пределах этого поэтического целого.

Первые два цикла сборника («*Любовь этого лета*», «*Прерванная повесть*») разрабатывают любовно-автобиографическую тематику<sup>225</sup>. Кузмин пребывает в ролевом поле поэта-элегика. Подчеркнуто человеческий, интимный мир «расчерчен» ситуациями, традиционными для элегической любовной поэзии (на вечере, счастливый день, в театре, несчастный день)<sup>226</sup>. Нежность, легкость, интимность и театральность атмосферы создают сквозные образы комедийных масок («твой нос Пьеро»), упоминания музыки Моцарта (в первую очередь, его опер), и реминисценции пушкинских текстов. Кузмин становится одним из первых поэтов послепушкинского времени, заговорившим в полных голос о восстановлении в правах обожаемых им «мелочей бытия», что звучало контрастом в период длящегося господства символизма в поэзии. Стихотворение «*Мой портрет*», где Кузмин сводит все многообразие собственных ликов к одному, околдованному любовью, в сравнении с «*Моими предками*», предпосланными всему сборнику в целом, демонстрирует тяготение к моноинтонации.

Вторая часть представляет один оборот «цикла настроений» Кузмина-поэта. В ее первой части («*Ракеты*») царят маркизы, кавалеры и дамы, маски Арлекина и Коломбины выглядывают из беседок, и фавн танцует менуэт; ракеты фейерверка освещают искусственный мох в выстроенных для праздника гротах. Маскарад заканчивается дуэлью, смертью и эпитафией<sup>227</sup>. Вторая часть («*Обманщик обманувшийся*») - следующий шаг по дороге предчувствия рокового конца. Мотивы тоски, бессонницы, узора вещей карт, предсказывающих «смерть, любовь, болезнь, дорогу», заполняют все пространство этой части. Одновременно растет готовность пережить «новое рождение». «*Радостный путник*» - третье звено трехчастной структуры второго блока «Сетей», образец полного, светлого и радостного приятия жизни и окружающих. Здесь появляются почти канонические, рефренные формулы отношения к жизни, многократно повторяющиеся потом в драматургических опытах: «Ты – читатель своей жизни, не писец, Неизвестен тебе повести конец» (Кузмин, 1990, 47). «Мудро нас ведет рукою, Кто послал на этот путь» (Там же, 49).

---

<sup>225</sup> Эти части посвящены П.К. Маслову (близкому другу М. Кузмина).

<sup>226</sup> Думается, проникновенные интонации именно этой части имел в виду Ин. Анненский («О современном лиризме», 1909): «В лиризме М. Кузмина – изумительном по чуткости – есть временами что-то до жуткости интимное и нежное и тем более страшное, что ему невозможно не верить, когда он плачет» (Анненский, 1979, 364).

<sup>227</sup> Позднее эта интонация получит свое развитие в пьесе «Венецианские безумцы». Автор здесь выступает в роли наблюдателя, ироничного и сочувствующего.

Третья часть сборника («Мудрая встреча» и «Вожатый») настолько же близка символистам, насколько первая оппозиционна по отношению к ним. Интересен образ Вожатого – сквозной для творчества Кузмина, неизменно сочетающий в себе эротические, религиозные и наставнические мотивы. Его можно считать «поэтической вариацией» образа Штрупа («Крылья»), но правильнее будет сказать, что оба они восходят к единому концепту Учителя, Вожатого, которого Кузмин был склонен воспроизводить в своих самых разных текстах.

Четвертую часть сборника составляют уже известные нам «Александрийские песни».

Таким образом, Кузмин изначально утверждает множественность собственных ликов, акцентируя невозможность и нежелание однозначного выбора. Это продемонстрировано и во вступлении к сборнику («Мои предки»), и в ролевых авторских позициях, то отходящих от эстетики символизма, то приближающихся к его образности<sup>228</sup>. Позднее, как бы в противовес процессам, происходящим в послереволюционном обществе, поэзия Кузмина эволюционирует из «кларизма» в усложненность, перекликающуюся с опытами футуристов. Если его ранние поэтические циклы представляют один культурно-исторический стиль, то для поздних сборников характерны «энциклопедические» циклы, где единая сущность проявляет себя в разнокачественных символах, а установка на эзотеричность ведет к использованию многовековой мистической практики.

#### Кузмин-стилизатор.

В мире прозы Кузмина актерская составляющая его натуры, а также его анахронизм и его «чуждость» находят наиболее полное воплощение в феномене стилизаций, представляющих одну из лучших и интереснейших частей всего творческого наследия Кузмина. Мы рассмотрим «механизм создания» подобных текстов, объединив их в жанровые группы, которые намечены уже первыми из написанных в 1907 году текстов.

В критических статьях Кузмин не раз обращался к осмыслению этого феномена стилизаций. Например, говоря о переводе сказки Бекфорда «Ватек»: «...Яркость красок, темп, пульс и теперь поражают (через 150 лет!). И особенно полезно напоминает она нашим ленивым и невежественным критикам, сетующим на бесполезные и позорные стилизации,

---

<sup>228</sup> Рецензенты отмечали рост поэтического мастерства Кузмина. Например, Н. Гумилев писал в рецензии на «Осенние озера» (1912), что «вместо прежней нежной шутивости и интимности, столь характерных для влюбленности», здесь появляются «пылкое красноречие и несколько торжественная серьезность чувственного влечения». В стихах Кузмина русская поэзия показательнее, чем у кого-либо из других поэтов, «навек попрощалась с кустарным способом производства и стала искусством трудным и высоким, как в былые дни своего расцвета...», не случайно Кузмин «любит трудные строфы и размеры, в которых вполне проявляется его власть над стихом» (Гумилев, 1990 б, 650).



что ничто не ново под луной, кроме терминов, и может быть... невежества» (*Заметки о русской беллетристике (1911)*). // Кузмин, т.3, 2000, 66). Связывая удовольствие, которое способен получать читатель или зритель от произведения-стилизации, с его уровнем культурной образованности, позднее Кузмин дает определение понятия стилизации в узком, строгом смысле<sup>229</sup>: «...Стилизация есть ретроспективное воспроизведение целиком или частично больших или мелких форм и приемов старинной литературы<sup>230</sup>. ... Чем виртуознее и точнее стилизация, тем труднее произведению искусства сохранить свою живость и не превратиться в археологию быта и психологический музей» («Предисловие к роману А. де Ренья «Встречи господина де Брею»» // Кузмин, т.3, 2000, 505-506). Следовательно, стилизатор неизбежно находится между двумя полюсами: со всей тщательностью сохранить стилизуемую форму и вдохнуть подлинную жизнь в создаваемое произведение<sup>231</sup>. Лучшие из кузминских стилизаций позволяют проследить, как это происходит в текстах.

### 1) «Комедии».

В 1907 году Михаил Кузмин публикует *«Три пьесы»*, к которым далее присоединяются «Комедия о Евдокии из Гелиополя» (1907) и книга «Комедий» (1909). Термин «комедия» здесь употребляется автором в его первоначальном смысле, подразумевающим сценическое зрелище вообще. Поэтому удельный вес трогательного, сентиментального и назидательного в них неизмеримо выше, нежели собственно комического. В этом случае Кузмин выступает в роли прямого наследника традиций новоаттической комедии и комедии первых веков христианства. *«Комедии на темы из Пролога, о Евдокии из Гелиополя, о Алексее человеке Божьем, о Мартиниане»*, воскрешают форму мистерии.

Рецензенты отмечали сильные стороны комедий Кузмина, например, С. Соловьев на сборник 1909 года писал: «Для всех комедий характерно соединение византийского колорита (в собственных именах, в таких словах, как: авва, киновия) с наивностью средневеко-

---

<sup>229</sup> Примерами удачных стилизаций Кузмин считает «Огненный ангел» В. Брюсова, «Летопись села Горюхина» А. Пушкина.

<sup>230</sup> «Композиция повествования, конструкция фраз, выбор выражений, будучи регулированы по образцу единичного произведения или типических вещей данной, более или менее отдаленной эпохи, создают стилизованную форму, которая может быть оживлена более современным содержанием или представлять собою самодовлеющую задачу для творчества (всегда в подобных случаях связанного, ограниченного) художника» (Кузмин, т.3, 2000, 506).

<sup>231</sup> В статье *«Письмо в Пекин»* (1922) мысль о том, что «подлинное произведение искусства по самому существу своему, часто мимо воли художника, не может не быть современнейшим, иногда заглядывая в будущее, но уж никак не отставая от жизни», прямо утверждается Кузминым (Кузмин, т.3, 2000, 613). «Стилизация относится исключительно к форме, что даже и произведения, которые сам автор предназначает для разряда подделок (как «Песни Билитис» П. Луиса), не могут не выскочить из этих рамок, если желают сохранить жизнь» (Кузмин, т.3, 2000, 506).

вой мистерии (введение дьявола, как действующего лица, пролог, произносимый ангелом). Изыщная проза чередуется с очаровательными стихами...» (Кузмин, 1999, 39). Обратной стороной легкости кузминских стилизаций становилось ощущение легковесности его авторской позиции при обращении с темами, предполагающими серьезную интерпретацию (повторялась история поэтического цикла «Праздники пресвятой Богородицы»). Хотя ироническая полуулыбка была более свойственна модернизму вообще, нежели одному Кузмину. Не случайно, тот же Соловьев, высказывая критические замечания в адрес комедий Кузмина, говорит о «гримаске а la Блок» (Кузмин, 1999, 39).

Кроме стилизаций «византийских комедий», Кузмин создает и комедию в стиле дель-арте – «Венецианские безумцы» (1916), представляющую собой развитие коллизии, заложенной во второй части сборника «Сети». В ней, за жизнью группы бродячих комедиантов просвечивает темная, ночная сторона жизни – смерть. (Здесь аналогия между творчеством М. Кузмина и Н. Сомова кажется наиболее уместной).

Всегда привлекательна для Кузмина эпоха заката римского мира. «Сатирикон» Петрония был одним из его любимых романов, перу Кузмина принадлежит ставший классическим для XX столетия перевод «Метаморфоз» Апулея. Время вносит трагические ноты в дра<sup>ма</sup>тургические опыты Кузмина. Он обращается к эпохе Нерона<sup>232</sup>. Оппозиция поэт – император (тиран), драматически проработанная Пушкиным, присутствует и в художественном мире Кузмина, правда, в «смягченном» варианте: не Петроний – Нерон (современники, «арбитр изящества» и тиран, палач и жертва), а Нерон – Апулей (пьеса «Смерть Нерона» и незаконченная повесть «Римские чудеса»)<sup>233</sup>. В пьесе «Смерть Нерона» (1924) Кузмин совмещает временные пласты: сюжетные линии развиваются параллельно в Риме времен царствования Нерона и в 1919 и 1924 годах в России и Швейцарии. Нерон становится «культурным знаком» в сознании героя и читателя, воплощая трагедию человека и правителя, чьи благие помыслы и многосторонняя одаренность объективно служат усилению единоличной тирании и ведут к гибели. Выбор в качестве источника сведений популярного сочинения Светония «Жизнь двенадцати Цезарей», ориентированного на массовое чтение, в отличие от Тацита у Пушкина, также характерен для творчества Кузмина.

---

<sup>232</sup> В этом случае Кузмин продолжает реконструкцию образца «прекрасной жизни и смерти», намеченную в «Александрийских песнях». Здесь Кузмин вновь находится и в русле пушкинской традиции: Пушкин задумывал фигуру Петрония как центральный образ «Повестей из римской жизни», в основу которой положен рассказ Тацита о смерти консула Петрония в царствование Нерона в 65 г.н.э.

<sup>233</sup> О том, что фигура Нерона длительное время постоянно присутствовала в творческом сознании Кузмина, говорят, например, такие детали: дважды в текстах Кузмина имя Нерон становится кличкой собаки – в «Приключениях Эме Лебефа» и в «Путешествии Джона Фирфакса...», причем во втором случае старый пес Нерон соседствует с томиком Сенеки на столе героя.

Таким образом, драматургические стилизации Кузмина «мигрируют» от легкости, иногда кажущейся критике неоправданной тематически, к появлению трагических интонаций сначала фоновых, а затем воплощенных в действующих лицах и эпохе.

## 2) «Античная проза».

«Античная проза» Кузмина («Тень Филлиды», «Повесть об Элевсиппе», «Римские чудеса») эксплуатирует темы таинственного, загадочного, необъяснимого, характерные для эллинистической прозы первых веков нашей эры и оказывающиеся созвучными эпохе «заката культуры». В качестве примера строения подобного текста рассмотрим «египетскую повесть» «Тень Филлиды» (1907). Имя героини отсылает читателя в область условно-поэтическую, к традиции идиллической поэзии. Более глубокое знакомство с предметом предполагает соотнесение ее с Филлидой – дочерью фракийского царя Сифона и женой Демофонта, покончившей с собой. На жанровом уровне эффект «вторичного» текста (восприятия повести как стилизации) порождается явно прочитываемым авторским обращением к нескольким литературным традициям: здесь и идиллическая поэзия, и греческий, и римский роман, и, более глубокий пласт легенд, связанный с именами героев, доступный лишь «посвященным». Центральным событием повести становится инсценировка, разыгранная героиней (эффект «театр в театре»). Игра, вдруг обнажающая мистическую связь человеческих мыслей, планов, поступков и судьбы, фатума.

Старик-рыбак Нектанеб, спасший девушку от самоубийства, как оказалось, лишь отсрочил неизбежный конец, ибо финалом повести становится не просто смерть, а почти молниеносное разложение тела умершей девушки. Определить «ведущего» этой игры очень сложно, так как замысел рассредоточен по участникам, у каждого из которых своя стратегия. Филомеле принадлежит мысль написать для Панкратия предсмертную записку от своего имени, дабы узнать реакцию гордого и равнодушного прежде юноши, внимающего «обманной повести». Следующий шаг делает сам Панкратий - тревожимый последними словами умершей, он просит старика-рыбака помочь найти заклинателя, имеющего власть вызвать к нему на свидание тень утонувшей Филомелы. Идея «свидания с тенью» принадлежит старику. Выполненная в соответствии с традициями эллинистической литературы новеллистическая «вставка» (рассказ матросов) предвещает страшный финал скрытой цитатой из Апулея («губка выпала, и он умер»).

