

Роберт Бёрд

СИМВОЛИЗМ ПОСЛЕ СИМВОЛИЗМА



Нестор-История
Санкт-Петербург
2022

УДК 93/94
ББК 63.3(2)61
Б48

Бёрд Роберт
Б48 Символизм после символизма / отв. ред., сост., предисл. Е. А. Тахо-Годи; послесл. М. Вахтель. — СПб. : Нестор-История, 2022. — 320 с.

ISBN 978-5-4469-1960-4

Книга известного американского слависта, профессора Университета Чикаго Роберта Бёрда (1969–2020), автора монографий о Ф. Достоевском, Вяч. Иванове, Андрее Тарковском и советском кино 1920–1930-х гг., включает статьи, лаконично и рельефно представляющие круг интересов ученого и его методы работы с материалом. Писавшиеся в разное время тексты складываются в единый и целостный рассказ об эстетике символизма и ее судьбе в XX столетии.

Книга рассчитана на филологов, культурологов, специалистов в области теории и истории киноискусства.

УДК 93/94
ББК 63.3(2)61

*На обложке — фрагмент картины Леона Бакста «Древний ужас».
Санкт-Петербург. Государственный Русский музей*



© Бёрд Роберт, наследники, 2022
© Тахо-Годи Е.А., предисловие,
составление, редакция, 2022
© Вахтель Майкл, послесловие, 2022
© Вишневецкий Игорь, перевод, 2022
© Нестор-История, издание, 2022

Корректор *А.М. Никитина*
Оригинал-макет *Л.Е. Голод*
Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*

Подписано в печать 20.01.2022. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл.-печ. л. 25,8. Тираж 500 экз. Заказ № 2203

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О РОБЕРТЕ БЁРДЕ И ЕГО КНИГЕ

Вместо предисловия

Читатель, открывающий книгу, несомненно, ожидает увидеть предисловие автора, но, увы, предисловие автор написать не успел. Смерть кладет предел любым человеческим начинаниям: профессор Роберт Бёрд скончался от рака 7 сентября 2020 г., не дожив несколько дней до своего 51-летия, не сделав очень многого из задуманного, в том числе не написав несколько вводных страниц, объясняющих замысел, внутренний сюжет этой книги.

Эти вступительные строки я пишу не потому, что многие темы — символизм, Вяч. Иванов, А. Ф. Лосев — важны для меня как для исследователя, не потому, что ряд текстов когда-то впервые был напечатан в готовившихся мною научных сборниках. И не просто по праву дружбы, почти тридцатилетней. Скорее — по праву свидетеля, оказавшегося неожиданно причастным к судьбе тома, который читатель сейчас держит в руках.

О страшном диагнозе Роберта я узнала из его новогоднего письма в первых числах января 2020 г. Он держался мужественно, надеясь если не победить болезнь, то хотя бы отвоевать у нее время. Но уже летом стало понятно, что ему не удастся в этом сражении выйти победителем. И он не тешил иллюзиями ни себя, ни своих корреспондентов.

И тогда мне подумалось, что дать ему силы, некую светлую перспективу, помочь вырваться за пределы того страшного круга, в который замыкает человека болезнь, может только то, что было ему дорого всегда, чему он отдавал все время, все силы, всю душу — наука. И я решила предложить ему подумать об издании собрания его русских текстов. Ведь даже тем, кто верит в посмертное пакибытие (а для Роберта эта вера не была вовсе чуждой), на пороге смерти трудно смириться с мыслью о своем развоплощении, о своем изъятии из жизненного потока, из людской памяти... Но к чему предлагать идею, если не знаешь, как ее материализовать? Сердечная признательность Сергею Ефроимовичу Эрлиху, главе издательства «Нестор-История», на мой вопрос-просьбу тут же отозвавшемуся так просто и так на редкость по-человечески: «Давайте морально поддержим профессора Бёрда!»¹

¹ Изначально выход книги планировался в серии «Современная русистика», но так как часть членов редколлегии — Л. Флейшман, А. Долинин, В. Мильчина — потребовали кардинальной переработки раздела «К истории положительной эстетики», прежде

Заручившись такой поддержкой, 7 августа (кто мог тогда предугадать, что это — ровно за месяц до смерти?!) я написала об этом Роберту. «Конечно, собрание изданных статей было бы осуществлением давней мечты и большим утешением в это трудное для меня время», — отвечал он. Но, несмотря на то что давно был авторитетом в ученых кругах, сразу начал сомневаться — можно ли печатать его «скромные работы» в прежнем виде: «...боюсь, что, как всегда, я захочу все переписать». Так что моя роль свелась к тому, чтобы умерить присущий ему перфекционизм, чтобы он не медлил, раздумывая — править или не править тексты, обновлять ли пристатейную библиографию и т. д.

Вечером 5 сентября, посылая собранную книгу, он признавался: «Очень хорошо, Вы меня так гнали. С прошлой недели меня перевели на режим “хоспис”, т. е. активно уже не лечат, осталось совсем немного времени и сил. Надеюсь написать и прислать вдогонку некое предисловие, но каждое слово сейчас мучение. Надеюсь, что туман пройдет хоть на время».

Через сутки его не стало.

В том, что эта книга выходит в свет, заслуга и издательства «Нестор-История», и близких Роберту людей — его жены Кристины Кэр, вычитавшей все тексты, Майкла Вахтеля, написавшего послесловие к книге о Роберте как исследователя, Игоря Вишневецкого, подготовившего перевод эссе «Преднаменования: Тарковский, *Жертвоприношение*, рак». Это последнее, написанное на английском эссе, рассказывающее о любимом режиссере, но в то же время с такой явной автопроекцией, — единственный текст Роберта, включенный в издание мною, уже сверх его воли, как своего рода «прощальное слово».

И последнее, что невозможно не сказать.

Русская культура привлекала и привлекает внимание многих западных ученых. За рубежами нашего отечества изданы о ней сотни монографий, не говоря уже о статьях. Но обычно сами слависты остаются представителями своей культуры, смотрят на изучаемое ими явление «со стороны». Конечно, подход «извне» можно почувствовать и в работах Роберта Бёрда, не со всеми его трактовками можно согласиться, но все-таки он принадлежит к тем редким и поразительным исключениям, когда исследователь вживается в изучаемую культуру, как в собственную. Вот почему его тексты, написанные на прекрасном русском языке, уже не только явление «современной западной славистики», но и нашей отечественной. Он служил русской культуре искренне и бескорыстно всю свою недолгую жизнь — в буквальном смысле до последнего дня. Так служат любимому, близкому, родному, вечному. И это нужно прочувствовать. И это нужно ценить.

Елена Тахо-Годи, 7 сентября 2021 г.

всего исключения статьи «Соцреализм как теория» и переделки статьи «Противостояние формализму: от символизма к соцреализму. Павел Медведев, Андрей Белый и Борис Пастернак на рубеже 1930-х гг.», то пришлось отказаться от этой идеи, чтобы сохранить авторский замысел в его изначальном виде. Выражаю благодарность А.В. Лаврову за его взвешенную позицию, подтверждающую невозможность внесения в текст подобных корректив в ситуации посмертного издания.

I
ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

К творческой истории статьи Вячеслава Иванова «Древний ужас»*

Статья Вяч. Иванова «Древний ужас»¹ впервые была напечатана в 1909 году в журнале «Золотое руно» (№ 4, с. 51–65) и вскоре без значительных изменений вошла в первый сборник статей Иванова «По Звездам»². Позднее автор слегка отредактировал ее для перевода на немецкий язык, выполненного Николаем фон Бубновым и впервые напечатанного в швейцарском журнале «Согопа» (1935, Jahr V, Н. 2, Januar, S. 133–164). Статья получила широкий отклик в многочисленных работах современников. Ее цитирует М. А. Волошин в работе «Архаизм в русской живописи», посвященной отчасти и картине Бакста³. На нее опирается П. А. Флоренский в своей лекции-статье «Напластования эгейской культуры»⁴. Ее пересказывает А. А. Бакши в англоязычной статье, представляющей космологию Вяч. Иванова для европейского читателя⁵. Даже в речи Снаута в фильме Андрея Тарковского «Солярис» (1972) можно слышать отзвуки ивановской формулировки о христианстве как царстве Надежды⁶.

«Древний ужас» во многом подводит итоги главным идеям, изложенным Ивановым в его статьях начиная с 1904 года. В начале — реминисценция из статьи 1905 года «О нисхождении», в самом конце — развитие психологической мифологии из «Ты еси» 1907 года. По времени сочинения это — последняя из статей, собранных в сборник «По Звездам», вышедший из печати в августе 1909 года. Причем ровно через год наступит «кризис символизма»,

* Впервые опубликовано: *Бёрд Р.* К творческой истории статьи Вячеслава Иванова «Древний ужас» // Русская литература. 2012. № 1. С. 57–61.

¹ Варианты начала статьи и материалы к истории текста см.: РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 17.

² *Иванов Вяч.* По Звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 393–424.

³ *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 275.

⁴ *Флоренский П. А.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1994–1998. Т. 2. С. 110–111.

⁵ *Bakshy A.* Viacheslav Ivanov — a Poet Philosopher of Modern Russia // Bakshy A. The Path of the Modern Russian Stage. 1916. P. 99–120. Письма Бакши к Иванову см.: *Бёрд Р.* Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 67–98 (наст. изд. с. 247–251).