О родственности двух эпох: эллинизма и декаданса – как времени «заката культур» написано очень много. Приоткрывающаяся тайна мироздания оказывается связанной с обыденными интересами простых людей, вольно или невольно посмеявших потревожить магическими формулами равновесие вселенной ради исполнения собственных желаний.

Парадоксальный характер действующих лиц этой повести заключается в том, что наиболее активные участники инсценировки «воскрешения» оказываются, на поверку, самыми невинными: Панкратий в ужасе от содеянного, Филлида жизнью заплатила за желание вернуть любовь юноши. Остается неясной роль двух персонажей – заклинателя, произносящего единственную фразу, венчающую текст Кузмина<sup>234</sup>, и старика Нектанеба – участника всех событий от начала до самого конца. Множественность трактовок образа рыбака возникает сразу после загадочного завершения повести. Вытащил ли рыбак живую Филлиду, или его усилия спасли нечто, длящее подобие существования девушки в течение трех недель? Почему в разговоре с юношей необразованный старик оказывается равным собеседником профессиональному ритору Панкратию? Нектанеб – слуга, ведущий интригу или режиссер действия (ведь он является к Филлиде с готовым планом)? Разгадка атмосферы мистического ужаса, окутывающего читателя в финале, может быть найдена в интерпретации феномене смерти. Ж. Бодрийяр, анализируя текст новеллы Бальзака, писал: «...Только кажется, что персонажи обладают свободой действий... но за этой кажущейся свободой выясняется, что каждый следовал какому-то правилу, которое по-настоящему не было известно ни ему самому, ни другому. Правило этой игры, как и всякое фундаментальное правило, должно остаться тайным; заключается же оно в том, что смерть – не спонтанное событие, но, чтобы исполниться, она должна прибегнуть к соблазну, вступить в мимолетный сговор с жертвой, воспользоваться знаком, быть может, только одним, который так и не будет разгадан. Смерть – не объективная участь, но свидание. Она сама не может не явиться на него, так как она и есть это свидание, т.е. намеченное совпадение знаков и правил, составляющих игру. Сама смерть – лишь невинная участница этой игры: отсюда тайная ирония рассказа» (Бодрийяр, 2000, 136-137).

Кузмин мастерски создает текст, где образный план постоянно двоится: сквозь план «реальности» (многочисленные акварельные «бытописательные» абзацы) просвечивает ожидание трагически-печального «пуанта»: начиная от нерадостного спасения несчастной девушки, через грусть Панкратия, элегические стихи Филлиды, рассказ матросов, услышанный Нектанебом, к трагической развязке повести.

К этому же тематическому пласту примыкает и произведение «*Подвиги Великого Александра*» (1909), стилизованное под многочисленные «Александрии» - повествования о жизни, приключениях и подвигах Александра Македонского (356-323 гг. до н.э.), в которых исторически достоверные сведения переплетаются с легендарными, фантастиче-

---

<sup>234</sup> «Подошедший заклинатель сказал: «Срок, данный магией, прошел, и снова смерть овладела на время возвращенной к жизни» – и дал знак рабам вынести труп бледной Филлиды, дочери Палемона!» (Кузмин, 1990, 371).

скими и мифопоэтическими сюжетными мотивами.<sup>235</sup> Акцентуация логического, рационального плана, согласно которому выстроено повествование, в противовес мифологической традиции роднит этот текст с известными «историческими» текстами Брюсова. Неслучайно Брюсову адресовано и посвящение «Подвигов» в форме акrostиха, где доминируют царственные образы неустрашимого орла, меча, царя и коня Букефала. Для современников-рецензентов связь этого текста Кузмина с давней эллинистической и средневековой традицией осталась скрытой, и «Подвиги Александра» были прочитаны вне соотнесения с «кинвариантным» текстом, а лишь как «кроваво-сумрачная по тонам и настроению фантазмагория» Кузмина<sup>236</sup>.

### 3) *Стилизации европейских романов 17-18 вв.*

В русской литературе Кузмин принадлежит к немногочисленным авторам, пишущим произведения с «уплотненной» фабулой. В его творчестве мы находим вариации на темы французского авантюрно-психологического романа эпохи рококо («Приключения Эме Лебефа» - европейский авантюрный роман XVII-XVIII веков, «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» (1907)); английского романа путешествий, имитирующего документально достоверные записки («Путешествие сэра Джона Фирфакса...»).

«Приключения Эме Лебефа» (1907) - первое относительно крупное произведение Кузмина-прозаика, представляющее собой опыт стилизации архаической повествовательной структуры. Первый знак для восприятия этого текста как стилизации «жанровой матрицы» европейского авантюрного романа - посвящение К. Сомову, на картинах которого «век минувший» обретал призрачную жизнь. «Приключения Эме Лебефа», воспроизводящие на 30 (!) страницах структурную схему многостраничного романного повествования, в концентрированном виде воссоздают тип повествования о герое-игроке, предельным партнером которого становится сама судьба<sup>237</sup>. Каждый новый поворот судьбы обрачивается для героя возможностью (или необходимостью) обретения «новой биографии» (что проявляется в смене имени, возраста, рода занятий и даже пола). «Сочленение» «реальной» биографии героя с фиктивной демонстрирует нам сложность построения этого

<sup>235</sup> Первоисточником таких текстов считается греческий «Роман об Александре» (или «Деяния Александра») Псевдо-Каллисфена – характерный для эллинизма роман приключений, предположительно 2-3 вв н.э., затем получивший широкое распространение на Западе и Востоке, а также в Древней Руси.

<sup>236</sup> В таком ключе написана и рецензия Вяч. Иванова, где акцентируется и одобряется анахронизм Кузмина в прорисовке образа Александра (для Иванова – Александра-Гамлета). Подробнее об этом см.: Вяч. Иванов «О прозе Кузмина». // Аполлон, 1910, №7. С.48-49.

<sup>237</sup> Прообразом подобного героя в европейской литературе является хитроумный Одиссей.

игрового мира, где по воле автора переплетаются расходящиеся концентрические круги игровых стратегий персонажей, судьбы и автора текста. Лебеф попадает в разные сообщества (от группы бродячих актеров до мошеннической авантюры «графов Гоцци»), где становится все более и более талантливым и активным игроком. Таким образом, в текстах этой группы преобладающим типом игры становится агональный тип, реализующий себя через тип игры артистической, где герой проходит все ступени «игровой лестницы» от «объекта» чужой игровой стратегии до попытки выстраивания партнерских отношений с собственной судьбой.

В этом тексте в «свернутом» виде представлены многие мотивы, позднее нашедшие воплощение в «крупномасштабных» произведениях Кузмина. К таковым относятся, например, и мотив случайного обнаружения гомозротических пристрастий героев (в комедиях Кузмина осознание героями собственных гомозротических склонностей благодаря игровой ситуации трансвестии - устойчивый мотив), и эмоционально сложный, непроектный фон существования актеров-венецианцев (позднее он реализуется в комедии «*Венецианские безумцы*»); и ироническое изображение ясновидящих сестер (повесть «*Покойница в доме*»).

Отсутствие жанрово закрепленного финала – маргинальная черта этой стилизации. Лебеф, бегущий от смерти, становится образным многообразием подобной жанровой структуры<sup>238</sup>. В Брюсов видел в незавершенной композиции новаторский конструктивный прием: «...Весь роман кончается на полуслове, потому что у таких романов не могло быть своего конца; они все кончались в один и тот же день: 21 января 1793 г., когда скатилась с эшафота голова Людовика XV1» (Цит. по: *Кузмин, 1990, 552*). Этот необычный, «экспериментальный» роман вызвал повышенный интерес в литературной среде. В первую очередь все отмечали необыкновенное чувство стиля<sup>239</sup>. Вторым моментом явилась ставшая позже знаменитой «легкость» кузминских текстов. (В разные моменты жизни Кузмина ее относили то к достоинствам его стиля, то к недостаткам). Закрепившийся в дальнейшем

---

<sup>238</sup> По поводу открытого финала повести С. Ауслендер писал: «Мы знаем, что уже, может быть, где-нибудь точатся ножи новых гильотин, на которых погибнут с геройским легкомыслием Эме и Кузмин и тысячи других и вновь, во имя социальной необходимости и справедливости, угаснет веселая, полная радостей жизнь XVIII века, так чудесно воссозданная в нашем сознании удивительными художниками и поэтами, во дни новой революции, накануне новых кровавых развязок отживающего строя. Но, может быть, именно твердое убеждение в трагическом конце приключений Эме Лебефа и придает им особенную остроту и привлекательность для нас» (Цит. по: *Кузмин, 1990, 553*).

<sup>239</sup> См. отзывы С. Ауслендера, М. Ликиардопуло, А. Белого, В. Брюсова.

взгляд на характер таланта Кузмина – писателя «не для вечности, а для отдыха» – в целом, восходит к точке зрения А. Белого<sup>240</sup>.

Первым (и едва ли не единственным), кто попытался выявить некоторые специфические особенности «реконструктивного» стиля и поэтики сюжетосложения, позволяющие Кузмину представить своего рода метароман ХУШ века был В. Брюсов, отметивший, что автор «вынужден был сделать выбор между изменившейся скоростью восприятия и духом эпохи. Решение Кузминым этой дилеммы заслуживает восхищения: «Он строго выдержал стиль того времени во всех написанных частях повести, позволив себе не написать некоторые ее части, которые непременно стояли бы на своем месте у писателя XVIII в., но которые современный автор без опасения предоставляет воображению читателя. Читая «Приключения Эме Лебефа», мы словно умело выбираем глазами из несколько растянутой повести Лесажа или аббата Прево отдельные и притом наиболее существенные страницы. И, конечно, тем, что автор усвоил самую манеру говорить и мыслить рассказчика XVIII в., он гораздо интимнее вводит своего читателя в воображаемый век, чем мог бы достичь этого разными внешними описаниями» (Цит. по: Кузмин, 1990, 552-553).

«Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» (1910) – произведение, глубоко родственное «Эме Лебефу» по типу героя-авантюриста, но имеет замкнутую композицию: странствия героя длятся 2 года 3 месяца и 10 дней, после чего он возвращается «к точке отсчета» – в Портсмут, к старому псу Нерону и томику Сенеки<sup>241</sup>. Здесь путешествие становится следствием натуры героя: «На суше казалось мне, что корабль меня развлечет, но пробывши день, два на море, я уже стремился к твердой земле. И я искал везде успокоенья, нигде его не находя и не зная точно, какою одержим я тревогою» (Кузмин, 1999, 397).

Линия «путешествия как духовного пути» достигает расцвета в биографии Калиостро («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916)). В этой повести находят равновесие до сих пор «разнонаправленные» тенденции кузминской прозы: стилизаторский талант оказывается подчиненным замыслу – создать «Нового Плутарха», включающего в себя около пятидесяти биографий. Этот замысел так никогда и не был осуществ-

---

<sup>240</sup> А. Белый писал: «...За что мы особенно благодарим автора, это то, что он не навязывает нам туманных разглагольствований, выводов, не сует в нос эпоху. При помощи легких, быстро меняющихся приключений героя он развертывает перед нами уголок эпохи, и мы как в щелку разглядываем все недорисованное...Нас не мучает его творчество. Оно не зовет нас к ценностям. Но мы так уютно отдыхаем, читая его легкие, слегка пикантные, всегда неподдельно остроумные, добродушные строки» (Цит. по: Кузмин, 1990, 552).

<sup>241</sup> Задуманные вторая и третья части («Действия Джека Брайта» и «Комната с воловьим окном») так и не состоялись.

лен, но примечательна формулируемая автором во введении цель работы, где находит оформление эстетическая и идеологическая установка большинства прозаических текстов Кузмина: «Главным образом, меня интересуют многообразные пути Духа, ведущие к одной цели, иногда не доводящие и позволяющие путнику свертывать в боковые аллеи, где тот и заблудится несомненно. Мне важно то место, которое занимают избранные герои в общей эволюции, в общем строительстве Божьего мира, а внешняя пестрая смена картин и событий нужна лишь как занимательная оболочка, которую всегда может заменить воображение, младшая сестра ясновидения» (Кузмин, 1990, 427).

Драматическая судьба Иосифа Бальзамо, обладавшего недюжинной натурой, но не устоявшего перед соблазнами мира и потому утратившего свой дар, вполне соответствует представлениям о «великой натуре», заложенным еще в жизнеописаниях Плутарха. Кузмин выводит на первый план повествования дорогую ему мысль о необходимости ответственности человека за свой талант; о жизненной необходимости духовной работы. Этот текст оказывается на пересечении нескольких важных тенденций прозы Кузмина. Во-первых, кажется примечательной сама актуализация канона «сравнительных жизнеописаний» накануне грядущих социальных потрясений. Ибо история литературы показывает, что очередная «реинкарнация» жизнеописаний Плутарха появляется, когда становится очевидной потребность в некоем авторитетном каноне «великих людей»<sup>242</sup>. Во-вторых, введение к «Калиостро» показывает, что Кузмин вступает в ту пору своего творчества, когда он может осознанно сформулировать то, что неизменно завораживало его в пестроте жизни. В-третьих, «Калиостро» фактически замыкает ряд произведений-стилизаций.

Именно в этом типе стилизаций в полной мере проявляет себя тяготение Кузмина к миниатюре. Культ «малого» сказывается не только в выборе объектов художественного отображения<sup>243</sup>, но в интонации (актуализированная Кузминым ориентация на беседу, «болтовню» в поэзии во избежание высокой риторики и надрывности); в предпочтении «малых тем» и, наконец, в конструктивных элементах повествовательной поэтики. Тот же миниатюризмом наглядно продемонстрирован Кузминым и в выборе внешнего облика для своих первых изданий: «Приключения Эме Лебефа» и «Три пьесы» (1907) были выпущены в свет в виде маленьких книжечек, по формату напоминающих пудреницу.

#### **4) Стилизации повестей Пушкина.**

---

<sup>242</sup> Последующие, уже постреволюционные годы не снизили, а лишь многократно увеличили потребность в «новом каноне» великих людей, однако духовное наполнение его уже никак не могло быть согласовано с мировоззрением Кузмина.

<sup>243</sup> Это характерно более для поэзии, где, например, священная гора Японии попадает в поле зрения постольку, поскольку она нарисована на дне чайного блюдечка «*Фузий на блюдечке*».



Тип Кузмина-художника оказывается родственен пушкинскому типу по характерным проявлениям психологии творца. Одним из первых это отметил Б. Чичерин (письмо М. Кузмину от 25.01.1903): «И у тебя, когда взять тебя в целом... та же общечеловеческая восприимчивость как и у Пушкина, это не есть простое блуждание, это имеет завершение, ту глубочайшую пушкинскую идеальность, которую мы находим в твоём «Актеоне»» (Цит. по: Богомолов, Малмстад, 1996, 20). Спустя столетие после Пушкина в русской литературе не только повторяется общелитературная ситуация (господство более поэтической, нежели прозаической стихии), но и ощущается та же потребность в актуализации накопленного литературного опыта. Кузмин сходным с Пушкиным образом ощущает себя в «теле» литературы: ему интересны различные эпохи, мастерские стилизации которых он осуществляет, выбирая либо малоизвестных авторов, либо неизвестные произведения. Оба они всегда избегали гнетущей дисциплины раз и навсегда избранной литературной школы, утверждая тип писателя – «зеркала» бесконечного многообразия бытия.

Так, неоконченная повесть *«Марья Шонинг»* Пушкина, по форме представляющая собой письма героини своей подруге, «продолжается» у Кузмина *«Письмами девицы Клары Вальмон к Розалии Тюттер Майер»*, стилизованными под роман в письмах XVIII века, но развивающими модную для серебряного века тему. (Вместе с рассказом А. Ремизова «Чертик» повесть Кузмина заняла 1 место на конкурсе рассказов о дьяволе). Свидетельством ориентации Кузмина на текст Пушкина становится шубка, которую тетушка дарит героине (в пушкинском варианте таким подарком является красная косынка), причем ни кузминская Клара, ни пушкинская Марья не успевают обновить подарок из-за домашнего «плена» по причине беременности. «Письма Клары Вальмон...» Кузмина содержат реминисценции европейских романов XVIII века. Этот пласт выступает в качестве прототекста и у Пушкина, и у Кузмина, однако для Пушкина он существует в синхроническом, а у Кузмина – диахроническом плане. Имя героини рождает ассоциации с Кларисой – героиней романа С. Ричардсона, а фамилия «позаимствована» у аристократа-соблазнителя из романа Шодерло де Локло «Опасные связи».

Новеллы, напрямую отсылающие нас к конкретному литературному прототипу, - редкость в творчестве Кузмина. Тем ярче выглядит сопоставление *«Набега на Барсуковку»* (1912) с повестями Пушкина. В качестве «исходного» текста традиционно указывается *«Дубровский»*, однако писательская установка на стилизацию с элементами пародийной литературной игры позволяет назвать в качестве стилистического ориентира *«Барышню-крестьянку»*. Сюжетные параллели, действительно, отсылают читателя к *«Дубровскому»*: вражда отцов семейств (на фоне которой, кстати, развивается и действие в *«Барышне-крестьянке»*), «разоблачение» влюбленного юноши и его бегство, сидение девицы под

замком по воле отца, нападение разбойников... Однако повесть Кузмина соткана из мотивов масочных переодеваний, игры ролей истинных и потенциальных, пронизана атмосферой маскарада. Исходной моделью подобного взгляда на мир, несомненно, являются «Повести Белкина», целиком построенные на неожиданных поворотах традиционных сюжетных схем. В «Барышне-крестьянке» носителем иронического взгляда является прежде всего сам повествователь. Героев Кузмина, несмотря на все их простодушие, постоянно сопровождают мотивы театральной игры: босоногая девка Феня выступает в роли наперсницы героини древнегреческой трагедии, наружность Машеньки кажется «приготовленной скорее для умычек, побоев, отравлений постылого мужа, чем для томных воркований под арфу» (Кузмин, 1989, 284), отношения отца и сына Барсуковых обыгрывают традиционные схемы конфликтов поколений, преломленные в повести Кузмина как несовпадение их музыкальных и литературных пристрастий (новелла настолько насыщена музыкальными темами, что, кажется, вполне может быть переложена на язык музыки). И, наконец, все центральное приключение новеллы с похищением девицы из-под замка оказывается «не более как маскарадная шутка» (Там же, 295). Тончайшую балансировку Кузмина на грани литературной шутки и возможного внезапного прорыва в трагедийность приоткрывает финал: кажется, героиня отвергнет жениха за то, что он недооценил серьезность ее погружения в «маскарадную шутку». Но возникшее напряжение длится недолго, являясь «доминантой» к благополучному, хотя и с ностальгическим вздохом, финалу.

Мы сознательно опускаем такие важные общие части творческого наследия Пушкина и Кузмина, как восстановление в правах (в период господства в поэзии символизма) обожаемых Кузминым «мелочей бытия», а также развитие Кузминым традиций пушкинского стиха, связанных с собственно поэтической техникой; поскольку темы эти требуют отдельного серьезного исследования. Характерно, что Гумилев, чьи позиции в период 1908-1910 годах были близки взглядам Кузмина, отмечал эту преемственность прозы Кузмина: «Пушкин интуицией гения понял необходимость такого культа языка и в России и создал «Повести Белкина», к которым жадная до ученичества современная критика отнеслась как к легкомысленным анекдотам. Их великое значение не оценено до сих пор. И неудивительно, что наша критика молчанием обходила до сих пор прозу Михаила Кузмина, ведущую свои происхождение, помимо Гоголя и Тургенева, помимо Льва Толстого и Достоевского, прямо от прозы Пушкина» (Гумилев, 1910, 55). Позднее, в 1916 году, Б. Эйхенбаум связывал прозу Кузмина с «младшей линией» русской прозы (Даль, Мельников-Печерский, Лесков) (Эйхенбаум 1924, 196).

Таким образом, уже в первое десятилетие творческой деятельности Кузмина сформировалась устойчивая традиция восприятия его рассказов: утверждение тесной связи с за-

падно-европейской традицией, занимательность сюжета, своеобразие стиля, лаконичность психологических характеристик, вообще краткость, выборочность описаний – пейзажных, интерьерных, портретных, – то есть все то, что позволило одним видеть в Кузмине продолжателя брюсовской школы, другим – основателя нового направления в русской прозе, которая в начале XX века, при непосредственном участии Кузмина, порывает с традицией Гоголя, Достоевского, Л. Толстого и возвращается к своим истокам – прозе Пушкина.

Своеобразие стилизаций Кузмина отмечали и современники поэта и более поздние исследователи его творчества<sup>244</sup>. Так, Вячеслав Иванов («О прозе Кузмина») один из главных парадоксов кузминских стилизаций видел в том, что их художественная ценность в равной мере рассредоточена в «первом» и «втором» плане текста. По его мнению, по большей части «отражения» Кузмина имеют самоценный характер, но выполнены так, чтобы «мы могли любоваться непринужденной гибкостью и изящной простотою этого всегда впадет отвечающему предмету, эпохе и положению стиля... так два-три приятных галлицизма, два-три старых оборота жеманного века, несколько случайных невежливостей к школьной грамматике поднимали естественную грацию чистой и подвижной речи, то дробящейся в спешных кадансах... то вдруг завертывающейся в упругий и соразмерный завиток такого периода, каких теперь уже не пишут» (*Вяч Иванов, 1910, 47*).

Уникальность дарования Кузмина состоит в том, что он создавал «живые», не музейные тексты, соединяющие в себе вполне узнаваемую модель жанра и все обаяние маргинальности единичного текста<sup>245</sup>. Тексты прошедших эпох, стили, культура в целом были для Кузмина своего рода органической, почти первоначальной субстанцией<sup>246</sup>. То, что главной задачей Кузмина в текстах-стилизациях было все же – выразить себя, а не создать «вторичный» текст, было подмечено еще В.М. Жирмунским в 1920 году: «не внешнее, механическое подражание чужеродному стилю было задачей поэта, а выражение в объективных художественных образах интимнейшей стороны его поэтического сознания» (*Кузмин, 1990, 8*). «Чужая» творческая стихия являлась питательной средой таланта Куз-

---

<sup>244</sup> Талант Кузмина-стилизатора ценили и позднее, уже в советское время: в 1930-е годы при подготовке стихотворений В.К. Тредиаковского для «Библиотеки поэта» именно ему были заказаны переводы латинских и французских стихотворений одного из зачинателей русской поэзии, и Кузмин воссоздал их по-русски в безукоризненном соответствии одновременно со стилем «русского» Тредиаковского и стилем русской лирики середины XVIII века в целом.

<sup>245</sup> А. Лавров и Р. Тименчик пишут об абсолютном эстетическом слухе Кузмина, благодаря которому он мог «без видимых внешних усилий воспроизводить модель некоей узнаваемой художественной структуры, дающую о ней родовой, обобщенное представление и в то же время обладающую маргинальными чертами первоначального, живого творения» (*Лавров, Тименчик, 1990, 6*).

<sup>246</sup> См. рассказ Кузмина «Шар на клумбе».

мина в гораздо большей мере, нежели, например, окружавшая его современность. Его обращенность к чужим стилевым константам представляла собой также конкретное выражение его общего тяготения к духовному и культурному синтетизму<sup>247</sup>, с годами представившее все в более отчетливых трагических тонах.

В прозе малых жанров Кузмина присутствует и другая тенденция. Его стилизации можно рассматривать в качестве «вершинных» текстов беллетристической традиции, получившей распространение в России в 1820-1840-е годы, сохранявшейся в отечественной словесности и во второй половине XIX века, но уже несколько в тени «большой», классической литературы. Нового расцвета русская беллетристика достигает в 1880-1890-е годы в русле творчества второстепенных писателей чеховской плеяды (К. Баранцевич, М. Альбов, И. Ясинский и др.), а также таких популярных авторов периода, как П. Боборыкин, Н. Потапенко и др. Поэтому проза символистов, включая романы-стилизации В. Брюсова, историческую романистику Д. Мережковского, многоплановые произведения А. Белого и др. имела под собой уже сложившуюся литературную традицию, которой не мог не воспользоваться Кузмин<sup>248</sup>. Вместе с тем, беллетристическая формация в русской литературе прошлой эпохи всегда состояла на периферии эстетического развития, рассматривалась как вторичная и заведомо менее ценная, чем «классика». С этих позиций произведения Кузмина и его современников не просто развивали, но меняли традицию, заново формировали вкусы публики и, таким образом, пролагали дорогу беллетристике XX века.

Еще Лев Толстой выделял в качестве определяющего понятия для всего разножанрового состава беллетристической литературы ее «литературоцентричность». В этом смысле можно сказать, что стилизации Кузмина представляют собой интересный литературный феномен, основные черты которого следующие:

1) произведения Кузмина ориентированы на «первичные» тексты и в свернутом виде воспроизводят их жанровую структуру, то есть занимают сходную с беллетристической позицию, связанную с ориентацией на жанровое, надындивидуальное начало;

2) в качестве объектов стилизаций («первичных» текстов) Кузмин избирает тексты с напряженной фабулистикой (такие, как античный роман, европейский роман 17-18 веков, западно-европейская новеллистика), то есть тяготеет к тем жанрам, за которыми закрепились прерогатива беллетристических. Характерными жанровыми приоритетами для бел-

---

<sup>247</sup> Интерес поэта к гностицизму естественен, ибо это было течение, возникшее на заре христианской эры и к александрийскому периоду античной истории сочетавшее в себе элементы самых различных религиозно-философских и мистических учений.

<sup>248</sup> Романы В. Брюсова рассматриваются как романы-стилизации в монографии Н. Барковской (*Барковская, 1996, 67-118*).

летристической литературы являются авантюрный, нравоописательный и исторический романы (Чернов, 1996, 29);

3) особое внимание уделяется используемым жанрово-композиционным изобразительным средствам, их совершенствованию и оттачиванию.

Таким образом, Кузмин предстает перед нами как писатель с сильной актерской составляющей дарования, которая позволяет ему создавать произведения, актуализирующие слабо развитую в русской словесности традицию «фабульной» литературы. Ряд признаков, обозначенных нами выше, объединяют стилизации Кузмина с его же беллетристикой, однако в стилизациях доля маргинальных черт, составляющих обаяние этих текстов, на порядок выше, нежели в рассказах и романах, о чем пойдет речь в следующем разделе.

### Кузмин – беллетрист (романы «из современной жизни»).

Проза Кузмина, посвященная современности, занимает в творческом наследии писателя весьма внушительное место. Многие исследователи творчества Кузмина считают, что она является наименее ценной частью художественного наследия поэта, поскольку «в ней нет и малой доли той художественной подлинности, которой отмечены имитированные записки Тивуртия Пентцля или жизнеописание Калиостро» (А. Ремизов. Цит. по: Кузмин, 1990, 8-9). Мы не можем оставить без внимания этот пласт творческого наследия Кузмина по двум причинам. Во-первых, именно в этих текстах можно обнаружить «центр игровой структуры» Кузмина (термин Деррида). Во-вторых, в них находит свое отражение иная, нежели в лирике и «стилизациях», ролевая компонента автора.

Повесть Кузмина «Картонный домик» содержит богатый автобиографический материал: в основе ее лежит история короткого романа Кузмина с московским художником Сергеем Юрьевичем Судейкиным (в повести это история отношений Мятлева – Демьянова), в название вынесен странный прощальный подарок Судейкина<sup>249</sup>, кроме этого, в текст включены реально состоявшийся «Вечер бумажных дам», печать с Антиномом и письмо Судейкина. Стремление остаться на автобиографическом поле отражает прозрачная система шифровки имен персонажей: Судейкин выведен под именем Павла Ивановича Мятлева, Михаил Александрович Демьянов – Михаил Александрович Кузмин (фамилии соотнесены через пару святых Космы и Дамиана), Андрей Иванович Налимов – это Константин Андреевич Сомов («рыбьи» фамилии, к тому же Андреем Ивановичем звали отца Со-

---

<sup>249</sup> Картонный домик уже встречался нам в стихотворении сборника «Сети». Подробнее об автобиографических деталях см. Кузмин, т.1, 1999, 594-595..