⁶ См.: *Bird R.* Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. London: Reaktion, 2008. P. 121.

в ходе которого теоретические установки Иванова 1900-х годов претерпят значительные изменения. Как будто в предчувствии этого рубежа, Иванов пользуется картиной Л. Бакста как поводом резюмировать свои главные идеи. При этом стоит отметить, что сама картина была внушена отчасти и идеями Вяч. Иванова. Она была задумана во время путешествия Бакста и Константина Сомова по Греции, перед которым Иванов, видимо, готовил своих друзей к предстоящим откровениям. В недатированном письме к Иванову Бакст писал: «Дорогой друг! Еду. Мыслей определенных никаких, сумбур, „испуг перед «настоящей» Грецией», растерянность — Что скажет Греция? Простите, целую Вас крепко, „собрать по эллинизму“, желаю здоровья Вам и Лидии Дмитриевне. Передайте, милый друг, этот рисунок Кузмину, я забыл его адрес. Издатели на мой зов не явились. Рисунок следует вручать Потемкину, который на днях приезжает из Рима. До свидания!! Ваш Л. Бакст»⁷. Таким образом, Иванов вскрывает в картине идеи, которые он же в нее отчасти и заложил. Во-первых, хотя прямо об этом речь не идет, статья представляет в зерне всю теорию трагического у Вяч. Иванова и апологию трагедии как актуального и нужного жанра в новом искусстве. Как в статье «О нисхождении», трагедия и ее божество Дионис связываются со стихией «родимого хаоса», открывающейся в мировых катаклизмах и в нашем «ужасе судеб» (III, 95). Именно в этом контексте следует понимать и космологические размышления Иванова, навеянные «Тимеем» и «Критием» Платона. В этом свете статья могла бы по праву носить название «О трагическом искусстве», как и статья Фридриха Шиллера, в которой также приводится место из поэмы Лукреция «О природе вещей» — о наслаждении, испытываемом «наблюдателями тонущих кораблей с безопасного берега»⁸. Во-вторых, в статье «Древний ужас» Иванов продолжает взывать к возрождению христианства на почве обновленного мистического начала, к чему, по его мнению, и приводит трагическое начало в современном искусстве. Только от страха перед потерей культуры, только при осознании реальной возможности оказаться «нищими музой и безграмотными» (III, 94) люди могут утверждать Память. Мистическая природа этого эстетического катарсиса обнаруживается в особом «отрешении», «восстанавливающем личность»⁹. При этом Иванов настойчиво отграничивает новую христианскую мистику

⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 11. Ед. хр. 69. Л. 3. Ср. случай, записанный Ивановым 14 августа 1909 года в дневнике, когда он «заказывал ему, т. е. Баксту <...> египетский суд мертвых, встречу царицы Савской» (*Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. II. С. 789). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими): II, 789).

⁸ Там же. С. 98. См.: *Schiller F. Über die tragische Kunst // Neue Thalia.* 1792. Jahr 1. H. 2. S. 176–228. См. также русский перевод А. Г. Горнфельда: *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 41–42.

⁹ Там же. С. 98. О двойственном — аскетическом и эстетическом — значении термина «отрешение» см.: *Bird R. Minding the Gap: The Concept of Detachment in Aleksey Losev's The Dialectic of Myth // Studies in East European Thought.* 2004. Vol. 56; № 2–3. P. 143–160.

от не-конфессиональной мистики, проповедуемой теософами. Однако в статье обнаруживается интерес Иванова к воззрениям Рудольфа Штейнера.

В фонде Вяч. Иванова в Российской государственной библиотеке сохранился план статьи «Древний ужас», существенный для истории ее замысла¹⁰. О том, что публикуемый документ — предварительный план статьи, а не конспект, говорит разительный контраст между ним и содержанием самой статьи. Во-первых, статья разбивается не на семь разделов, как план, а на девять. Во-вторых, изложенные в плане пункты соответствуют в основном лишь последним четырем разделам статьи (VI–IX), исключая таким образом всю первую ее часть, в которой даются «эстетические перспективы на творение Бакста» и насыщенные аллюзиями размышления о памяти и культуре в эпоху упадка (III, 101). Именно в пятом разделе, например, дается наиболее известная формулировка Иванова, а именно: определение Аполлона как «силы визионарного созерцания в памяти» (III, 100).

Очевидно, что основные выводы относительно картины Бакста Иванов сформулировал для себя до того, как он начал в статье подробно анализировать это живописное произведение. Подтверждает данный факт анализ сохранившихся рукописей статьи¹¹. Что, однако, отнюдь не умаляет значения этого разбора, который является одним из очень немногих пространных анализов живописи у Вяч. Иванова. Как правило, в произведении живописи Иванов ценил то, что оставалось за пределами полотна. В картинах Леонардо он выделяет «жест указания, подобный протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу» (II, 86). О полотнах М. Чурлениса Иванов пишет: «Всего любопытнее и убедительнее этот духовидец тогда, когда он ставит себе задачу уже иррациональную для живописи» (III, 149). Задача Чурлениса отражает «эстетическую апорию», в силу которой «внутренний опыт художника внеположен его искусству; но он может ознаменовать его лишь при помощи ознаменовательной силы этого искусства», т. е. безусловное выражается лишь в условном искусстве (III, 164). Эта противоречивая задача выполнена Чурленисом посредством «немой повести, рассказанной красками», которая передает «безотчетное, смутное волнение» и «магическое действие на душу», характерные для такой картины, как «Мона Лиза» Леонардо. Сюжет здесь не отождествляется с предметом изображения, а касается самого зрения, того, «как увидел и запечатлел на полотне художник это лицо и эту улыбку» (III, 151). Именно этот пункт — то, как картина передает не образ, но способ видения, — Иванов развивает в статье «Древний ужас». Картина Бакста «являет действие красоты, но не ее непостижимый, неизобразимый Лик» (III, 101). Она одновременно наделяет зрителя чувством власти над мировой катастрофой и подрывает почву под его ногами.

¹⁰ Ранее мы приводили его в английском переводе в составе комментариев к изданию: *Ivanov V. Selected essays* / ed. M. Wachtel; transl. R. Bird. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1999. P. 286.

¹¹ См.: ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 133. Ср. также варианты начала статьи: РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 17.

Таким образом картина навеивает трагический ужас посредством драматической игры дистанций и перспектив.

Может быть, поэтому Иванов открывает больше в картине Бакста, чем он сам сначала ожидал. Он вынужден вернуться к статье и предпослать своим главным идеям пространный и крайне сложный зачин. В статье картина Бакста играет роль поэтических автоцитат, которыми Иванов обычно перемежает свои теоретические рассуждения. В случае «Древнего ужаса», помимо цитируемых им собственных стихотворений «Хмель» и «Спор», можно назвать и трагедию «Прометей», которую он заканчивал в конце 1908 года, хотя вышла она в свет лишь в 1915 году¹². Однако здесь, как всегда в творчестве Иванова, возникает вопрос, вдохновение ли предшествует логике, или же наоборот. Об открытости Иванова вторжениям непредвиденного и стихийного свидетельствует то, что статья в какой-то мере является реакцией на землетрясение, случившееся в Мессине 28 декабря 1908 года. Но и тут Иванов включает это событие в свою установившуюся систему образов. Изменились ли его аргументы благодаря более подробному погружению в картину Бакста и размышлению о ней на фоне катастрофического землетрясения в Мессине?

Вопреки заявленному предпочтению «хаотического» и даже «безграмотного», творческий космос Иванова отличается очень строгой грамматической, логической и образной структурой. Герметичность его творческого мира дала возможность критику Леониду Галичу назвать «По Звездам» «одной из тех прекрасных моделей, которые незаменимы в витрине, под сверкающим музейным стеклом, при блеске электрических дуг. <...> Но она не улетит к небу; не сорвется со своей полки, не сразится с облаками и бурей. Это сделают другие приборы — серые, тяжелые, безобразные, отстроенные в грязных сараях»¹³. Как бы то ни было, но публикуемый документ дает полезную рабочую модель этой «прекрасной модели» мысли Вяч. Иванова.

Приложение

План статьи Вяч. Иванова «Древний ужас»

План статьи Вяч. Иванова «Древний ужас» публикуется по автографу М. М. Замятниной, хранящемуся в Российской государственной библиотеке (Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 35).

Древний Ужас

Картина Л. Бакста «Terror Antiquus», религиозно-историческое и философское толкование и развитие ее идеи.

¹² См. об этом заметку, напечатанную в разделе «Вести отовсюду»: Золотое руно. 1908. № 11–12. С. 89.

¹³ Г<али>ч Л. Прекрасная модель // Речь. 1909. № 224. 17 авг. С. 3.

- I. Три идеи, выявленные в картине «Terror Antiquus»:
 - a) Идея космической катастрофы;
 - b) Идея судьбы;
 - c) Идея бессмертной Женственности.
- II. Астарта-Афродита и мужское начало. Обреченность мужественного гибели, и бессмертие женственного.
Космическая Жена, как Судьба и Губительница.
- III. Связь древнейшего ужаса перед женственностью — с матриархатом.
- IV. Реакция мужского начала против женской деспотии. Патриархат. Друиды. Орфей. Аполлонова религия. Женское начало как причина космической вины. Морализация религиозных понятий. Terror fati и Timor Dei¹⁴.
- V. Мужественное богоборчество в союзе с древнейшей идеей бессмертной женственности. Судьба как изначальная Правда. Человеческий энергетизм как результат сочетания <идеи> богоборческой с идеею нравственного миропорядка.
- VI. Христианская гармонизация мужественных энергий и христианское откровение женственности.
- VII. Мировая Душа и христианский энергетизм. Причинность и типология. Антропологический принцип в современном религиозном сознании и судьба его правого утверждения в будущем.