мова)...<sup>250</sup> Случай возведен в ранг главного структурного принципа этого текста: случайно встреченные лица, случайно подслушанные реплики, сон старой тетюшки героя, сложная цепочка влюбленностей<sup>251</sup> - все это создает вокруг главных героев повести особую, насыщенную любовью атмосферу, которая и заменяет лирические излияния автора. Субъективизм, присущий прозе Кузмина, сохраняется, но скрыт нагромождением деталей, вторгающихся в текст как бы независимо от авторской воли. Автор при этом занимает позицию наблюдателя.

«Картонный домик» определил место Кузмина в актуальном тогда споре о «прозе поэта» и о «лирической прозе». Известно, что для З. Гиппиус проза поэта, как и стихи прозаика, оставались «второй формой», недостатки которой, ярче выраженные, чем слабости «основного дарования», уменьшали доверие к облику художника. Кузмин-теоретик высказал свою точку зрения в рецензии на сборник поэта В. Гофмана «Любовь к далекой» («Аполлон», 1912, №1), где подчеркнул преимущества, свойственные «прозе поэта», в частности, ее «особенную четкость», что и продемонстрировал в повести. К. Льдов писал: «Пленяет то смелое дерзновение, с которым, точно шутя и смеясь, отбрасывает Кузмин все существующие формы литературной прозы и пишет маленькую хронику нескольких дней своей интимной жизни, с такой беспредельной простотой и искренностью, которая многим не удалась бы на самых тайных и сокровенных страницах дневника» (Цит. по: *Кузмин, т.1, 1999, 592-593*).

Итак, после романа «Крылья» и повести «Картонный домик» наметились две основные тенденции, с опорой на которые строятся все «большие» прозаические произведения Кузмина. Первая тяготеет к использованию жанровой схемы «романа воспитания» (его инвариантное строение уже просматривается в романе «Крылья»). К необходимым структурным элементам подобного романа относятся:

---

<sup>250</sup> Николай Павлович Темиров – художник-«голуборозовец» Николай Николаевич Сапунов (и, возможно, Николай Петрович Теофилактос), Надежда Васильевна Овинова – актриса театра Комиссаржевской Вера Викторовна Иванова (ассоциативная связь имен), Елена Ивановна Борисова – актриса Ольга Афанасьевна Глебова (святые Борис и Глеб), Вольфрам Григорьевич Даксель – музыкант-любитель, один из основателей журнала «Мир Искусства» Вальтер Федорович Нувель (созвучие имен и фамилий), режиссер Олег Феликсович – Всеволод Эмильевич Мейерхольд (исконно русские имена в сочетании с иностранными отчествами), Валентин – племянник Кузмина, писатель Сергей Абрамович Ауслендер, Петя Сметанин – Павлик Маслов; относительно влюбленной в Налимова Матильды Петровны Сакс сошлемся на разыскания Н.А. Богомолова, доказывающие, что речь идет о Людмиле Николаевне Вилькиной.

<sup>251</sup> Надя Овинова любит Мятлева, ее любит Валентин, сам Мятлев влюблен в Елену Ивановну Борисову, Мялевым же интересуется еще одно эпизодическое лицо – девица Раиса...

1) главный герой – отрок / юноша / молодой человек, встающий на путь становления личности (либо находящийся «на перепутье», попавший в сложную жизненную ситуацию);

2) «вожатые» - один или несколько сменяющих друг друга (реже – одновременно воздействующих) духовных наставников;

3) окружение героя, обычно разнородное, персонифицирующее важные для автора «течения мысли». «Второстепенные персонажи» могут репрезентировать разные стадии развития героя, с которыми он солидаризируется по мере духовного созревания.

Вторая тенденция, у истоков которой – повесть «Картонный домик», тяготеет к погружению в современную действительность, в результате чего получается текст, обозначенный К. Льдовым как «маленькая хроника». Безусловно, конкретные тексты чаще всего сочетают в себе элементы той или иной стратегии, но, как правило, преобладающую тенденцию можно выделить. Эти два типа романов различаются и ролью автора. В первом случае автор иллюстрирует некую идею, транслирует ее в художественный текст, реализуя функцию идеолога-транслятора. Во втором случае автор избирает доверительную, часто ироническую интонацию, рассказывая о героях, как об общих знакомых. Эта интонация и информация (часто бытовая, «каждодневная») позволяют обнаружить здесь авторскую роль «медиатора». Итак, в романах (как и в рассказах) Кузмин реализует в большей степени не актерский модус, а талант медиатора, «разворачивая» его то идеологической, то бытовой гранями<sup>252</sup>.

Так, например, «*Нежный Иосиф*» (1909) можно считать романом, продолжающим линию «Крыльев». Статья Вяч. Иванова в «Аполлоне» (1910) подтверждает статус романа как «художественной иллюстрации» к положениям теории Иванова, изложенной в статье «Два течения в современном символизме» («Золотое руно», 1908, № 3-4-5), о реализме и символизме<sup>253</sup>. Главный персонаж – Жозеф (Иосиф) – пребывает в «непробужденном состоянии», вне различий добра и зла. Вокруг него - плотная стена друзей, которые помогают ему избежать участи обреченной на заклятие жертвы и ждут, когда Иосиф пройдет чистилище низменных страстей. Опыт «реалистического символизма», осуществленный, по мнению Иванова, в повести Кузмина помогает увидеть пробуждение веры в «простова-

---

<sup>252</sup> Подтверждением выделенной нами авторской роли «медиатора» является критическое замечание Иванова: «...Тон повествователя делается тоном передатчика новостей, одинаково обрадованного возможностью сообщить скандальное происшествие, отвратительную анекдотическую непристойность и подробности вчерашнего преступления» (Цит. по: Кузмин, т.1, 1999, 597).

<sup>253</sup> Подробнее об этом см. Кузмин, т.1, 1999, 596. Вообще эта повесть Кузмина интересна трансформацией и контаминацией бытующих в то время идей, прежде всего, трактовки нищезанятия Ивановым и Белым.

том», «живущем вне мысли» Иосифе, ведомом его земной Беатриче – Мариной. Важнейшие этапы духовного пути героя представлены не через психологическую характеристику, а спроецированы на переживания других персонажей (как друзей, так и недругов). Преобладающий тон задает постоянно крепнущая вера героев, которые «научаются самой жизнью», постигая под земной оболочкой мирского и грешного таящиеся святость и красоту. Финал, «как удар колокола – Рим» (Вяч. Иванов): нельзя жить вне Бога и без Бога, но и с Богом нельзя жить в одиночку без церковного сознания и жизни церковной.

Роман *«Покойница в доме»* (1912), напротив, обозначает точку предельного размежевания Кузмина с Вячеславом Ивановым. Параллель с Ивановым возникает и на сюжетном уровне (ситуация романа перекликается со временем увлечения Ивановым идеями и личностью А. Р. Минцловой), и в частичном отождествлении автора с юной, «земной» героиней (Катей Прозоровой), и во враждебном отношении к абстракции, жажде конкретики<sup>254</sup>. Картина противопоставленности двух миров разворачивается на характерном для Кузмина материале (жизни одного семейства), где героям мистически настроенным противопостоят герои «земные»<sup>255</sup>. Их представления о жизни и любви обыкновенны, желания – естественны, мечты просты до банальности. Любовь здесь предстает концентрированным выражением жизни как таковой, а искусство может не только сделать жизнь человека богаче, но и с легкостью разрушить ее. Поэтому в споре искусства и жизни в этом романе автор решительно занимает позицию жизни, что находит воплощение во всем образном строе.

В повести *«Мечтатели»* (1912) мы находим и идею «духовного пути героев», и развитие опробованного в повести «Картонный домик», умения «зашифровывать» действительность так, что узнаваемость сохраняется, но «исходный» эпизод с абсолютной точностью неопределим. Романы Кузмина (*«Плавающие-путешествующие»* (1915) и *«Тихий страж»* (1916)) не открывают новых страниц в интересующем нас аспекте рассмотрения творчества Кузмина. *«Плавающие-путешествующие»* традиционно считается художественной версией кузминского восприятия «истории 1913 года», связанной с самоубийством Вс. Князева. *«Тихий страж»* (1916), моделируя ситуацию, близкую описанной в романе «Нежный Иосиф», переносит акцент с охраняемого на ангела-хранителя, каковым становится Павел для своего старшего брата – Родиона Павловича Миусова. Финал романа проясняет авторскую позицию: Кузмин избирает «срединный путь» между равнодушием

---

<sup>254</sup> Вообще в произведениях после 1912 года нет намеков на перспективы таинственного спасения (как в «Нежном Иосифе»).

<sup>255</sup> Противопоставление двух миров раскрывается через систему сталкивающихся лейтмотивов. Сопоставляются любовь истинная и «книжная» (разговор Кати и Сережи в лавке букиниста по поводу сонетов Петрарки); любовь болезненно-романтического юноши (пианиста Якова Вейса) и офицера Зотова.



и навязчивой опекой. Павел удаляется, чтобы не мешать спасенному им от смерти брату увидеть воочию, что нити всех человеческих судеб находятся в руках Бога.

Кузмин активно работал и в малых жанрах: в 1910 году выходит две книги *рассказов*, в 1913 третья. В 1912-1913 годах он пишет 9 *сказок*, где осуществляет «дидактические» вариации на тему: хочешь быть счастливым – слушайся своего сердца, а не правил. *Военные рассказы* Кузмина находятся в русле мелодраматической трактовки следующих тем: противопоставление истинного и ложного патриотизма, воспевание простоты и скромности в противовес фальшивому величию, пробуждение в душе русского человека добрых начал в часы суровых испытаний; забвение эгоистических интересов и готовность к самопожертвованию<sup>256</sup>.

К 1911-1912 годам в критике формируется определенное отношение к произведениям Кузмина «из современной жизни», примером которого становится заметка анонимного рецензента: «Нехорошо, когда Кузмин оставляет то, в чем он так силен. ... Его почва – не серая действительность, а прятная экзотика. Ему не к лицу прозаический пиджак или деловой сюртук: его хочется видеть маскарадно-нарядным, напудренным маркизом, шаловливым арлекином или в одежде отдаленного века, угаснувшего народа. ... В этом весь Кузмин. Оттого с таким вниманием и любовным участием читаешь повествование сэра Джона Фирфиакса по Турции «и другим примечательным странам» и тоскливо перелистываешь тягучие страницы «современной российской» повести «Мечтатели», где с лица писателя сбежала привычная лукавая улыбка, и оно стало тускло и скучно. Нет, пусть Кузмин останется прежним, каким мы его знаем, - в экзотике, в гротеске, в высоко—артистической подделке под давно окаменевшие стили, в воскрешении забытого, в грациозно-небрежном тоне его александрийских песен» (Цит. по: *Кузмин, т.1, 1999, 618*). Консерватизм вкусов читательской аудитории, отраженный в позиции рецензента, сочетается с объективной оценкой уровня «современной прозы» Кузмина в отличие от его стилизаций, что непосредственно связано с долей «игровой составляющей» тех и других текстов. В стилизациях игра захватывает на порядок больше уровней, чем в романах «из современной жизни»: игра введена в художественную ткань в качестве прямых эпизодов (спектакли, переодевания, аферы и т.д.) и в качестве сюжетообразующей стратегии героя и автора. Герой выступает партнером по игре на различных уровнях: как актер, режиссер собствен-

---

<sup>256</sup> Сравнение этих текстов с военной прозой, например, Гумилева, наглядно демонстрирует надуманность некоторой части сюжетов и мелодраматизм интонации. Поведение Кузмина в начале XX века показывает его тяготение к социальным группировкам в моменты «политического небезразличия» (так можно интерпретировать вступление Кузмина в 1905 году в «Союз русского народа»), в противовес выдерживаемой позицией Волошина «над схваткой» и демонстрируемыми Гумилевым монархизмом и патриотизмом.

ных планов и как человек, бросающий вызов случаю – судьбе. Автор также реализует игровую стратегию, создавая в миниатюре узнаваемую метатекстуальную, метажанровую модель. Наделенность стилизаций Кузмина маргинальными чертами также соотносится с игровой деятельностью, характеризующейся повторяемостью и одновременно – новизной каждого следующего возобновления. Автор играет не только с жанровыми структурами, но и со стилями (в том числе риторическими), воспроизводя различные эпизоды в различной стилистической окраске (мы отмечали это при анализе новеллы «Тень Филлиды»). И, наконец, автор, несомненно, играет и с читателем, оставляя в тексте лакуны, заполняемые лишь читательским воображением, и прерывая текст, не исчерпавший свои сюжетобразующие возможности.

Однако и стилизации, и романы, а также примыкающие к ним рассказы (коих Кузмин написал несколько десятков) обнаруживают явное родство в силу своей литературоцентричности. Первичным текстом для романов Кузмина является идеологизированный символистский роман, в свою очередь, ориентированный на романы Достоевского. Однако если в стилизациях наравне с воспроизведением жанровой модели, то есть с ориентацией на жанровое и даже родовое начало, присутствуют явные маргинальные черты, то в романах преобразующий механизм беллетристики находит полное свое воплощение. Здесь Кузмин адаптирует уже выработанные приемы для массового читателя. Так, в частности, система персонажей как репрезентаций разных сторон натуры главного героя, разных стадий его духовного развития либо возможных вариантов жизненного пути вследствие совершенного им выбора широко представлена в романах Достоевского<sup>257</sup>. Для символистских романов и драм характерно тяготение к столкновению идей, персонифицированных в героях, причем Д. Мережковский закладывает мощный посыл дуализма, транслирующийся затем множеством символистских текстов и достигающий и романов Кузмина. Кузмин в данном случае занимает классическую для беллетриста позицию, ибо ориентируется на тиражирование, усреднение языка прототекстов, причем как в случае принятия нормы («Крылья» или «Нежный Иосиф» как романы воспитания), так и в случае ее отвержения.

Различие между стилизациями как фактом несомненно художественного творчества и собственно беллетристическими рассказами и романами происходит уже на уровне творческой установки автора. Механизм же переноса и адаптации жанрообразующих признаков «первичного» текста сходен в стилизациях, «продолжении» пушкинской прозы малых жанров и в романах. При этом сама плодovitость Кузмина как автора многостраничных

---

<sup>257</sup> Среди романов Ф. Достоевского можно выделить в качестве наиболее актуального прототекста роман «Подросток», представляющий собой вариант «романа воспитания». См.: Демченкова, 2001.