4 марта 1909 <года>

¹⁴ «Ужас перед роком» и «страх перед богом» (лат.).

СИМВОЛ И АСПЕКТ У ВЯЧ. ИВАНОВА*

Omnia enim agunt sub tali aspectu
et aliter agere non possunt¹.

*Петр Иоанн Оливи*²

Вячеслав Иванов, главный теоретик русского символизма, пришел к таким центральным понятиям своих теорий, как символ и миф, путем долгих и сложных исследований в разных областях истории культуры, философии и религии. Человек огромной эрудиции и недюжинной работоспособности, Иванов был восприимчив ко многим, порой трудно согласуемым между собой влияниям, как, например, платонизм и Ницше, античное почитание Диониса и современное православие. После 1907 года именно символ (а иногда и миф) чаще всего служил связующей нитью в его теоретических трудах. К сожалению, становление мысли Иванова на ее ранних стадиях, до периода собственно символизма, остается мало изученной темой³. Цель настоящей заметки — проследить историю одного из важных, хотя и недолговечных понятий в раннем творчестве Иванова, а именно — понятия «аспект».

Место понятия «аспект» в мысли Вячеслава Иванова раскрывается при прочтении сонета «Аспекты» (1903).

Аспекты

Вл. И. Ивановскому

Не Ding-an-sich и не Явленье, вы,
О царство третье, легкие Аспекты,
Вы, лилии моей невинной секты,
Не догматы учительной Совы,

* Впервые опубликовано: *Бёрд Р.* Символ и аспект у Вяч. Иванова // От Кибинова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова / под ред. О. А. Лекманова, А. В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 30–45.

¹ Всё действует под таким аспектом и иначе действовать не может (*лат.*).

² *Olivii Petrus Iohannis.* Quaestiones in Secundum Librum Sententiarum. Vol. III. Firenze, 1926. P. 44. (Bibliotheca Franciscana Scholastica Medii Aevi. T. VI).

³ Из главных публикаций, освещающих становление Иванова как теоретика, см.: *Иванов Вяч.* <Интеллектуальный дневник. 1888–1889 гг.> / подг. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; прим. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 10–61; *Иванов Вяч.* Ars Mystica / предисл. и коммент. С. Титаренко; подг. текста Е. Глухой, С. Титаренко // Символ. 2008. № 53–54. С. 23–67.

Но лишь зениц воззревших интеллекты,
Вы, духи глаз (сказал бы Дант), — увы,
Не теоремы темной головы,
Vlaque, или блажь, аффекты иль дефекты

Мышления, и «примысл» или миф,
О спектры душ! — все ж, сверстник мой старинный,
Вас не отверг познания критик чинный

В те дни, когда плясал в Париже Скиф
И прорицал, мятежным Вакхом болен,
Что нет межей, что хаос прав и волен (I, 789–790)⁴.

Пятое стихотворение в цикле «Товарищам» из раздела «Сонеты» в сборнике «Прозрачность», «Аспекты» носят посвящение Владимиру Николаевичу Ивановскому (1867–1931), товарищу Иванова по Школе общественных наук в Париже, где в 1902–1903 годах Иванов читал курс лекций «Эллинская религия страдающего бога», а Ивановский — курсы «Введение в философию» и «Из истории философской мысли в XVIII веке»⁵. Ивановский настаивал на необходимости исторического подхода к философским проблемам, даже к проблемам познания и психологии, к которым чаще применяют метод эмпирический и аналитический. В 1904 году Ивановский выступал на Втором международном конгрессе философии в Женеве, о котором Иванов написал краткую, но содержательную рецензию⁶. Рассказывая об открывающей конгресс дискуссии «о значении истории философии», Иванов отмечал, что «г. Ивановский настаивал при этом на динамическом и социологическом ее моменте»⁷. Иванов не мог не относиться скептически

⁴ См. анализ этого сонета и связанных с ним текстов в кн.: Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 167–173.

⁵ Выпускник Московского университета, Вл. Н. Ивановский был секретарем журнала «Вопросы философии и психологии» (1893–1896) и секретарем Московского психологического общества (1893–1900). С 1900 по 1903 год Вл. Н. Ивановский находился в заграничной командировке от министерства народного образования, с 1904 года он — приват-доцент Казанского университета (за эти сведения приношу благодарность О. А. Кузнецовой). Об Иванове и Ивановском см. еще: Кузнецова О. А. К истории посвящений в сборнике Вячеслава Иванова «Прозрачность» // Русская литература. 2006. № 3. С. 105–107; Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 64, 120.

⁶ Zakles <Иванов Вяч. И.> II-й Международный философский конгресс // Весы. 1904. № 10. Иванов иронизировал, что на Конгрессе Ивановский был назван «официальным делегатом от стран славянской речи» (С. 59).

⁷ Там же. С. 60. Текст выступления Ивановского см.: Congrès international de Philosophie. II^e session. Tenue à Genève du 4 au 8 Septembre 1904. Rapports et comptes rendus. Genève, 1905. P. 64–65 (об участии Ивановского в других мероприятиях на Конгрессе см.: Там же. P. 17, 472, 964). Подчеркивая важность этого выступления для его философского проекта, Ивановский ссылается на него в предисловии к своей книге: Ивановский Вл. Н. Ассоциационизм психологический и гносеологический. Историко-критическое исследование. Ч. 1. Казань, 1909. С. XII. В главке «Исторический генезис

к философским трудам Ивановского: ведь в 1905 году он предостерегал, говоря о социологии и психологии как о «двух чудовищных желудках, назначенных отправлять функцию пищеварения в коллективном организме нашей теоретической и демократической культуры» (I, 383). Тем не менее Иванова и Ивановского объединяли интерес к истории философии и искренняя дружеская приязнь. Еще два стихотворения в сборнике «Прозрачность» носят посвящения Владимиру Ивановскому: «Обновление» и «La faillite de la science»⁸.

Это был момент вхождения Иванова в высшие интеллектуальные круги, когда он обрел тесный круг приятелей, включая С.А. Котляревского, С.Л. Полякова, Н.Е. Пояркова, Ал. Н. Чеботаревскую, А.С. Яценко и др., на которых его обаятельная личность оказала заметное влияние. В этом кругу Иванов весьма сознательно строил себе репутацию ученого-поэта, причем он акцентировал свое вольно-поэтическое видение истории. Как видно по письмам к жене Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, уже тогда Иванов начал сознавать свою миссию внедрения в русскую культуру, даже в ее философское измерение, нового стихийного начала⁹. Если Ивановский выступает в качестве «критика чинного», то Иванов себя называет «скифом», отсылая к своему более раннему стихотворению «Скиф пляшет», вошедшему в цикл «Парижские эпиграммы» (1891) и опубликованному в «Кормчих звездах» (1902). Под влиянием Иванова Ивановский вскоре начал упражняться в поэзии, впрочем, как показывают сохранившиеся образцы, без заметного успеха¹⁰.

Свойственным ему образом, в поисках «царства третьего», равно свободного от западного формализма и восточного хаоса, Иванов здесь сочетает термины из двух разных философских традиций, а именно кантовской и платоновской. В первых строках Иванов определяет аспект как нечто третье, отличное от центральных понятий «Критики чистого разума» Иммануила Канта «вещь в себе» и «явление». Он отрицает тождественность этого третьего элемента с догматом, теоремой, иллюзией, аффектом, дефектом мышления, примыслом или (что наиболее интересно в свете ивановских интересов) мифом. Можно предположить, что хотя бы некоторые из этих возможных определений восходят к Вл. Ивановскому, который, как следует из текста сонета, оспаривал гносеологические теории своего друга, «не отвергая» из них (по словам стихотворения) лишь понятие «аспект».

гносеологии» Ивановский кратко упоминает о некоторых схоластических философах и даже признает: «много сделали для психологии познания средневековые мистики», — однако не приводит понятие «аспект» и не называет его adeptов (Там же. С. 81).

⁸ Об этом, и в частности об Ивановском в оценке Иванова, см: *Кузнецова О.А.* К истории посвящений в сборнике Вячеслава Иванова «Прозрачность». С. 105–107.

⁹ *Иванов Вяч, Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка: 1894–1903. Т. 1–2. М., 2009.

¹⁰ *Кузнецова О.А.* К истории посвящений. С. 106–107.

Иванов находит четыре синонима «аспектам»: они — лилии его невинной секты, зениц воззревших интеллекты, духи глаз и спектры душ. Очевидно, речь идет о силе чистого знания, подобной прозрению или интуиции. Спектр — противоречивое слово, обозначающее заодно аналитическую полноту предмета (например, зримый спектр естественного света) и его прозрачность. Спектр — это прозрачность предмета как в положительном смысле очевидности, так и в более отрицательном смысле несущественности или фантомности, т.е. того, что лишь является, но не есть¹¹. Это противоречие неизбежно при зрительном восприятии, в котором глаз вынужден проникать через предмет, чтобы увидеть его насквозь. Оно также присуще религиозному знанию, поскольку речь идет о познании непознаваемого. Всякое познание является актом насилия по отношению к сокровенному предмету, превращает его в зрелище. Как при этом возможно правдивое знание?

На этот вопрос отвечает другой сонет из «Прозрачности» «Gli spiriti del viso», который проливает свет и на образ «духи глаз»:

Gli spiriti del viso

Есть духи глаз. С куста не каждый цвет
Они вылетут в венки своих избраний;
И сорванный с их памятию ранней
Сплетается. И суд их: *Да*, иль: *Нет*.

Хоть преломлен в их зрящих чашах свет,
Но чист кристалл эфиросных граней.
Они — глядят: молчанье — их завет.
Но в глубях дали грезят даль пространней.

Они — как горный вкруг души туман.
В их снах правдив явления обман.
И мне вестят их арфы у порога,

Что радостен в росах и солнце луг;
Что звездный свод — созвучье всех разлук;
Что мир — обличье страждущего Бога (I, 785).

Образ «духи глаз» восходит к «Новой жизни» Данте, где среди прочих чувственных духов они отвечают собственно за зрительный опыт¹². В свою очередь, чувственные духи подчиняются таким высшим силам, как Дух Животный и Дух Природный. Духи глаз (или, в переводе А. Эфроса,

¹¹ Ср.: Кузнецова О.А. Концепт «прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 года. Томск; М., 2003. С. 280–285.

¹² Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная Комедия. М., 1967. С. 20. Иванов переводил «Новую жизнь» наряду с другими сочинениями Данте, но его перевод сохранился лишь в кратких фрагментах; см. анализ сохранившихся фрагментов его перевода в кн.: Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 234–248.

зрения) внимают видению Беатриче по указке Духа Животного, который, согласно Данте, «пребывает в верхней светлице, куда духи чувственные несут свои восприятия». Судя по всему, у Данте духи зрения значительно более нерадивы, чем у его русского последователя; Данте рассказывает, как «Дух Любви, уничтожив всех других чувственных духов, гнал наружу слабых Духов Зрения и говорил им: “Ступайте воздать честь Госпоже вашей”, — а сам становился на их место. И если кто-нибудь захотел познать Любовь, тот мог бы сделать это, созерцая трепет моих очей»¹³. Лишившись дара различения, глаза Данте прикованы к его любимой, а сам Данте находится в плену у своих глаз, печальный вид которых, по его словам, достоин жалости. Поэтому Любовь изгоняет их и сама берет на себя ответственность за зрение. У Иванова же, по словам Памэлы Дэвидсон, духи глаз «проводят большую часть своего времени, мечтая о мире за пределами видимых явлений и произнося суждения о явлениях сего мира»¹⁴. Таким образом, Иванов сливает воедино силы зрения и суждения, духа зрения и духа любви в единое понятие «аспект». Как будет показано ниже, невнимательность Иванова к уроку Данте об опасности исключительно визуального отношения к миру имеет далеко идущие последствия в его творчестве.

Как отмечает Памэла Дэвидсон, стихотворения «Аспекты» и «Gli spiriti del viso» близко связаны с одним фрагментом в последней главе книги Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (возможно, что стихотворения писались как раз в конце парижского курса лекций, легшего в основу этого текста):

Религии по существу чуждо притязание быть нормативною инстанцией познания; но ее эмоциональная сфера необходимо обуславливает *аспект* познаваемого. То, что мы называем аспектом вещи, складывается, по нашему мнению, из результатов тройственной психологической зависимости всякого восприятия, во-первых, от (апперцептивных) ассоциаций, неразделимых от восприятия, — во-вторых, от выбора тех или иных признаков воспринимаемого, нас особенно в нем поражающих и затемняющих собой остальные, — в-третьих, от волевого элемента нашей оценки, утверждения или отрицания воспринимаемого. Ассоциация, выбор и оценка создают психологическую среду, в которой явления необходимо преломляются, прежде чем войти в наше сознание (φαινόμενα для нас еще и διακρίνόμενα). Суммирование аналогичных *аспектов* коллективного восприятия кристаллизуется и объективируется в *стиле* народа или эпохи (стиль — типический аспект); а заражение аспекта составляет *virtus* культурно-исторических движений, их внутреннюю «идею», часто не сводимую до конца к логически определенному содержанию. Нам кажется, что именно аспект, не догмат, — посредствует между религиозным чувствованием и познанием.

И вот аспект мира в озарении Дионисовой религии: мир — обличье божества страдающего. Зрелище мирового страдания выносимо для зрителя и соучастника Действа вселенского (и каждый из нас вместе зритель и соучастник, и, как соучастник, — вместе жертва и жрец) только при условии живого сознания

¹³ Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная Комедия. С. 28.

¹⁴ Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 169.

абсолютной солидарности сущего, только в глубоком экстазе мистического единства, который во всех ликах бытия прозревает единый лик жертвоприносимого, жертвоприносящегося Бога. Дионисова религия — религия такого Божества: это — аспект ее; и ее иступление — ее *virus*¹⁵.

Первый момент познания («ассоциации») связан непосредственно с главной темой философствования Вл. Н. Ивановского, автора книги «Ассоциационизм психологический и гносеологический». Считая их лишь началом познания, Иванов дополняет ассоциации еще такими двумя необходимыми моментами познания, как выбор предмета и его оценка. Как показала Памэла Дэвидсон, три фазы познания иллюстрируются последовательно в первом катрене сонета «*Gli spiriti del viso*»: духи глаз «избирают» не каждый цвет, цвет «сплетается (т.е. ассоциируется) с их памятью» и выносит «суд...: *Да*, иль: *Нем*»¹⁶. Полемический жест Иванова по отношению к Ивановскому можно интерпретировать как отрицание чисто психологического характера познания, утверждение его как волевого и аксиологического акта: человек познает то, что он выделяет из реальности как ценность (διακρίνόμενα значит то, что выделено). С другой стороны, если не полагать и не искать определенный предмет, то его и не увидишь и не оценишь по достоинству. Можно сказать, что, как до него славянофилы и Вл. Соловьев, Иванов пытается найти место вере (в основном как модусу воли) в философском анализе познания.

Аспект равным образом исходит от предмета знания и от субъекта знания, он обозначает некий промежуточный этап между чисто чувственным восприятием и пониманием. Если отождествлять аспект с «духами глаз», то можно сказать, что этот вид знания также родственен эстетическому опыту, который в стихотворении обозначается в следующих фразах: покров сокровенного смысла («горный вкруг души туман»), истинный вымысел («В их снах правдив явления обман»), музыка посвящения («арфы у порога»), красота в природе («радостен в росах и солнце луг»), гармония сфер («созвучье всех разлук»), трагический катарсис («обличье страждущего Бога»). К тому же, согласно «Религии страдающего бога», аспект выражается именно в «*стиле* народа или эпохи». Таким образом, уже на этой, ранней стадии Иванов обнаруживает тенденцию подчинять философское, религиозное и историческое знание эстетическому опыту.

Учитывая эстетический контекст употребления понятия «аспекты» у Иванова, может показаться неожиданным, что, по всей видимости, Иванов заимствует его из латинской схоластической теологии, где для целого ряда мыслителей оно помогало объяснять «объективность умственных представлений»¹⁷. Не исключено, что обращение к схоластическому наследию

¹⁵ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 147–148.

¹⁶ Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 171.

¹⁷ Spruit L. Species intelligibilis: From Perception to Knowledge. Vol. 1: Classical Roots and Medieval Discourse. Leiden; New York; Köln, 1994. P. 1.

связано с пребыванием Иванова в Париже, в районе Сорбонны; во всяком случае, схоластические термины и формулы останутся неотъемлемой частью ивановского философствования вплоть до конца его жизни, хотя до сих пор это явление не получало должного освещения в науке.

Наиболее прочно термин «аспект» связан с теорией познания у францисканца Петра Иоанна Оливи (1248–1298)¹⁸. Согласно преобладающей в то время теории, содержание познавательного акта исходит не прямо от чувственного контакта с предметом, а путем соотношения материального предмета с его видом или идеей (*лат. species*). Оливи же полагал, напротив, что сознание вида логически предшествует прямому познанию предмета, направляя и обуславливая собственно познавательную силу. Для Оливи «аспект» обозначает то «действенное внимание», с которым ум подходит к предмету и которое обуславливает познание этого предмета.

Sicut enim anima non potest recipi in materia sui corporis, nisi prius sit debite complexionata et organizata: sic nec actus videndi potest recipi in oculo corporali absque potentia visiva et absque debito aspectu eius ad obiectum, et idem est de auditu respectu potentiae auditivae et sic de aliis¹⁹.

Как душа входит в вещество своего тела только тогда, когда она уже сложена и сорганизована надлежащим образом, так же и акт зрения не входит в телесное око без его визуальной силы и аспекта, направленных к предмету.

Чувственное же восприятие предмета лишь реализует и завершает познание, уже происшедшее (хотя бы потенциально) в уме:

<Q>uantumcunque potentia cognitiva per habitum et species ab actione cognitiva differentes sit informata, non potest in actionem cognitivam exire, nisi prius indendat actualiter in obiectum, ita quod aspectus suae intentionis sit actualiter conversus et directus in illud. Et ideo dato quod species praecurrens actionem cognitivam sit influxa ab obiecto. Adhuc praeter hoc oportet quod potentia actualiter intendat et intellective aspiciat in obiectum; nam impossibile est quod absque hoc producat in se actum cognitivum²⁰.