романов и огромного количества рассказов является косвенным подтверждением позиционирования этой части его творческого наследия как беллетристики<sup>258</sup>. Выделенные нам позиции «транслятора определенной идеологии» и «медиатора» расположены в социокультурной сфере, но направленность идеологической трансляции в большей мере задает вертикальное структурирование – архитектуру текста, тогда как сфера действия медиатора – горизонталь. Интонация медиатора образует ауру, привлекающую к чтению людей, представляющих героев как «дальних знакомых», а также склонных расшифровывать истинных участников описываемых в романах событий.

Сам факт наличия достаточно «прямолинейной и однозначной идеологизированности», по мнению А. Чернова, «сигнализирует о беллетристическом характере произведения» (Чернов, 1996, 17). Но Кузмин редко занимается прямым морализаторством, «констатирующая идеологема» (термин Чернова) практически не встречается у него в том непосредственном виде, который характерен для беллетристики невысокого уровня, хотя склонность к транслированию нескольких принципиальных для автора позиций просматривается во всех романах. К таким принципам относятся, например, любовь к «живой жизни», представление о ней как о череде «уроков», подлежащих усвоению, радостное приятие и узнавание тех величайших жизненных благ, к которым относятся природа, любовь, язык и культура и т.д. Особенность этой кузминской идеологемы заключается как раз не в том, что вербализуется, а в том, что выводится из игровой сферы и в причинах этого. Но прежде чем перейти к этому пункту нашей работы отметим, что еще Б. Эйхенбаумом («О прозе Кузмина») была сделана попытка объединить две линии творчества Кузмина: забавный изящный рассказчик в мелких вещах и «загадочный, несколько сумбурный», не лишенный тенденциозности бытописатель. При этом, как замечает Б. Эйхенбаум, Кузмин никогда не утрачивает своего главного свойства: «внутренней, основной» экзотики, «грациозного, наивного созерцания жизни как причудливого узора» (Цит. по: Кузмин, т.1, 1999, 618). Это свойство «внутренней экзотики» достижимо только благодаря особой эстетической позиции: той, которую Н. Евреинов определял как «театр для себя». Это свойство Кузмина, а также его принципиальная «внепрограммность», соединенная с цельной жизненной позицией, которую он обрел к тому времени, обусловили, во-первых, его «мягкую манеру идеологизирования» (в романах она близка рефренам его знаменитых комедий), а также большую свободу, которой владеет читатель его романов в отличие от произведений «массовой» литературы<sup>259</sup>.

<sup>258</sup> Об устойчивых чертах, присущих беллетристике, см. Чернов, 1996, 17.

<sup>259</sup> Так, Чернов отмечает, что констатирующая идеологема, господствующая в беллетристической литературе, – это знак определенного типа взаимоотношений автора с чита-

Итак, Кузмин продолжает и развивает традиции русской беллетристики, заложенные в первой половине XIX века. В этом аспекте серебряный век снова становится «эхом» золотого. Линия традиций «младшей прозы» русской литературы приводит к Кузмину и находит в нем не только блестящего продолжателя традиций, но и редкий для русской литературы тип писателя, соединяющий отточенность стиля с напряженным событийным, фабульным рядом. Восстановление в правах беллетристики после длительной эпохи господства «большой», серьезной литературы вполне соответствует одной из главнейших составляющих дарования Кузмина - его пристальному вниманию к каждодневным, «простым» человеческим интересам и радостям.

При анализе прозы Кузмина отчетливо выявляются персонажи, неизменно остающиеся вне игровой стилистики и игрового осмысления. Таковы староверы в «Крыльях» и более поздних романах, «ангелы-хранители» в рассказах (например, «Ангел северных врат» из цикла военных рассказов). Сходным образом изображаются и «вожатые». Причем, если в инварианте «романа воспитания» первичны фигуры Учителей, то, рассматривая оппозицию «серьезное - игровое», следует говорить как об инвариантных фигурах именно о персонажах религиозной сферы. Неизменная серьезность тона, которую обретает Кузмин, говоря о глубоко верующих людях, выводит нас на проблему его серьезного отношения к вере как таковой. Один аспект этой проблематики мы уже разобрали, когда говорили о старообрядчестве Кузмина как попытке вписать ощущение собственных желаний и потребностей как «других», «непохожих» в лоно церковности (старообрядчество было «другим» лицом церкви, а для Кузмина – может быть, и более искренним). Однако есть еще один аспект этой проблемы. Зона «вне игры», особенно у писателя, имеющего широчайший спектр игровых модусов в жизни и творчестве, заставляет предположить в себе некий особый смысл.

Ж. Деррида в работе «*Письмо и различие*», говоря об игре, настаивает на важности для нее понятия центра структуры, который, собственно и позволяет осуществлять с-мену и под-мену понятий, постоянно проистекающую в игровом мире. Сам же центр должен находиться вне игры, ибо он является стержнем, удерживающим всю систему координат. Позволим себе обширную цитату. «Функция этого центра заключалась не только в том, чтобы сориентировать, уравновесить и организовать структуру – ведь неорганизованная структура и в самом деле невысказана, - но, самое главное, в том, чтобы сам принцип организации структуры полагал предел тому, что можно было бы назвать ее *игрой*. Несомнен-

---

телем, тяготеющий к однозначности и суживающий поле смысловой многовариантности. Кузмин же как автор более склонен к иллюстративным повторам неких несомненных, открывшихся ему в *опыте веры* истин (рефрены комедий демонстрируют это наиболее наглядно).

но, что центр структуры, ориентируя, организуя и обеспечивая связность системы, допускает игру элементов внутри целостной формы... Однако центр закрывает игру, которую сам же открывает и делает возможной. Центр как таковой является той точкой, где более невозможна подмена содержаний, элементов и терминов. В центре наложен запрет на взаимозамещение или превращение элементов (которые, впрочем, сами могут быть структурами, включенными в другую структуру). ... Действительно, понятие централизованной структуры – это понятие обоснованной игры, построенной на некоей основополагающей неподвижности и успокоительной достоверности, которая сама по себе выведена из игры. Именно эта достоверность и позволяет совладать со страхом, постоянно рождающимся из ощущения, что мы вовлечены в игру, захвачены игрой, с самого начала игры находимся в игре» (Деррида, 2000, 445-446).

Для Кузмина подобным центром структуры становится вера и, шире, религиозная сфера. К числу мотивов, бессознательно (быть может) движущими автором, мы склонны причислять «поиск благодати». Философскую интерпретацию этого христианского понятия дает Ж. Деррида: «Для писателя, даже если он не атеист, если он просто писатель, письмо – это первое безблагодатное плавание. Не о писателе разве говорил Иоанн Златоуст? «Необходимо, дабы у нас исчезла надобность в писании, чтобы наша жизнь оказалась столь чистой, что благодать духа заменила бы в нашей душе книги и записалась бы в наших сердцах. Оттолкнув благодать, мы принуждены использовать письмена, это второе плавание» (Деррида, 2000, 20-21).

Кузмин в таком случае становится наследником одной из древнейших традиций письма, литературы как духовной работы - работы по внесению в мир гармонии. Но ведь и игре приписывается та же функция. Некий диссонанс, который мы чувствуем, как чувствовали его современники Кузмина, связан, думается нам, с тем, что в моменты религиозной серьезности художественный мир романов Кузмина лишается обаятельной ироничности, глубоко свойственной его творчеству. Стремление Кузмина очертить некую область, запретную для игры, приводит, скорее, к обратному результату – по-настоящему важное для автора приобретает черты «нудительной серьезности» (М. Бахтин), выдавая страх писателя целиком погрузиться в стихию игры, расставшись с успокоительной достоверностью избранной «системы координат».

#### Итоги.

Итак, нам остается выделить стратегию, преобладающую в житнетворчестве Михаила Кузмина. Обилие масок при неизменности базовых принципов существования позволяет говорить об эстетической позиции их носителя и актерском типе его игровой стратегии. Эстетическая позиция предполагает некий «люфт» между «реальной действительностью»

и реакцией на него. По определению М. Бахтина, «...эстетическая реакция есть реакция на реакцию, не на предмет и смысл сами по себе, а на предмет и смысл для данного человека, соотнесенные ценностям данного человека» (Бахтин, 2000, 22). Множественность интерпретаций, которая располагается в этом пространстве, складывается в свойственный Кузмину дискурс свободы.

Обращение к жизни и творчеству Кузмина приводит к мысли о нерелевантности в его случае (в отличие от Гумилева) оппозиции фактуальности-фикциональности, о необходимости постоянной рекурсии от текстов к жизненным ролям и обратно, иногда трудно избавиться от ощущения, что творчество Кузмина не эволюционирует, а лишь меняет жанровый состав. Эстетическая позиция в ее психоаналитическом понимании также находит здесь свое место<sup>260</sup>. По крайней мере, эстетизация действительности, погруженность в символический мир культуры в высокой степени были свойственны Кузмину, а именно «эстетическая позиция, в отличие от других, ценит символы как таковые и не огорчается из-за их противоречивости и амбивалентных качеств» (Хендерсон, 1997, 75).

Несомненно, к самому Кузмину в полной мере могли быть отнесены слова, сказанные им о К. Бальмонте («К.Д. Бальмонт»): «Артистичность... соединение театральности, увлечения, позы, естественного отчасти, отчасти искусственно поддерживаемого подъема – свойство далеко не всех художников, не всех поэтов, но придает какую-то особенную привлекательность данной личности» (Кузмин, т.3, 2000, 246). Следственно, наша попытка выйти к сути Автора-человека через его создания была оправдана для данного типа личности, который в каждой из своих масок являл талант перевоплощения, но ни в одной из них не обретал целостности. Впрочем, М. Бахтин считал, что такая процедура оправдана с любым автором текстов: «Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве» (Бахтин, 2000, 35). Именно в текстах, предлагающих нам полифоническое ведение партий героев, сосуществование «разных правд», голосов, примиренное стилистически, проявляется талант Кузмина с наибольшей силой. Установка на интимную атмосферу и интонацию не только позволяет ему избежать излишнего пафоса, но и дарит счастливую свободу не-принужденного бытия. Актерская игра Кузмина в дан-

---

<sup>260</sup> Подтверждением могут служить наблюдения Дж. Хендерсона: «Во многих таких случаях я замечал замораживание чувств, ощущения жизни. Здесь присутствовало чувство изолированности, происходящее от стороннего наблюдения за жизнью вместо переживания ее витальной силы. ... Такие пациенты были в высокой степени сознательными и способными объективно смотреть на свою жизнь и взаимоотношения, но у них было ощущение, что ничего нового с ними не происходит. Они хотели переживаний, которые могли бы их изменить, но всякий раз, когда такая возможность возникала, они так организовывали ситуацию, чтобы еще раз эстетизировать свои эмоции» (Хендерсон, 1997, 72).

ном случае не противопоставлена игре Режиссера как «заданная, не-свободная» - «диктующей, навязывающей», а, по сути, является ее отражением, одной из ипостасей. Поэтому так легко Кузмину дается смена масок, казалось бы, сросшихся с его «имиджем». Поэтому внутренне непротиворечивы высказывания А. Блока, Н. Гумилева, М. Цветаевой и др., заявляющих о подлинно русской натуре Кузмина, хотя все его портреты (словесные и живописные) твердят об обратном<sup>261</sup>. Мир, отраженный сквозь призму разнообразных эстетических зеркал и функционирующий в системе сюжетно-стилевых клише, пленяет Кузмина, он населен для него своей особой жизнью, свободной и непредсказуемо-непринужденной. В своих лучших стилизаторских опытах Кузмин доносит до нас свободное звучание голосов различных культур, стилей, эстетических систем, виртуозно используя веками накопленные условные художественные формы. Как отмечал О. Мандельштам, «для Кузмина старшая линия мировой литературы как будто вообще не существует. Он весь замешан на пристрастии к ней и на канонизации младшей линии, не выше комедий Гольдони и любовных песенок Сумарокова. В своих стихах он довольно удачно культивировал сознательную небрежность, мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами. ... Поэзия Кузмина – преждевременная старческая улыбка русской лирики» (*Мандельштам, 1987, 209*). Образы старика (сам Кузмин определял одно как лицо «старого юноши»), «ожившей мумии» не случайно сопутствуют Кузмину. Ощущение заката культуры, ее перенасыщенности символами было оборотной стороной вечно длящегося спектакля жизни. В этом смысле Кузмин был одним из наиболее ярких представителей декаданса в России, квинтэссенцией серебряного века. Его творчество оказалось практически целиком вписано в ту, ушедшую культуру, вместе с которой и кануло в прошлое. Безусловно, лучшие его стихотворения издаются и читаются и в наше время, но все же есть нечто глубоко неслучайное, что время не донесло до нас практически ничего из созданного им в 1920-1930- годах (а это были, вероятно, одни из сложнейших на тот момент поэтических текстов, если учитывать дошедший до нас сборник «Форель разбивает лед»). И даже стилизации Кузмина, при всем их невероятном обаянии являют собой завершающий этап в существовании своих «первичных» текстов (прототекстов). Стилизации дарят этим «уснувшим» прототекстам дыхание «второй жизни», после чего наступает стремительное угасание. (Подобно тому, как тление в считанные минуты разрушает то, что казалось живой героиней, в повести «Тень Филлиды»).

---

<sup>261</sup> Например, А. Блок назвал Кузмина «подлинно русским поэтом, не взявшим напрокат у Запада ровно ничего, кроме атласного камзола да книжечки когда-то модного французика Пьера Луиса»; Гумилев заявлял, что от первоначального дендизма поэт через мистицизм приходит к выражению «славянской души» (Цит. по: *Михайлов, ч.1, 1998, 702*).