¹⁸ О степени знакомства Вяч. Иванова с наследием Оливи мы не располагаем никакой положительной информацией, однако Иванов мог знать об Оливи по книге своего приятеля по Парижу С. А. Котляревского, которому в сборнике «Прозрачность» он посвятил стихотворение «Пришлец»: *Котляревский С. А.* Францисканский орден и римская курия в XIII и XIV веках. М., 1901. С. 258–278. Эта книга была в библиотеке Иванова; см.: *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Европа Orientalis*. 2002. Vol. XXI. No. 2. P. 325. Об Иванове и Котляревском см.: *Кузнецова О. А.* К истории посвящений. С. 107–108. Термин «аспект» также играет важную роль в мысли Роберта Гроссетеста (т. е. Роберта Большая Голова), у которого он обозначает некий духовный взор, способный различать суть вещей.

¹⁹ *Olivi Petrus Iohannis*. Quaestiones in Secundum Librum Sententiarum. Vol. III. P. 12.

²⁰ Ibid. Ср. также: *Pasnau R.* Theories of Cognition in the Later Middle Ages. Cambridge 1997. Passim. При переводе цитат из 72-го вопроса Оливи автор пользовался переводом Роберта Паснау на английский язык, находящимся на сайте: <https://spot.colorado.edu/~pasnau/research/olivi72.htm> (дата обращения 17.03.2020).

Сколько бы познавательная сила ни была предуказана привычкой и видами, отличными от познавательного акта, она не может пройти к познавательному акту, если она сначала не обратится к предмету, так что аспект ее интенции обращен и направлен к предмету. Итак, поскольку предшествующий познавательному акту вид напечатлен на предмете, тем не менее сила должна еще обратиться к предмету и умственно внять ему; иначе невозможно, чтобы она произвела познавательный акт внутри себя.

Таким образом, хотя импульс к познанию приходит от предмета, тем не менее собственно познавательный акт происходит целиком внутри ума: «мы всегда познаем вид прежде его предмета», так что «аспект его есть первое, что ум познает, и первый его предмет, так что мы всегда познаем вид как самую суть предмета»²¹. Оливи также полагает, что вещь является не материальной или формальной, а лишь завершительной причиной познания: «Познание не исходит от предмета как от действующей силы, оно исходит от него как от завершительной причины аспекта и его действия»²².

Circa quantum vero principale, quomodo scilicet obiectum, in quantum terminat aspectus et actus potentiarum, cooperatur specificae productioni eorum, sciendum quod obiectum, in quantum est talis terminus, habet rationem termini fixivi et illapsivi et praesentativi et sigillativi seu configurativi et repraesentativi seu cognitivi. Nam actus et aspectus cognitivus figitur in obiecto et intentionaliter habet ipsum intra se imbibitum; propter quod actus cognitivus vocatur apprehensio et apprehensiva tentio obiecti. In qua quidem tentione et imbibitione actus intime conformatur et configuratur obiecto; ipsum etiam obiectum se ipsum praesentat seu praesentialiter exhibet aspectui cognitivo et per actum sibi configuratum est quaedam repraesentatio eius. Sicut enim actualis irradiatio vasis sphaerici vel quadrati fit sphaerica vel quadrata ex hoc solo quod lux generat illam cum conformitate ad figuram sui suscipientis et continentis: sic, quia vis cognitiva generat actum cognitivum cum quadam informativa imbibitione actus ad obiectum et cum quadam sigillari et viscerali tentione obiecti, idcirco eo ipso quod sic gignitur, fit ipsa similitudo et sigillaris expressio obiecti²³.

По поводу четвертого главного принципа — а именно, что предмет, поскольку он завершает аспекты и акты [познавательных] сил, соучаствует в их специфическом произведении, — важно отметить, что предмет, поскольку он является таким завершением, отличается характером чего-то устойчивого, проницательного, показывающего, знаменательного и изображающего, или познавательного. Ведь познавательный акт и аспект фиксируются на предмете и преднамеренно впитывают его в себя. Поэтому познавательный акт называется постижением и постигающим протяжением к предмету. Посредством этого протяжения

²¹ «Praeterea, illud ad quod aspiciendum potentia convertitur, ab ipsa potentia apprehenditur et cognoscitur tanquam eius obiectum. Si igitur aspicit ipsam speciem, ergo cognoscit eam tanquam suum obiectum, et si primo aspicit eam, ita quod primo terminatur in eam, aspectus suus erit eius primum cognitum tanquam eius primum obiectum, ut ita semper primo cognosceremus speciem quam ipsam rem obiectam» (*Olivii Petrus Iohannis. Quaestiones in Secundum Librum Sententiarum. Vol. II. Firenze, 1924. P. 469. (Bibliotheca Franciscana Scholastica Medii Aevi. T. V)*).

²² «Quamvis enim cognitio non sit ab obiecto sicut ab agente proprie sumpto, est tamen ab ipso ut terminativo aspectus activi et sui actus» (*Olivii Petrus Iohannis. Quaestiones in Secundum Librum Sententiarum. Vol. III. P. 39*).

²³ *Olivii Petrus Iohannis. Quaestiones in Secundum Librum Sententiarum. Vol. III. P. 35–36.*

и впитывания акт внутренне соотнобразуется и соответствует предмету. К тому же предмет показывает или выставляет себя аспекту; в этом соответствии происходит своего рода представление предмета. Точно так же, как настоящее освещение сферического или квадратного сосуда делается сферическим или квадратным в силу того, что свет производит его, соотнобразясь форме того, что воспринимает и содержит его, так и познавательная сила производит познавательный акт вместе с таким формообразующим впитыванием акта в предмет, со знаменательным и телесным протяжением по направлению к предмету, и благодаря этому она делается самым подобием и знаменательным выражением предмета.

Следуя Дионисию Ареопагиту, в целях истинного познания Оливи утверждает необходимость подняться выше не только чувственного зрения, но даже и умственного образа (воображения):

Quod autem dicitur quod quando homo aliquid vult pure intelligere, abstrahit se pro viribus a conditionibus materialibus: dico quod hoc non est verum nisi sub hoc intellectu quod quando homo vult intelligere aliquid spirituale et insensibile seu incorporeum, elevat aspectum suum ab objectis corporalibus seu a speciebus repraesentantibus corporalia, quales sunt species imaginationis²⁴.

Если кто скажет, что когда человек хочет познать что-либо в чистом виде, он отрешается от людей и от материальных условий, то я скажу, что это неверно, когда человек хочет познать что-либо духовное и нечувственное или нетелесное, он возводит свой аспект от телесных вещей или от идей, представленных в телесном виде, которые есть идеи воображаемые.

Очевидно, как и Данте, Оливи считает, что телесное восприятие должно полностью подчиняться руководству высших духовных сил. Можно увидеть предмет или существо, даже Бога, лишь обращая свой аспект к нему. Таким образом, познавательный акт является заодно актом и воли, и веры.

Как отмечает Лейн Спройт, «весьма парадоксально» то, как для Оливи «ум открывается предмету, лишенному причинной роли в произведении умственного действия по отношению к этому предмету»²⁵. Спройт пишет, что «познавательный акт, или "aspectus", предполагает, что ум, пробужденный волей или чувствами, может проецировать себя на чувственную сферу. <...> Ум по большей части самостоятельный источник познаний, и завершающая причинность чувственного предмета выражает маргинальную роль чувственных данных в порождении умственных представлений о чувственном мире»²⁶. Как резюмирует эти идеи Н. К. Гаврюшин, «резкое разделение разумной части и тела имеет глубокое основание, ибо, по Оливи, форма не соединяется с материей, а, так сказать, абсорбирует ее. <...> В процессе познания объект никакого каузального воздействия на субъект не оказывает; он является только причиной ограничивающей (causa terminativa) или поводом (occasio) познавательной деятельности»²⁷. Материальный мир

²⁴ *Idem*. La matière. Paris, 2009. P. 242.

²⁵ *Spruit L.* Species intelligibilis from Perception to Knowledge. Vol. I. P. 216.

²⁶ *Ibid.* P. 222.

²⁷ Цит. по сайту: <https://minds.by/trudy/trudy-2/spory-o-spiritualah-v-zapadnoj-tserkvi-e-gidij-rimskij-kritik-petra-olivi#.YFLaf-ZOnFy> (дата обращения: 17.03.2020).

представляет лишь повод для самопроявления высшей реальности. Таким образом, теория познания Оливи приводит к своего рода окказионализму, к которому также был склонен Вяч. Иванов в своих рассуждениях об исторической действительности: «Действительность — несовершенное зеркало иной действительности <...> кристаллизация возможного. Осаждаясь как бы в некоей влаге, объемлющей мироздание, оно реет как бы образами прозреваемых гением миров» (III, 113)²⁸.

Учение Оливи отчасти сопоставимо с философией познания Николая Кузанского (1401–1464), который также настаивал на первичности умственных образов по отношению к созерцаемым предметам. В своем сочинении «Простец об уме» Николай пишет о том, как «зрение видит и не знает того, что оно видит, без различения, которое придает ему форму, ясность и совершенство»²⁹. Хотя познание здесь начинается с чувственного толчка от предмета, дальше ум полагается на свои собственные силы: «ум в ощущении сообразуется с отсутствующими предметами ощущения смутно и без различения одного состояния от другого; а в рассудке он сообразует себя с вещами, различая одно состояние от другого. Во всех этих областях [восприятия] наш ум распространяется через дух, заключенный в артериях; возбужденный столкновением с видами (*specierum*), размноженными на пути от предметов к духу, он при помощи этих видов уподобляется вещам и благодаря такому уподоблению начинает судить о предмете»³⁰. Не употребляя термин «аспект», Кузанский объясняет, как чувственные духи создают уподобления, на основании которых ум обращает свой внутренний взор к «неизменным сущностям вещей»³¹. Обращаясь к образу, вполне сходному с ивановским, Кузанский заключает: «...если бы простейшая и неделимая вершина угла идеально отшлифованного алмаза, в котором отражаются формы всех вещей, оказалась живой, она, созерцая себя самое, нашла бы подобие всех вещей и через эти подобия могла бы составить себе понятие обо всем»³².

Таким образом, Оливи и Кузанский являются двумя возможными источниками своеобразной теории познания, которая получила выражение в текстах Иванова 1903 года. Иванов пишет, что только экстаз «во всех ликах бытия прозревает единый лик жертвоприносимого, жертвоприносящегося Бога»³³. Можно предположить, что такое «прозрение» связано с названием сборника «Прозрачность», в котором появились стихотворения «Аспекты» и «Gli spiriti del viso»: Иванов здесь мечтает о чистом, неопосредованном видении мира. Однако он тут же называет субъекта такого видения «зрителем», а предмет — «зрелищем». Даже если глаза очистятся от всякой

²⁸ Об окказионализме Иванова см. еще: *Bird R. The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*. Madison, 2006. P. 29.

²⁹ *Николай Кузанский*. Сочинения: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 402. (Перевод А. Ф. Лосева.)

³⁰ Там же. С. 411.

³¹ Там же. С. 412.

³² Там же. С. 403.

³³ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего Бога // Символ. 2014. № 64. С. 202.

примеси и обретут дар прозрения, все равно они останутся связанными пределами зрения, которое все превращает в зрелище. Еще раз констатируем за Ивановым эстетизацию философии и религии.

Обратим особое внимание на то, как в своих рассуждениях об аспекте Иванов оперирует различными понятиями зрения. Аспект мира — и обличье страдающего Бога, и зрелище мирового страдания. Познающий его становится зрителем вселенского действа — и только потому становится и соучастником в этом действе, который прозревает. Так видеть мир — значит увидеть Бога. Поэтому, возможно, аспекты вещей совпадают со спектрами душ, этими полупрозрачными, полупризрачными личинами бытия. С другой же стороны, поскольку они выражают волевою интенцию, аспекты обнаруживают внутренний характер людей, их познающих, они несут след определенной эпохи истории и раскрывают ее «идею» (напомним, что в древнегреческом «идея» тоже связана со зрением). Именно зримость аспекта обеспечивает взаимную прозрачность мира и человека и составляет среду познания и понимания.

В этом смысле понятие «аспект» близко соседствует с двумя центральными типами визуальности в философии Иванова: маской и зеркалом. Маска есть обличье, которое человек берет на себя и проецирует для других; в нем чувствуется именно волевое начало: маска выражает, кем человек хочет стать. Если его воля совпадает с божественной, тогда маска — не обман, а истинный лик бытия, духовный зрак или лик. Таким образом, и маска может быть способом правильно показывать и правильно видеть как в религиозном действе, так и в искусстве: «прозрачность вселенского значения отдельных трагических частей делает вызываемые поэтом лица масками единого всечеловеческого Я» (II, 76). В искусстве, отпавшем от этого идеала, происходит «наибольшее уплотнение и объективирование маски» (II, 77). Возрождение истинного искусства при Иванове должно «вновь опрозрачить маску» (II, 77).

Другой такой способ — зеркало. В том же сборнике «Прозрачность», в котором появились сонеты «Аспекты» и «Gli spiriti del viso», Иванов напечатал и стихотворение с латиноязычным названием «Fio ergo pop sum» (т. е. «становлюсь, поэтому не есмь»), заканчивающееся патетическим восклицанием:

Где я? где я?
По себе я
Возалкал!
Я — на дне своих зеркал.
Я — пред ликом чародея
Ряд встающих двойников,
Бег предлунных облаков.
(I, 740)

Со временем, однако, зеркало стало означать для Иванова не только возможность обмана и раздвоения, но и способ их исправления. Об этом «зеркале

зеркал» не только не искажающем мир, но и исправляющем кривизну его неверных отражений, Иванов говорит в статье «Заветы символизма»:

Как только формы право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным: оно обращается в ознаменовательное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преобразующее «Буди». Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. «Зеркалом зеркал» — «speculum speculogum» — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слово (II, 601).

Как и «аспект», термин «зеркало зеркал» имеет богатую историю в христианской теологии, в частности он встречается у Григория Нисского в сочинении «О устроении человека»:

...как, по сказанному нами, ум украшается подобием первообразной красоты, подобно какому-то зеркалу, которое делается изображающим черты видимого в нем, то сообразно с этим заключаем, что и управляемое умом естество держится его и само украшается предстоящей красотой, делаясь как бы зеркалом зеркала, а им охраняется и поддерживается вещественное в том составе, естество которого рассматривается³⁴.

Кажется возможным, что отсюда Иванов взял не только выражение «зеркало зеркал», но и идею (в стихотворении «Аспекты») «зениц воззревших интеллектов»: поскольку умный глаз человека является средоточием божественного в мире, отражая всю природную красоту, то управляемое умом тело становится красивым, отражая умственное постижение красоты на своей коже. Таким образом, аспект посредствует между физическим и духовным как некий экран.

Обыгрывая этимологическую родственность таких слов, как «специальный», «зрелище» (spectaculum), «зеркало» (speculum) и «вид» (species), в статье «Специальное бытие» Джорджо Агамбен отмечает, как в истории западной мысли зримое (столь близко стоящее к обману) стало условием истинного, или «специального», бытия. Это бытие, открытое для других: «Специальное бытие сообщает лишь свойство сообщаемости». Иначе говоря, это бытие в среде познания и понимания. Однако в Новое время лик стал отделяться от сущности, например в растиражировании лица как признака «идентичности», как «ID», что превращает культуру коммуникации в культуру надзора и контроля. Агамбен пишет: «Превращение “вида” в принцип идентичности и классификации — первородный грех нашей культуры, ее

³⁴ PG 44, 161D–164B. Латинский теолог Иоанн Скот Эриугена цитирует это место у Григория Нисского в книге «Periphyseon» (789B–790A), Иванов также мог знать этот текст.

самое неумолимое расположение»³⁵. Коль скоро истинное бытие отождествляется с его зримым видом, то «специальное превращается в зрелище»³⁶. Именно об этом, кажется, и предостерегал Иванов, приводя призыв Вагнера «zu schaffen, nicht zu schauen»: «Мы хотим собираться, чтобы творить — “деять” — соборно, а не созерцать только: “zu schaffen, nicht zu schauen”. Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия» (II, 95). Неприятие зрелища связывалось у Иванова с демократическим принципом спонтанного самоопределения народа. Однако, как я пытался показать, Иванов не мог так просто отказаться от зрения как условия действия, поскольку зримость мира составляла основу его мировидения. Эта любовь-ненависть к собственным глазам и приводила к многочисленным противоречиям в его мысли³⁷.

Хотя понятие «аспект» оказалось лишь мимолетным увлечением Иванова-мыслителя, оно дает ключ к одному из центральных парадоксов его мысли, а именно к тому, как зрелище искусства способно превзойти границы эмпирического познания и приводить к прозрениям в само бытие мира. Кажется возможным перенести часть сказанного о термине «аспект» на позднейшие разработки понятия «символ» у Иванова. Как и аспект, символ также занимает промежуточное положение между человеческой волей и божественным откровением, между памятью о прошлом и предчувствием будущего. Главным образом, история ивановского обращения к этому схоластическому понятию помогает понять его двойственное отношение к категории зримого, которая является условием истинного бытия (в конечном итоге в понятии «аспект» Иванов впервые выражает свое кредо «a realibus ad realiora»), но в которой нас всегда подстерегает и обман. Жить — значит видеть и быть видимым, значит облачатся и опрозрачиваться, значит мелькать гранью во взаимно отражающемся кристалле бытия. Итак, история понятия «аспект» в творчестве Вяч. Иванова дает одно из первых свидетельств о некоторых постоянных тенденциях в его мысли, в первую очередь — о приоритете образа над вещью, даже о приоритете визуального над вещественным. Можно сказать, что привилегирование зримого — зеркала, зрелища, в конце концов символа — решающий момент в его интеллектуальном развитии.

³⁵ Agamben G. Profanazioni. Roma, 2005. P. 64.

³⁶ Ibid. P. 65.

³⁷ Подобные противоречия наблюдаются и у П.А. Флоренского, например в его рассуждениях об обратной перспективе, которая (как и духи глаз) показывает «правдивый обман»: «Изображение есть *символ*, всегда, всякое изображение, и перспективное и не-перспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга *не* тем, что одни — символичны, другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно *не* натуралистичными, они суть символы *разных* сторон вещи, *разных* мировосприятий, *разных* степеней синтетичности» (Флоренский П.А. Собр. соч. Т. 3. Кн. 1. М., 1999. С. 79). Сопоставляя это рассуждение с приведенным выше местом из «Религии Диониса», можно провести прямую (а не только этимологическую) параллель между перспективой у Флоренского и аспектом у Вяч. Иванова.