И все же не печаль окрашивает большинство произведений, вышедших из-под пера Кузмина, а радость. Название статьи Э. Голлербаха, посвященной творчеству Кузмина, - «*Радостный путник*» (1922) – восходит к одной из авторских масок сборника «Сети» и является, на наш взгляд, одной из самых удачных метафор для выражения духовной сути этого поэта. В русской литературе Кузмин являет собой редкий «моцартианский» (он же «пушкинский») тип художника, «строгого и беззаботного, стремящегося к новому и любящего старое», «с радостною легкостью кисти и веселым трудом». Эти строки Кузмин посвящал Н. Сапунову, но они вполне могут стать его автохарактеристикой (Кузмин, 1990, 13). Его жизненное кредо нашло выражение в рефренах многочисленных комедий и сценок, где роли распределены волей случая, но философия просветленного фатализма равно свойственна всем героям и автору комедий<sup>262</sup> (в двух возможных смыслах этого словосочетания – от Михаила Кузмина до Постановщика Божественной Комедии, какие бы облики Он ни принимал). Восприятие этого мира как Божьего, пронизанного любовью как наивысшим даром всему живому Кузмин пронес через всю свою жизнь. И в самые тяжелые годы слова о благодати не выглядели у него натужными:

Зачем те чувства, что чище кристалла,

Темнить лукавством ненужной игры?

Скрываться время еще не настало,

Минуты счастья просты и добры.

Любить так чисто, как Богу молиться,

Любить так смело, как птице летать.

Зачем к пустому роману стремиться,

Когда нам свыше дана благодать? (Кузмин, 1994, Из Петроградских изборников 1918 года, 177). Только игра с высшим началом жизни может казаться ему лукавой и пустой. «Жеманный» Кузмин, проживший самые тяжелые годы более достойно, чем многие из его современников, своей жизнью подтвердил свое убеждение в том, что «сущность искусства всегда нравственна и революционна . И человек, воспринимающий его, делается хоть на один незабываемый миг чистым и свободным. Бояться воздействия искусства может только лишь общество безнравственное и несвободное. А между тем к постоянной опеке над искусством побуждает не только желание использовать его в своих (хотя бы и высо-

---

<sup>262</sup> Показательны строки Кузмина из пасторали для маскарада «Два пастуха и нимфа в хижине» (1907): «Лишь легкий легким может быть, Веселый быть веселым, Лишь волк по-волчьему может выть, Адам в раю быть голым. Над всем царит одна судьба, Она царит незримо. Играют люди в «нет» и «да», А все проходит мимо» (Кузмин, 1990, 13).



когуманных) целях, но и страх по отношению к этой несомненной, но неизвестной и подозрительной силе» (Кузмин, т.3, 2000, 242-243).

Искусство было для Кузмина не только сферой свободы, но и радости. Ибо «аскет свят, но не до конца. Превзошедший аскетизм – всегда радостен. Радость – вот божественное слово...» (Там же, 154). Радость эту Кузмин воспринимал в вещественности, телесности мира и вместе с «милыми вещами» населял ею свои творения. Как писал О. Мандельштам, «Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело» (Мандельштам, 1987, 42). И вновь мы возвращаемся в любимую Кузминым Александрию, если понимать эллинизм в смысле эпохи, где человек окружен не безразличными предметами, а вещами, несущими тепло своих создателей, - «утварью», по словам Мандельштама. «Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу...В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом» (Там же, 64).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Проведенное исследование показало всю сложность игровых компонентов коммуникации в одну из интереснейших эпох развития русской литературы. Выбранная нами трехуровневая схема анализа игровых стратегий в жизни и творчестве отдельных поэтов и писателей серебряного века оказалась достаточно релевантной. Во-первых, такое распределение материала позволяет избежать опасности беспредельного расширения «игрового поля», то есть от поверхностного утверждения об эпохе русского ренессанса – «все есть игра» - перейти к дифференциации «игроков» и «игр». Во-вторых, предложенный подход представляет собой одно из возможных решений «языковой проблемы», то есть проблемы сосуществования в пределах одного исследовательского текста научных языков нескольких дисциплин. Постструктуралистское понимание текста, включающем текстуальное прочтение биографии и судьбы, позволило нам сгруппировать материал, исходя из функциональности реализуемых в нем стратегий. Избранная методология способствовала отделению текстов, где игровое действие разворачивается внутри личности, от текстов с яркой социальной доминантой, что позволило дифференцировать преобладающие игровые стратегии и охарактеризовать их собственно литературное, жанровое, воплощение.

Итак, на личностно-биографическом уровне мы можем отметить ролевые синкреты (комплексы), которые нельзя назвать чисто психологическими, «стихийными». Хотя они «произрастают» из глубинных основ личности и определены биографией своего носителя, его характером, окружением и т.д., однако, как мы проследили в своей работе, в равной мере на эти роли воздействуют и сценарии, рожденные эпохой либо актуализированные ею. «Вечный ребенок» Макс Волошин вписывается в облик французского интеллектуэля; путешественник-Гумилев едет в Абиссинию «по следам» Рембо, под влиянием романов Хаггарда и опубликованных в то время путевых заметок русских военных путешественников; Кузмин при беглом взгляде кажется весь сотканным из модных веяний, салонных увлечений, богемных вечеров серебряного века. Роли, разыгрываемые личностью, тяготеют к образованию ансамблей, синкретов, где эти роли выступают в качестве разных масок исходной личностной устремленности. Как правило, биографические маски или ипостаси личности сменяют друг друга в хронологическом порядке, их смена зачастую обусловлена внешними, надличностными силами. Так, например, начало первой мировой войны прерывает цепь африканских путешествий Гумилева, но агональность его природы, стремление к утверждению собственной мужественности приводят его в ряды военных. В 1906-07 годах кузминские старорусские косоворотки сменяются щегольскими жилетами, и эта смена материализует процесс обновления ролевого поведения, поскольку, как мы уже писали, детали внешнего облика поэта подлежат рассмотрению как культурные арте-

факты. Волошин строит свой «рай» для «тех, кто сумел не вырасти», в канун 1914 года, который положит истинное трагическое начало веку двадцатому, а потом, внутренне отказавшись от статуса хозяина, всю оставшуюся жизнь будет ощущать свою ответственность Хранителя установленных им правил «дружеского общежития».

В то же время рефлексия «игрока» в значительной мере корректирует его ролевое поведение, рождающееся как неосознанное, но сохраняемое по мере взросления в силу его значимости для личности. Отвечая на упреки матери в инфантилизме, Волошин отстаивает жизненно важное для него право на «произвол» в искусстве, подчиняя себя строжайшей самодисциплине. Гумилев многократно отражает свои путешествия и военные походы в лирических и в подчеркнуто документальных текстах, что, в конечном итоге, позволяет ему переосмыслить собственное отношение к необходимым атрибутам мужественности. Кузмин переживает серьезную религиозную драму, отзвуки которой находят воплощение в одном из первых стихотворных циклов – «Духовных стихах». Реконструкция облика «народного певца», осуществленная Кузминым в этом цикле, оказалась не вполне удачной, но тем не менее, «Духовные стихи» открывают редкую одаренность Кузмина в обращении со «второй» (литературной, культурной) реальностью, что позднее нашло воплощение в его знаменитых стилизациях.

На этом уровне находит свое ярчайшее отражение общий склад личности, который проявляет себя, в том числе, и вне литературно-художественных интересов «игроков». Волошин начинает с активизации всех творческих способностей, тяготея к синкретизму и синтетизму, свойственному сознанию детей и гениев. Гумилев всюду ищет подтверждения собственной мужественности. Само обилие ролей Кузмина (Антиной, Музыкант, Старообрядец, Паломник) коррелирует с актерской составляющей его природы.

Анализ социокультурного уровня показывает меньшее количество соответствующих ролей и большую их определенность по сравнению с первым уровнем. Мы можем отметить тесную смысловую связь социальных ролей с выделенными на первом уровне ролевыми комплексами. Ярче всего это проявляется в роли Мэтра, реализованной Гумилевым, где сфера культуры рассматривается им как область, подлежащая «завоеванию» с помощью установленных им правил, организации, подчиняющейся внутренней дисциплине и т.д. Интересно, что наиболее тесное взаимодействие можно зафиксировать между героями нашего исследования и теми «игроками» серебряного века, чьи игровые стратегии были сходны. То есть в большей мере здесь работает принцип подобия, нежели комплиментарности. Так Гумилев избирает учителем Брюсова, а Волошин оказывается втянут в орбиту личности ренессансного типа – Вячеслава Иванова.

На этом уровне из всех игровых стратегий с наибольшей определенностью представлен агон, что говорит о вписанности дискурса власти в культуру, о его давних корнях и традициях. «Мимикрия» (тип игры, свойственный актерской натуре Кузмина) фиксируется в ролях с большим трудом, ибо имеет столько лиц, сколько нужно для лавирования в пространстве литературы. Например, выделенные нами роли Кузмина–критика определяют его как «двуликового Януса», ибо утверждают одновременное пребывание в культурном пространстве «Отшельника» и «Медиатора (сплетника)» как ролей одной и той же персоны. Тип игры «илинкс», воплощенный в пути религиозных исканий Максимилиана Волошина, устремляет личность к проявлению истины экзистенции, поэтому по отношению к этой игре социальное оказывается вторичным.

Социальность как таковая тяготеет к экстраполированию собственных правил, сама вступая в агональные отношения со всеми, кто указывает на относительность ее влияния. «Мимикрия» никогда при этом не идет на открытый конфликт (таковы роль Кузмина в истории с Черубиной и его самоцензура, когда после революции он начинает писать слово Бог со строчной буквы даже в дневнике). Неизменно раздражающим фактором для социальной среды является ипостась «скомороха божьего», что демонстрирует нам жизненный путь Волошина, часто вызывающий неприятие обеих сторон, за которые он молился, ибо видел в них части единого, разорванного борьбой, целого.

Экзистенциально-художественный уровень охарактеризован нами в итоговых страницах каждой главы. Здесь хотелось бы добавить, что агон, мимикрия и илинкс, коррелирующие соответственно с дискурсами власти, свободы и ответственности, проявляют себя и в тех сферах бытия поэтов и писателей, которые остались за пределами данного исследования<sup>263</sup>. Сам ряд «игроков» может быть продолжен, однако выделение ведущей игровой стратегии возможно лишь после тщательного анализа литературного и жизненного творчества художника. Так, например, можно сказать, что М. Цветаева являла собой (с точки зрения игровых стратегий, а не специфики творчества в целом) тип, близкий Волошину, реализуя дискурс ответственности. В. Брюсов принадлежал к игрокам агонального стиля. Пластичность Мейерхольда свидетельствует о его склонности к «мимикрии».

Если поместить в обрисованную нами коммуникативно-игровую структуру важные для эпохи концепты, то окажется, что их восприятие предопределено стратегическими устремлениями «игрока». Приведем несколько примеров. Танец становится для игроков типа «илинкс» метафорой всей душевно-духовной жизни человека, его тщетных, но возвышенных попыток уловить вселенский ритм и вступить в соприкосновение с ним всем

---

<sup>263</sup> Например, тема участия Волошина в масонском движении, несомненно, полна игровых элементов, но заслуживает отдельного глубокого изучения.

своим существом (ибо в танце участвует весь человек, телесный и духовный). Статьи Волошина, посвященные Айседоре Дункан и смыслу танца как явления культуры, подтверждают нашу уверенность в этом. В том же русле раскрывается метафора «пленного духа» А. Белого в эссе М. Цветаевой, где символическим становится образ Белого, танцующего фокстрот. Для игрока агонального типа танец символизирует не формализуемую до конца стихию, сила которой в неполной непредсказуемости. Танец полон соблазна и тайны (вспомним образ танцовщицы Феодоры в «Отравленной тунике» Гумилева).

Тело также воспринимается по-разному в разных игровых стратегиях. Агон склонен к тотальному преодолению и противостоянию. Известны высказывания Гумилева о болезнях (своих и окружающих), из которых явствует, что недуги телесные включались им в сферу не «данного», но «избираемого». Сложность образа Гондлы во многом обусловлена именно столкновением двух противоположно направленных устремлений: принять свою «слабую», страдающую «половину» - и отчаянная попытка избавиться от нее, обрекая ее на смерть. Игроки «актерского» типа, напротив, ценят и любят телесность мира и собственную. «Дух мелочей», воспетый поэзией Кузмина, - классическое тому подтверждение. В этом смысле было бы интересным рассмотреть соединение в акмеизме агональности преодоления (символика камня, в том числе, в пьесе Гумилева «Актеон») с вниманием к идее «акмэ» как кульминационной точки раскрытия явлений мира. Что же касается игры-головокружения, то здесь тело не репрессируется и не подавляется, но его желания, стремления воспринимаются дистанцированно (характерный пример – «История моей души» Волошина), ибо тело не вечный спутник духа, а лишь помощник в этом, земном, пути. В таком контексте звучат слова прощаний Волошина с уходящими из жизни друзьями, руководствуясь этими же соображениями избран им в качестве повседневной коктейльной одежды хитон, не сковывающий свободы движений, но - скрывающий тело. Та же функциональность телесности присутствует в цветаевском цикле «Сивилла», где дух пророчествует в полом теле.

В качестве последнего замечания хотелось бы отметить, что в «чистом» виде реализация игровых стратегий встречается достаточно редко. Жизнь М. Кузмина, склонного к актерству, но пронесшего веру в Провидение через самые тяжелые годы, показывает, как может тип актерской игры сливаться с игрой-головокружением, формируя (в данном случае) роль «радостного путника». Тем не менее, нам представляется, что предложенная нами схема, соединяющая типологию игр с коммуникативными стратегиями, обладает достаточной эвристической продуктивностью. Она позволила нам сделать ряд новых наблюдений над литературно-художественным творчеством избранных авторов.

Определив экзистенциальную устремленность игровой стратегии Волошина, мы можем утверждать, что человеческое общение, свидетельства которого сохранены мемуаристикой и эпистолярным наследием писателя, оказывается для него самого такой же важной частью жизненного пути, как его поэтическое творчество. Темы, образы «кочуют» из писем в стихотворения и обратно, сплетая единый контекст духовного пути. С другой стороны, его литературно-критическое наследие, бывшее при жизни Волошина основным источником его доходов, то есть часто играющее роль литературной «подденщины», и во внутренней «иерархии» занимало подчиненное положение. При всей своей несомненной творческой индивидуальности рецензии и критические статьи М. Волошина чаще всего выполняли не столько задачу самореализации их автора, сколько были призваны способствовать решению «сверхзадачи» каждого из «путников» Земли – проявлению его Лица. В каждом частном эпизоде «встречи» с иной человеческой и творческой индивидуальностью Волошин добросовестно старался играть роль «зеркала», отражая его облик, определяя возможную маску, угадывая и досказывая не проявленные пока черты лица художника. Ибо он был убежден, что по отношению к нему самому все встреченные им в жизни «прохожие» играют ту же самую роль.