Вячеслав Иванов и Плутарх*

Памяти С. С. Аверинцева

В своих научных, критических и теоретических статьях Вячеслав Иванов не боялся обнаруживать весь диапазон своих познаний, свободно сопоставляя Гераклита и Вагнера, Гуссерля и Новалиса, Горация и Ницше. Великолепная игра многообразными источниками порой маскирует преобладающее влияние отдельных решающих авторитетов. Одним из доселе недооцененных источников творчества Иванова был позднеантичный автор и философ Плутарх, который в своих трудах сочетал платонизм с мистериальной религией и синтезировал научные познания с причудливой фантазией. Простой обзор идей, которые Иванов перенял у Плутарха, — от противопоставления Аполлона и Диониса как двух начал религиозного опыта до центральной космологической доктрины «Ты еси», — показывает особое интеллектуальное родство между русским поэтом и эллинистическим жизнеописателем. О близости их творческих стремлений свидетельствует также и их равное мастерство в жанре эссе, который благоприятствовал их синкретическому отношению к явлениям человеческой истории и культуры. Целью настоящей статьи является констатация и предварительная интерпретация интеллектуальной и творческой общности Плутарха и Иванова.

Плутарх (ок. 45 — 125 н. э.) был греком, гражданином римской империи, жителем городка Херонея близ Дельф, священником в дельфийской святыне. Плутарх наиболее известен как автор парных жизнеописаний достопамятных деятелей греческой и римской цивилизаций, но он также подвизался как философ в платонической традиции, оставив философские трактаты, известные под латинским названием «*Moralia*». Как биограф и историк Плутарх оставался кладезем фактов и идей на всем протяжении европейской истории, от Средних веков до Нового времени. В своем предисловии к изданию философских сочинений Плутарха великий американский эссеист Ральф Уолдо Эмерсон писал, что как историк Плутарх

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Вячеслав Иванов и Плутарх // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. С. 335–344.

«отрекается от любой попытки соревноваться с Фукидидом, но на каждого читателя Фукидида у Плутарха найдется не меньше ста, и Фукидид порой обязан Плутарху даже этим своим единственным читателем»¹. Вячеслав Иванов указал, что Шекспир «нес с собою» лишь «домашнюю Библию, да обрывки двух, трех старинных хроник, да еще купленного по дороге Плутарха» (IV, 104). В своей переписке Иванов выказывал очень близкое знакомство с его сочинениями, поправляя, например, цитату из Плутарха у своего друга И. М. Гревса². В материалах по описанию библиотеки Иванова числится три разных издания Плутарха в оригинале и в переводе³. Неизменным попутчиком Плутарх оставался и для современников Иванова, например для М. А. Кузмина, задумавшего серию повестей под названием «Новый Плутарх»⁴.

Как историк античной словесности и религии Иванов не мог не обращаться к сочинениям Плутарха более или менее постоянно, наряду с другими авторитетами по древней религии, таким как, например, Павсаний. В серии лекций под общим названием «Эллинская религия страдающего бога» Иванов упоминает Плутарха девять раз. В основном это просто отсылки к информации, записанной Плутархом мимоходом, в «Моралиях». Например, Иванов находит у Плутарха упоминания об «эпидемии самоубийства у милетских девушек»⁵ и о «распространенности религиозных убийств в темной древности»⁶. В этом смысле в лекциях Иванова Плутарх занимает такое же место, как другие важные источники информации о религиозных верованиях и практиках в древнем мире. Павсаний, например, цитируется Ивановым не меньше. Иванов также ссылается на Плутарха в сносках к сборнику «Кормчие Звезды» (1903), тем самым оправдывая слова Эмерсона: «Стихотворение может литься сколько угодно на подсказках, взятых у Плутарха, страница за страницей»⁷.

Иванов никогда не пользовался текстами лишь как источниками отдельных случайных сведений, если не разделял их приоритеты в более глубинном смысле⁸. Наряду с частым обращением к Плутарху заслуживает

¹ Emerson R. W. Plutarch // Emerson R. W. Complete Works. Cambridge, 1883. Vol. X: Lectures and Biographical Sketches. P. 285.

² История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / изд. текстов, иссл. и коммен. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. С. 161, 168.

³ Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa Orientalis. 2002. Vol. 21: VIII convegno internazionale Vjačeslav Ivanov: Poesia e Sacra Scrittura, Vol. II. P. 279, 311, 328.

⁴ В этой серии вышел один выпуск: Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. Пг.: Странствующий энтузиаст, 1919.

⁵ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3. С. 47.

⁶ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 211.

⁷ Emerson R. W. Plutarch. P. 284–285.

⁸ См.: Аверинцев С. Стратегия цитаты в поэзии Вячеслава Иванова // Poesia e Sacra Scrittura, Vol. 1. 2002. P. 11–26.

внимания относительное отсутствие отсылок у Иванова к таким авторитетам, как Филон и Климент Александрийские. Любая отсылка к истории обязывала к приятию всей предполагаемой этим идеологической установки. Например, в своем письме к Шарлю дю Босу (1930) Иванов критикует «ряжение граждан эпохи Великой Революции в костюмы героев Плутарха», что «является далеким отражением одного из <...> разрозненных воспоминаний» (III, 431). Таким «разрозненным воспоминанием» Вяч. Иванов противопоставлял «память» в смысле анамнезиса, который укореняет культурную деятельность в трансцендентном начале. Как в поэзии, так и в статьях его центонный язык является одним из самых красноречивых и веских аргументов в пользу единства человеческого сознания во все века. С другой стороны, Иванов оказывается заключенным в замкнутом круге своих авторитетов. Он всюду ищет соответствия, выявляющие единую картину мира, зачастую ценой признания и понимания различий. Даже две вышеприведенные отсылки к Плутарху — относительно эпидемии самоубийств и религиозных убийств — отражают основную позицию Иванова в этих лекциях, а именно: показать жертвенную природу греческой религии и преимущественное положение культа Диониса как наиболее прямого и последовательного выражения этой природы. Из девяти выявленных ссылок на Плутарха шесть приводятся как подспорье для этого основного аргумента. Таким образом, выстраиваемая Ивановым традиция противопоставляется истории, как Память — случайной записи случайных же событий.

Эти отсылки к Плутарху поддерживают не только аргумент Иванова, но и его метод синтеза разрозненных и фрагментарных свидетельств в единую религиозно-философскую систему. Возможно, именно в этом последовательно и принципиально проведенном синкретизме наиболее явственно и проступает родство Иванова и Плутарха, у которых философский язык и метод оказываются на службе мифотворчества. В «Эллинской религии страдающего бога» Иванов хвалит Плутарха за сочиненный им «образчик древнего синтеза аполлинических и дионисических состояний духа», опирающегося (как и синтез Иванова) на «элемент оргазма, пассив, исканий, плача над богом страдающим и умершим»⁹. Вяч. Иванов приводит целиком обширную цитату (из сочинения Плутарха «О “Е” в Дельфах»): «Богословы <...> в стихах и прозе учат, что Бог, будучи нетленным и вечным, но в силу некоего рока и логоса подверженный переменам и преобразованиям в себе самом, периодически то в один огонь воспламеняет природу, снимая все различия вещей, то становится многообразным в разности форм и страстей и сил, каковое состояние он испытывает и ныне

⁹ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 123–124. Позднее, в 1910-е годы, готовя книгу к переизданию и перерабатывая ее, Вяч. Иванов признает за Плутархом «образец оккультно-платонического синтеза аполлинических и дионисийских состояний духа» (цит. по сверстанной корректуре отдельно неосуществленного издания, хранящейся в Римском архиве Вяч. Иванова).

и в каком состоянии зовется Мир (Космос), наименованием наиболее известным. Тайно же от большинства людей мудрые именуют его преобразование в огонь Аполлоном, выражая этим именем идею единства, или Фебом, означая идею чистоты и непорочности. В разъединении же божества (мы употребили бы здесь воскрешенный Шопенгауэром схоластический термин: *principium individuationis*) и в этом разделении и переходах в воздух и воду, и землю, и светила, и в смену рождений животных и растительных — они усматривают страдание и пресуществование, растерзание и расчленение Бога <...>¹⁰.

Таким образом, Иванов находит «разнообразные и вместе одинаковые по существу представления, которые Плутарх сводит в замечательном сопоставлении аполлинического и дионисического начал, какими они жили в религиозно-философском сознании умозрителя и мистика конца I века нашей эры»¹¹. Иванов не только мыслит себя продолжателем дела Плутарха, но дополняет его синтетические размышления параллелями из новейшей истории «религиозно-философского сознания», а именно замечанием в скобках о Шопенгауэре. Иванов вносит и менее явные вкрапления в текст Плутарха, например он пишет ключевые термины «Бог» и «Мир» с большой буквы, подчеркивая платонический лексикон Плутарха и зачисляя его в ряды «умозрителей и мистиков». Таким образом Платон, Плутарх, Шопенгауэр, Ницше и Иванов все оказываются в одном тесном ряду, в единой интеллектуальной традиции.