Что касается творчества Гумилева, то нам кажется принципиально важным дополнить утверждение о «экзотической декоративности» его прозы введением оппозиции фактуальности-фикциональности, позволяющей рассмотреть тексты «Африканского дневника» и «Записок кавалериста» в иной парадигме, нежели новеллы сборника «Тень от пальмы», то есть как подчеркнуто документальные. Художественные принципы этих произведений одноприродны тем установкам, которые определяют пристрастие их автора к «мужским» видам игр. «Жесткость» позиции Гумилева как игрока социального поля соотносится с формированием и в художественном его творчестве инвариантного агонального типа взаимодействия мужского и женского начал, что было рассмотрено нами на примере гумилевской драматургии. В разделе, посвященном анализу драматических опытов поэта, мы пытались показать, как формируется канон «рокового поединка» мужского и женского применительно к ролевой раскладке пьес. В частности, отмечали раннее выделение двух основных типов игрока-мужчины: слабый, проигрывающий игрок-человек и игрок-победитель, наделенный inferнальными свойствами. Затем мы анализировали различные варианты этого агона на примерах других драм и констатировали усложнение ролевой схемы. При этом женские образы, несмотря на возникающую двойственность, выраженную, например, в «дневной» и «ночной» ипостаси героини, тяготеют к большему внутреннему единству, нежели мужские.

«Мимикрия» как ведущая стратегия жизни и творчества М. Кузмина позволяет объяснить, каким образом он, один из наиболее сложных и тонких поэтов серебряного века, оказывается одновременно и одним из наиболее плодовитых писателей-беллетристов. Актерская составляющая его творческого облика проявляет себя и в создании собственного поэтического облика (широко известна в то время, например, его своеобразная манера пения собственных стихов), и в решительном приятии одиозной известности его первых романов, и в стремлении к широкой популярности, движущей его пером при создании огромного количества рассказов и романов. Таким образом, беллетристичность значительной части творческого наследия М. Кузмина оказывается художественным аналогом других проявлений его ведущей игровой стратегии, а не только и не столько свидетельством эстетической неравноценности его творчества, как это зачастую утверждается. Уникальный «эстетический слух» Кузмина-стилизатора, отмеченный многими современниками, проявляет себя и в той легкости, с которой Кузмин улавливает и тиражирует наиболее интересные сюжетные и стилистические находки «большой», классической литературы, разрабатывая поле русской беллетристики. Таким образом, взгляд на литературное творчество с точки зрения дискурса игры, выявление игровой стратегии деятелей эпохи представляется нам подходом, далеко не исчерпавшим свой эвристический потенциал.

#### Список литературы

1. Абашев В.В. «Дух скульптуры» в жизни и поэзии Анны Ахматовой. // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. Материалы 1 филологической школы. Екатеринбург, 1998. С.77 – 92.
2. Аверинцев С.С. Культурология Йохана Хейзинги. // Вопросы философии, 1969. № 3. С. 169 – 174.
3. Акимова Т.И. Драматургия Н.С. Гумилева в контексте культуры серебряного века. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003. – 19 с.
4. Аллен Луи. У истоков поэтики Н.С.Гумилева. // Французская и западноевропейская поэзия. Л.: Худ. лит-ра, 1982. С. 235-252.
5. Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб.: Инапресс, 1995. – 384 с.
6. Альфонсов В.Н. Русская поэзия первой половины 20 века: творческое миропонимание и поэтические системы. (Маяковский и Пастернак, Блок, Хлебников, Заболоцкий). Автореф. на соиск. уч. ст. доктора филолог. наук. СПб, 1996. - 38 с.

7. Анкета Союза поэтов с ответами Н.С. Гумилева. Публикация А.К. Станюковича и В.П. Петрановского. // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С. 253
8. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. – 544 с.
9. Апинян Т.А. Философия игры. // М.М. Бахтин: эстетическое наследие и современность. Межвуз. сб. науч. трудов: В 2 ч. Ч.2. Саранск: Изд-во Мордовск. ун-та, 1992. С. 263-272.
10. Арефьева Н.Г. Античные мотивы в творчестве М.А. Волошина. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. М.: Моск. пед.гос. ун-т, 1999. – 20 с.
11. Ахматова А. Сочинения: В 2-х тт. Т.2. Проза. Переводы. / Сост., подготовка текста, комментарии Э. Герштейн. М.: Худ. лит-ра, 1986. – 464 с.
12. Базанов В.В. Александр Блок и Николай Гумилев после Октября. (Личные встречи и творческие взаимоотношения). // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. – С. 186-200.
13. Бакумова Е.В. Ролевая структура политического дискурса. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. Волгоград, 2002. – 20 с.
14. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 286 с.
15. Барт Р. Смерть автора. // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.
16. Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000. – 160 с.
17. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
18. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Литература, 1990. – 544 с.
19. Бахтина О.Н. Проблемы поэтики старообрядческой литературы (агиографические тексты). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. докт. филолог. наук. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2000. – 47 с.
20. Бенчич Ж. Поэтическая функция языка и игра. // Поэтика. Текстология. Миф. М.: Наука, 1996. С. 626-637.
21. Берлянд И.Е. Игра как феномен сознания. Кемерово: Алеф, 1992. – 1994 с.
22. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. Пер. с англ. Л.: Лениздат, 1992. – 400 с.



23. Беспалова О. Е. Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. СПб., 2002. – 24 с.
24. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: «Новое литературное обозрение», 1995. – 367 с.
25. Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм. // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 113-144.
26. Богомолов Н. А. Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии Кузмина. // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 145-185.
27. Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.НЛО, 1996. – 317 с.
28. Бодрийяр Жан. Соблазн. М.: Ad marginem. – 2000. – 319 с.
29. Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева. Годы: 1886 – 1913. М.: Мысль, 1995. – 351 с.
30. Бреева Т.Н. Литературно-критическая деятельность М. А. Волошина. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Казань, 1996. – 20 с.
31. Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. М.: Скифы, 1993. – 54 с.
32. Букирева Т. А. Аспекты языковой игры: аномальность и парадоксальность языковой личности С. Довлатова. Краснодар: Изд-во Кубанского ун-та, 2000. – 18 с.
33. Быков Л.П. Русская поэзия 1900-1930-х гг.: проблема творческого поведения. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. докт. филолог. наук. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 1995. – 39 с.
34. Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн. Книга вторая. М.: Наука, 1994. – 636 с.
35. Вандерхилл Э. Мистики XX века. Энциклопедия. М.: «Локид»-«Миф», 1997.– 522 с.
36. Васильева Ельс. «Две вещи для меня всегда были самыми святыми: стихи и любовь». Вст. ст. Владимира Глоцера. // Новый мир, 1988, 12. С.132-170.
37. Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы с прибавлением этюда «Побудители или побежденные?» (о модернизме). СПб., 1909. – 258 с.
38. Вершинина Н.Л. Жанровая и стилевая структура русской беллетристики 1830-1840-х гг. Автореф. диссертации на соиск. уч.ст. докт. филолог.наук. М.: МПГУ, 1997. - 51 с.
39. Винокур Г.О. Биография и культура. М.: Гос. академия худ. наук, 1927. – 85 с.
40. Вислова А.В. На грани игры и жизни. (Игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века»). // Вопросы философии, 1997, № 12. С.28-38.

41. Витгенштейн Л. Философские работы. Пер. с нем. Сост. и ком. Козловой М.С. Ч.1. М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
42. Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники. М., Книга, 1991 а- 416 с.
43. Волошин М. А. Дом поэта. Л.: Худ. лит-ра, 1991. – 270 с.
44. Волошин М.А. Из литературного наследия. Выпуск 1 СПб.: Наука, 1991 б. - 334 с.
45. Волошин М.А. Из литературного наследия. Кн.2. СПб.: Алетейя, 1999 а. – 287 с.
46. Волошин М.А. История моей души. М.: Аграф, 1999 б. – 480 с.
47. Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. – 848 с.
48. Волошин М.А. Путник по Вселенной. М., Советская Россия,1990. - 384 с.
49. Воробьев Н. Художественное моделирование, конфликты и теория игр.//Содружество наук и тайны творчества. Сб.ст. под ред. Б.С.Мейлаха. М.: Искусство, 1968. С.348-372.
50. Воспоминания о Максимилиане Волошине: Сборник. М.: Советский писатель,1990. - 720 с.
51. Воспоминания о серебряном веке. / Авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – М.: Республика, 1993. – 559 с.
52. Всехсвятская Т. Годы странствий Максимилиана Волошина. (Беседа о поэзии). М.: ГПИБ, 1993. – 24 с.
53. Вундт В. Фантазия как основа искусства. Пер. с нем. СПб., М.: М.О. Вольф, 1914. – 146 с.
54. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера. // Хрестоматия по психологии художественного творчества. Ред. – сост. Гройсман А. Л. М.: Магистр, 1996. С.36-45.
55. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
56. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978.- 288 с.
57. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. – 367 с.
58. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
59. Ганжара О. А. Игровое пространство в русской литературе первой половины XX века: структура, динамика, функционирование. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Ставрополь: Изд-во Ставропольского ун-та, 2002. – 21 с.
60. Гартман Н. Эстетика. Пер. с нем. Под ред. А.С.Васильева. М.: Ин.лит-ра,1958.– 692 с.
61. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. – 478 с.
62. Гиппиус З. Воспоминания. М.: Захаров, 2001. – 462 с.

63. Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.:М.: Искусство, 1977. – 304 с.
64. Гридина Т. А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи (явление языковой игры). Автореф. дис. на соиск. уч.ст. докт. филолог.наук. М.: МПУ, 1996. – 45 с.
65. Гулыга А. В. Кант. М.: Молодая гвардия, 1977. – 304 с.
66. Гумилев Н.С. В огненном столпе. М.: Сов. Россия, 1991 а. – 416 с.
67. Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. – Л.: Искусство, 1990 а. – 404 с.
68. Гумилев Н.С. Золотое сердце России. Кишинев: Литература артистикэ, 1990 б. – 734 с.
69. Гумилев Н.С. Избранное. М.: Сов. Россия, 1989. – 496 с.
70. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т.2. Драммы, рассказы. М.:Худ. лит-ра, 1991б.– 478 с.
71. Гуськов Ю. Параллели «второй реальности» (Федор Сологуб и Франц Кафка). // Московский вестник. 1995. №2. С. 210-228.
72. Делич И. Николай Гумилев. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. С. 488-500.
73. Демченкова Э.А. «Подросток» Ф.М. Достоевского как роман воспитания (жанр и поэтика). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филологич. наук. Екатеринбург, 2001.– 23 с.
74. Деррида Жак. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. // Деррида Жак. Письмо и различие. М.: Академический Проект, 2000. С. 445-466.
75. Дзущева Н. В. Игра как принцип творческого поведения в поэтическом сознании М. Цветаевой. // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. Иваново, 1996. С. 81-90.
76. Дудин М. Охотник за песнями мужества. // Аврора. 1987. № 12. С. 116-120.
77. Евреинов Н.Н. Театр для себя. М. – 112 с.
78. Евреинов Н.Н. Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни). СПб., б.г. - 122 с.
79. Ельницкая С. «Возвышающий обман». Миротворчество и мифотворчество Цветаевой. // Марина Цветаева. Симпозиум, посв. 100-летию со дня рождения. Русская школа Норвичского университета. Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т.2. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 45-62.
80. Ермилова Е. О Михаиле Кузмине. // Кузмин М. А. Стихи и проза. М.: Современник, 1989. С. 3 –22.
81. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.

82. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 5 томах. Т.5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга, 1999. – 544 с.
83. Зинченко В.П. Посох Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической психологии. М.: Новая школа, 1997. – 336 с.
84. Иванов В.И. Копье Афины. Поскольку мы индивидуалисты? // «Весы», 1904, № 10. С. 3-13.
85. Иванов В.И. О прозе Кузмина. // Аполлон, 1910. №7. С. 48-49.
86. Иванов В. И. Родное и вселенское. / Сост., вст. Ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
87. Иванов Г. Мемуарная проза. М.: Захаров, 2001. – 457 с.
88. Игровое пространство культуры. 16-19 апреля 2002 с. Тезисы форума. СПб.: Евразия, 2002. – 384 с.
89. Исаев С.Г. Литературные маски серебряного века (на материале творческих исканий «старших символистов»). // Филологические науки. 1997. № 1. С.3-14.
90. Исупов К.Г. В поисках сущности игры.// Философские науки, 1977, № 6. С.154-158.
91. Исупов К.Г. Эстетические метаязыки русской культуры и историософии. // Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб.: Изд-во ВГК, 1992. С. 27-41.
92. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. – 109 с.
93. Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. – 400 с.
94. Кожушкова Н.В. Проблема «наследия символизма» в творчестве Н.С. Гумилева (1902 - 1910 гг.) Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского ун-та, 2002. – 21 с.
95. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. – 626 с.
96. Критика русского символизма: В 2 т. Т.1. / Сост., вступ.ст., преамбулы и примеч. Н.А.Богомолова.– М.: «Олимп», «АСТ», 2002. – 396 с.
97. Критика русского символизма: В 2 т. Т.2. / Сост., вступ.ст., преамбулы и примеч. Н.А. Богомолова. – М.: «Олимп», «АСТ», 2002. – 444 с.
98. Крышук Н.П. Искусство как поведение: Книга о поэтах. Л.: Сов. писатель, 1989.– 416 с.
99. Кузмин М.А. Арена: Избранные стихотворения / Сост., вступ. статья, подгот. текста, комментарии А.Г. Тимофеева. – СПб.: Северо - Запад, 1994. – 479 с.
100. Кузмин М.А. Вторая книга рассказов. М.: Скорпион, 1910. – 388 с.
101. Кузмин М.А. Дневник 1905-1907. / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – 680 с.

102. Кузмин М.А. Избранные произведения. Л.: Худ. лит-ра., 1990. – 576 с.
103. Кузмин М.А. Куранты любви. М.: Скорпион, 1910. – 74 с.
104. Кузмин М. А. Первая книга рассказов. М.: Скорпион, МСМХ. – 322 с.
105. Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3-х томах. Т.1. Проза 1906-1912 гг. М.: Аграф, 1999. - 624 с.
106. Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3-х томах. Т.2. Проза 1912-1915 гг. М.: Аграф, 1999. – 597 с.
107. Кузмин М.А. Проза и эссеистика. В 3-х томах. Т.3. Эссеистика. Критика.. М.: Аграф, 2000. - 766 с.
108. Кузмин М.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т.2. Бабушкина шкатулка. Рассказы. СПб.: Изд-во М.И. Семенова, Петроград, 1914-1918 гг. – 214 с.
109. Кузмин М.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т.5. Зеленый соловей. Рассказы. СПб.: Изд-во М.И. Семенова, Петроград, 1914-1918 гг. – 246 с.
110. Кузмин М.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т.8. Антракт в овраге. Рассказы. СПб.: Изд-во М.И. Семенова, Петроград, 1914-1918 гг. – 317 с.
111. Кузмин М.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т.9. Девственный Виктор. Рассказы. СПб.: Изд-во М.И. Семенова, Петроград, 1914-1918 гг. – 346 с.
112. Кузмин М. А. Стихи и проза. М.: Современник, 1989. – 431 с.
113. Кузмин М.А. Третья книга рассказов. М.: Скорпион, 1913. – 436 с.
114. Кузмин М. А. Три пьесы. 1907. – 76 с.
115. Кузнецова Т. М. Цветаева и Р. Штейнер: мысли о любви. С. 30-31. // Наука и религия, 1996, №3.
116. Кузнецова Т. Сны Марины Цветаевой. // Наука и религия, 1996, № 5. С.50-51.
117. Кузнецова Т. Ясновидение, или Жизнь в двух мирах. // Наука и религия, 1996, № 4. С. 30-31.
118. Культурное пространство путешествий. 8-10 апреля 2003 г. Тезисы форума. СПб.: Центр изучения культуры, 2003. – 350 с.
119. Куприянов И.Т. Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). Киев: Наукова думка, 1978. - 232 с.
120. Купченко В.П. Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование. – СПб: Издательство «Logos», 1997. – 544 с.
121. Купченко В.П., Мануйлов В.А., Рыкова Н.Я. М.А. Волошин - литературный критик и его книга «Лики творчества». // Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. С.555-599.

122. Курганов А.В. Антропология русского модернизма (на материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. Пермь: Информатик, 2003. – 24 с.
123. Лавров А.В. О поэтическом творчестве Максимилиана Волошина. // Волошин М.А. Избранные стихотворения / Сост., вступ. Ст. и примеч. А.В. Лаврова. – М.: Сов. Россия, 1988. С.5 – 26.
124. Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету Кузмина. // Кузмин М.А. Избранные произведения. Л.: Худ. литр-ра, 1990. – С. 3-16.
125. Лапшинская И. Первый сонет Николая Гумилева.// Русская речь, 1997, 6. С. 21-26.
126. Лейтц Г. Психодрама: Теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. Пер. с нем. М.: Прогресс, Универс, 1994. – 352 с.
127. Лекманов О. А. Акмеисты: поэты круга Гумилева.// НЛЮ, 1996, № 17. С. 168-184.
128. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск: Издательство «Водолей», 2000. – 704 с.
129. Лем С. Модель культуры. // Вопросы философии. 1969. №8. С. 49-62.
130. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. (под ред. Н.Ф. Чужака). Авторы: О. М. Брик, Т.С. Гриц, П.В. Незнамов, В.О. Перцов, В.В. Тренин, С.М. Третьяков, Н.Ф. Чужак, В.Б. Шкловский). М.: Захаров, 2000. – 286 с.
131. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Пособие для учащихся. Л.: Просвещение, 1981. – 253 с.
132. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
133. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. Т.1. – 480 с.
134. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы. Тарту: Тартуский ун-т, 1973. – 95 с.
135. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. – 384 с.
136. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. - 302 с.
137. Лущик Н.В. Эволюция лирического мира н. Гумилева. 1914-1921 гг. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. М.: МГУ, 1994 . – 22 с.
138. Лэндрет Г.Л. Игровая терапия: Искусство отношений. Пер. с англ. М.: Международная пед.академия, 1994. – 368 с.
139. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. / Предисловие В. Нехотина; Оформл. Серии А. Игитханяна. М.: XXI век – Согласие, 2000. – 560 с.

140. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975. – 526 с.
141. Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. М.: Сов. Писатель, 1987. – 320 с.
142. Манн Ю. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
143. Мелешко Т.А. Художественная концепция игры в поэзии Н. Гумилева («Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо», «Колчан»). Автореф. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Вологда, 1998. – 22 с.
144. Мережковский Д. В тихом омуте. Ст. и исследования разных лет. М.: Сов. писатель, 1991. – 489 с.
145. Миллер С. Психология игры. СПб.: Университетская книга, 1999. – 320 с.
146. Михайлов А. И. Кузмин. // Русские писатели, XX век. Библиогр. словарь: В 2 ч. Ч.1. А – Л. М.: Просвещение, 1998. – 784 с.
147. Михайлова М.В. Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни. // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., Наследие, 1996. – С. 319-332.
148. Морозов Е.А. Проблема «символа» в художественном бытии Н.С. Гумилева (1908-1921 гг.) Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филолог. наук. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского ун-та, 2002. – 22 с.
149. Мочульский К. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1997. – 256 с.
150. Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб, Изд-во Рус. Христ. гуманитарного ин-та, 1995. – 687 с.
151. Набоков В. Лекции по русской литературе. Пер. с англ. М.: Изд-во Независимая Газета, 1999. – 440 с.
152. Нива Ж. Статус писателя в России в начале XX века. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. С. 609-615.
153. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. – 187 с.
154. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж-Нью Йорк- Дюссельдорф, 1989. М, 1990. – 688 с.
155. Озеров Л. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками. // Воспоминания о Максимилиане Волошине М., Советский писатель, 1990. С. 6-26.
156. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Пер. с исп. М.: Искусство, 1991. – 588 с.
157. Панкеев И.А. Николай Гумилев. М.: Просвещение, 1995. – 160 с.

158. Панкеев И. А. Посредине странствия земного. С. 5-41. // Гумилев Н. С. Избранное. М.: Просвещение, 1990. – 383 с.
159. Панченко А.А. Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – М.: ОГИ., 2002. – 544 с.
160. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996. – 368 с.
161. Парамонов Б. Новый путеводитель по Сологубу. // Звезда. 1994. №4. С. 199 -203.
162. Певак Е.А. Проза и эссеистика М.А. Кузмина. // Кузмин М.А. Проза и эссеистика. В 3-х томах. Т.1. Проза 1906-1912 гг. М.: Аграф, 1999. С. 5-68.
163. Первые литературные шаги. Автобиографии современных писателей. (Собрал Ф.Ф. Фидлер). М., 1911. – 146 с.
164. Петров И. В. Акмеизм как художественная система (к постановке проблемы). Автореф. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Екатеринбург, 1998. – 19 с.
165. Печеркина А.С. Языковая игра в символическом пространстве романа Федора Сологуба «Мелкий бес». // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы межд. науч. конф. 14-16 окт. 1998 г. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1998. С. 173-178.
166. Печерская Т.И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма, беллетристика). Новосибирск, Рос. Академия наук сибирское отделение, 1999. – 300 с.
167. Поэзия серебряного века. М.: Худ. лит-ра, 1991. – 574 с.
168. Ретюнских Л.Т. Онтология игры. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. докт. философ. наук. М.: Изд-во Московского пед. гос. ун-та, 1998. – 40 с.
169. Рорти Р. Витгенштейн, Хайдеггер и гипостазирование языка. // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.: Наука, 1991. С.121-133.
170. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. Проблема житнетворчества. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. – 320 с.
171. Сартр Ж.П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С.313-334.
172. Свасьян К.А. Голоса безмолвия. Ереван, 1967. – 315 с.
173. Смагина А. О. Поэтический мир Николая Гумилева: «Огненный столп». Автореф. диссертации на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Смоленск: Изд-во Смоленского гос. пед. ин-та, 2000. – 19 с.
174. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Автореф. диссертации на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Тверь, 1998. – 22 с.



175. Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: Модель мира. (К вопросу о поэтике образа). // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С.143-163.
176. Слободнюк С.Л. Элементы восточной духовности в поэзии Н. С. Гумилева. С. 164-185. // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. – 680 с.
177. Современная западная философия. Словарь. М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
178. Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2001. – 550 с.
179. Сологуб Ф. Символисты о символизме. // «Заветы». 1914. № 2. – С. 5-13
180. Стахорский С.В. Русская театральная утопия начала XX века. Автореф. на соиск. уч. ст. докт. филолог. наук. М., 1993. – 45 с.
181. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.
182. Степун Ф. Встречи. Серия «Путь к очевидности». М.: Аграф, 1998. - 256 с.
183. Столович. Л.Н. Искусство и игра. М.: Знание, 1987. – 64 с.
184. Столович Л. Максимилиан Волошин как Homo ludens. // Академические тетради. Независимая академия эстетики и свободных искусств. 2. 1991. С.96-98.
185. Тавризян Г. Йохан Хейзинга: кредо историка. // Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня. Пер. с нидерл. М.: Прогресс, 1992. С. 405-445.
186. Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. // Искусство слова. М.: Наука, 1973. С. 306-314.
187. Тимофеев А.Г. Семь набросков к портрету М. Кузмина. // Кузмин М.А. Арена: Избранные стихотворения. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 5-38.
188. Тихонов И.А. Формы и функции фантастики в русской прозе начала 20 века. Автореферат на соиск. уч. ст. канд. филологич. наук. Вологда, 1994. – 21 с.
189. Толстой Л. О литературе. Статьи, письма, дневники. Вст. ст. Л.Д. Опульской. М.: Гослитиздат, 1955. - 674 с.
190. Топоров В.Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро. // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 400-428.
191. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. СПб.:Азбука-классика,2001.–512 с.
192. Тюпа В.И. Онтология коммуникации. // Летняя школа «Коммуникативные стратегии культуры». Новосибирск, 1999а. С.3-12. Или «Дискурс», 1998. № 5-6. С. 5-20.

193. Тюпа В.И. Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы). – Тверь: Твер. Гос.ун-т, 2002. – 80 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»).
194. Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса. // Летняя школа «Коммуникативные стратегии культуры». Новосибирск, 1999 б. С. 65-66. Или «Дискурс, 1997, № 3-4, С. 106-108.
195. Тюрина М.И. Дионисийский миф и его воплощение в лирике Вяч.Иванова («Кормчие звезды», «Прозрачность», «Сог ardens»). Автореф диссертации на соиск. уч. ст. кандидата филологич. наук. Томск, 1997. – 21 с.
196. Тынянов Ю. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
197. Тяпков С.Н. Русская литературная пародия конца 19 – начала 20 века (жанровые и функциональные особенности). Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. доктора филологич. наук. М., 1995. – 43 с.
198. Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис; 1991. – 186 с.
199. Филатов И. Е. Поэтика игры в романах В. В. Набокова 1920-1930- гг. и «лекциях по русской литературе». Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2000. – 25 с.
200. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. // Проблема человека в западной философии. Переводы. М.: Прогресс, 1988. С. 357-403.
201. Фридлиндер Г. Н.С. Гумилев – критик и теоретик поэзии. // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С. 30-54.
202. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Пер. с нем. М.: Республика, 1993. – 447 с.
203. Хайдеггер М. Положение об основании. Пер. с нем. СПб.: Алетейя, 2000. – 290 с.
204. Хансен-Леве Оге. Искусство как игра. Некоторые признаки лудизма между романтизмом и постмодернизмом. Набросок. // Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат / Матер. межд. конф. студентов-филологов. СПб., Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та., 1996. С. 8-23.
205. Хендерсон Дж. Психологических анализ культурных установок. Пер. с англ. Л. Хегай. М.: Добросвет. 1997. – 210 с.
206. Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня. Пер. с нидерл. М.: Прогресс, 1992. – 464 с.

207. Химич В.В. Проблема художественного синтеза в литературе 1920-х гг. // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой литературы. Мат-лы 1 Международной летней филологической школы (22.06.98–05.07.98). Екатеринбург, 1998. С.45-51.
208. Ходасевич В. Некрополь. М.: Вагриус, 2001. – 444 с.
209. Худенко Е.А. Концепция «творческого поведения» в художественной системе М.М. Пришвина. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Самара: СГПУ, 1997. – 17 с.
210. Цветаева М. И. Проза. М.: Современник, 1989. – 590 с.
211. Цветаева М. И. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1991. – 479 с.
212. Чернов А.В. Русская беллетристика 20-40-х годов XIX века (вопросы генезиса, эстетики и поэтики). Автореф. диссертации на соиск. уч. ст. доктора филолог. наук. Воронеж, 1996. – 40 с.
213. Чернов И. Три модели культуры. // *Quinquagenario*. Сб.ст. Тарту, Тартусский ун-т, 1972. С. 5-18.
214. Чимишкян-Йеннергрэн С. Михаил Кузмин. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. С. 519-527.
215. Чучайкина И.Е. Искусство как феномен культуры. // Социально-политический журнал. 1994, № 7-8. С. 110-120.
216. Шестов Л. Поэзия и проза Федора Сологуба. // Сологуб Ф. Стихотворения. Томск: Водолей, 1995. С.3-12.
217. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М.: Сов. Писатель. – 1990. – 544 с.
218. Шмаков С.А. Игры учащихся – феномен культуры. М.: Новая школа, 1994.–239 с.
219. Шоломова С.Б. Судьбы связующая нить. (Л. Рейснер и Николай Гумилев). // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С.470-488.
220. Эйхенбаум Б. Литература. Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. – 303 с.
221. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. ТООТК.: Петрополис, 1998. – 432 с.
222. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачев; Пер. с фр. М.: Республика, 1998. – 429 с.
223. Эрос. Россия. Серебряный век. Сост. А.Щуплов. М.:Серебряный бор, 1992.–304 с.

224. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688 с.
225. Эткинд А.М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. СПб.: Гнозис, 1994. – 376 с.
226. Эткинд Е. Единство «серебряного века». // Звезда. 1989. № 12. С. 185 – 194.
227. Эткинд Е. Максимилиан Волошин. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. С.501-519.
228. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 214-231.
229. Яковченко С.В. Драматургическое начало в творчестве Марины Цветаевой. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Вологда, 1994. – 22 с.