Иванов даже вплетает современную поэзию в этот ряд. Продолжая вышеприведенное размышление, Плутарх приводит примеры из словесного и изобразительного искусства: «<...> согласно слову Эсхила: Дифирамб воспоем, смешанный с криками, родной Дионису, — тогда как Аполлону возносят пэан, песнь музы согласной, устроенной и исполненной меры. И Аполлона изображают в живописи и ваянии не стареющим и юным, а Диониса многообразным и разноликим»¹². Иванов дополняет Плутарха строкой из стихотворения Бодлера «Красота», служащей примером аполлинического начала: «je hais le mouvement qui déplace les lignes»¹³.

Не все, что говорил Плутарх о религиозной практике своего времени, принималось Ивановым беспрекословно. Иванов удивляется тому, как в сочинении «О изнеможении оракулов» Плутарх объясняет религиозное исступление в дионисийском обряде как попытку «отвращения злых демонов», а мифы «о божественных похищениях, блужданиях, прятаниях, побегах и подневольных службах» Плутарх понимает как «не страсти богов,

¹⁰ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. С. 122. То же место из Плутарха цитируется Вяч. Ивановым в позднейшей статье «О Дионисе орфическом» (Русская мысль. 1913. № 11. С. 75–76). Ср. это место в недавнем издании историко-религиозных сочинений Плутарха: *Плутарх*. Изиды и Осирис. М., 2007. С. 181–182 (388EF–389A).

¹¹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. С. 122.

¹² Там же. С. 123.

¹³ Там же.

а демонов»¹⁴. Как мог служитель при Дельфах столь превратно понимать суть дионисийской религии? Иванов видит в этом следы конфликта между «эллинским гением» и «темным демонизмом народных масс», который он уподобляет «шаманству, нашей хлыстовщине и средневековому сатанизму»¹⁵. Вероятно, именно в силу отрыва Плутарха от «народных масс» в «Переписке из двух углов» Иванов определяет понятие «декаданс» как раз ссылкой на сочинение «декадента Плутарха» «О изнеможении оракулов». В статье «О Дионисе орфическом» Иванов признает за Плутархом «элементы орфизма как метафизического направления», но утверждает, что Плутарх не отмечен «его религиозным духом и пафосом»¹⁶. Однако больше, чем любые его отдельные наблюдения и рассуждения, Иванов не мог не ценить непосредственного участия Плутарха в культе Диониса и то, что «Плутарх утешает свою жену в утрате дочери открываемую в дионисических мистериях тайною личного бессмертия»¹⁷. Как раз это вписывалось лучше всего в стремление Иванова ответить на отмирание христианских пророчеств возрождением мистической религиозной практики и, в конце концов, созданием нового космологического мифа.

Сказанное помогает объяснить наиболее существенное заимствование Иванова у Плутарха, а именно расшифровку надписи «Е» на храме в Дельфах. Как сообщает Плутарх, эта буква врезана в камень рядом с другой, не менее загадочной надписью, которая обычно переводится как «Познай самого себя». Как Плутарх, так и Иванов прочитывают таинственную букву «Е» как форму настоящего времени второго лица от глагола «быть», а именно «ЕΙ», или «Ты еси».

Согласно Плутарху, «буква “Е” не обозначает ни число, ни порядок космоса, ни союз или какую-нибудь недостающую частицу речи, но она является независимым от других частей речи обращением к богу, доводящим до сознания человека при произнесении ее силу бога. Ведь бог обращается здесь к каждому из нас как бы с радушным приветствием: “Познай самого себя”, что имеет смысл не меньший, чем “Здравствуй”. А мы, со своей стороны, в ответ богу говорим: “Ты еси”, обращаясь к нему с единственно правдивым и истинным приветствием, подходящим только ему одному, утверждая, что он существует»¹⁸. Это прозрение Плутарх вмещает в платоническую космологию, причем не исключено, что перекличка с известной фразой «Аз есмь сущий», сказанной Богом Моисею согласно книге Исхода (по крайней мере в переводе семидесяти мудрецов), вполне сознательна со стороны Плутарха¹⁹.

¹⁴ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 9. С. 50.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Иванов Вяч. О Дионисе орфическом. С. 76.

¹⁷ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 196.

¹⁸ Плутарх. Изиды и Осирис. С. 190 (392А).

¹⁹ Библихин В. В. Узнай себя. СПб., 1998. С. 20.

Уже в окончательной главе «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванов принимает расшифровку Плутарха как «естественную интерпретацию всегда казавшегося загадочным слова»²⁰. По словам Иванова, сочетание надписей «(ты) еси» и «Познай самого себя» «прямо обращает нас к <...> общему и международному достоянию сокровенной, эсотерической мудрости жрецов и феургов, для которой понятие и слово “бытия” уже само по себе заключало идею божественности, как это сквозит еще в элеатском учении о бытии или в еврейских монофистических формулах: “Сущий”, “Аз есмь”, “Я буду, кто буду”...»²¹

Более полное развитие эта интерпретация получает лишь в статье «Ты еси», напечатанной в журнале «Золотое руно» за июль 1907 года, где Иванов выводит из нее несколько иные последствия, чем Плутарх, и вмещает ее в другую космологию. Эту статью Иванов написал в качестве ответа на опросник французского журнала «Mercure de France», который с апреля по июль 1907 года печатал ответы известных культурных деятелей на вопрос: «Находится ли религия в состоянии разложения или эволюции?» Иванов дает этот вопрос как первый из двух эпиграфов к своей статье; второй эпиграф отвечает на вопрос: «EI (Надпись на дельфийском храме)» (III, 263). Для Иванова «Ты еси» является обращением не столько к богу, сколько к божественному духу внутри каждого человека: «Но то, что есть религия воистину, родилось из “ты”, которое человек сказал в себе тому, кого ощутил внутри себя сущим, будь то временный гость или пребывающий владыка» (III, 264). Уточняя, Иванов полагает существование в каждом человеке двух начал: женской Психеи и мужского Духа. Выходя из себя (в состоянии религиозно-эротического экстаза), Психея ищет и находит своего жениха, который встает перед ней, как Адам после своего сна: «И на зовы Психеи-Мэнады мужское я как бы воскресает из смертного сна и облекается в светлое видение Сына <...>» (III, 265).

В ответ «луч Духа, брызжащий из божественного средоточия существа человеческого, пресуществляет психическую субстанцию погруженного в сон мужского я и, воскрешая, воссоздает его, преображенного, в лике богосыновства» (III, 265). Таким образом Иванов создает новый религиозно-философский миф из элементов культа Диониса, индусской мистики (преломленной через Шопенгауэра), ветхозаветной Книги Бытия и Евангелия, в частности из молитвы «Отче наш», которую он прочитывает как аллгорию этого мифа. Этот синкретический миф дает оригинальное объяснение процесса обожения как идеала, унаследованного Ивановым от Вл. С. Соловьева. Над всем построением, однако, витает дух Плутарха, ко взглядам которого Иванов возвращается в конце статьи: «Когда современная душа снова обретет “Ты” в своем “я”, как его обрела душа древняя в колыбели всех религий, тогда она постигнет, что микрокосм и макрокосм тождественны, — что

²⁰ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 125.

²¹ Там же. С. 125–126.

мир внешний дан человеку лишь для того, чтобы он учился имени “Ты” и в недоступном ближнем и в недоступном Боге, — что мир есть раскрытие его микрокосма» (III, 268).

Заслуживает внимания тот факт, что в его более раннем обращении к этой формуле мерилom интерпретации служили понятия из восточной религии, например санскритское выражение «*Tat twam asi*», которое Иванов возводит к Упанишадам и переводит как «Это (именно каждый отдельный индивидуум) — ты (сам)» (I, 861):

Tat twam asi

Александр Васильевне Гольштейн

В страждущем страждешь ты сам: вмести сораспяться живому.
В страждущем страждешь ты сам: мужествуй, милуй, живи.

(I, 642)

В заключительной лекции из цикла «Эллинская религия страдающего бога» Иванов называет это выражение «корень религии как в культе предка, так в сорадовании и сострадании умирающей и воскресающей природе. Чувство своего “я” вне его индивидуальных граней толкает личность к отрицанию себя самой и к переходу в “не-я”, что составляет существо дионисического энтузиазма»²². В статье «Новые маски» это санскритское выражение вкладывается в уста зрителя трагической драмы, который в судьбах героев видит «свой рок» и понимает правду фразы «“то ты еси”, — “это ты сам”» (II, 77). «Ты еси» оказывается формулой трагического катарсиса.

В последующие годы, после статьи «Ты еси», Иванов продолжал развивать космологическую теорию «Ты еси» в интерперсональную философию, в частности, в «мелопее» «Человек» (1915; 1918–1919), в статье «Лики и личины России» (1917) и в немецкоязычной книге «Достоевский» (1932). В примечании к «Человеку» Иванов отметил, что дельфийская надпись «Е» показывает, как «архаическая эпоха святила глагол “быть”, относя его к бытию божественному» (III, 743). В своих работах о Достоевском Иванов пытался примирить миф «Ты еси» с православием, перемещая акцент с внутрличовеческого процесса самопознания на межперсональный уровень. Произнося «ты еси» другому, человек тем самым признает его бытие и утверждает бытие (т. е. Бога) как объективную ценность («Он есть»), что в свою очередь дает возможность первому удостовериться и в своем бытии («я есмь») ²³. Это учение не только предвосхитило философию Мартина

²² Там же. С. 143.

²³ В письме Евсею Шору от 20 августа 1933 года Вяч. Иванов признавался в трудностях со статьей «Ты еси», которая «может показаться исповеданием чистого имманентизма», что для Вяч. Иванова равносильно «роду атеизма» (см.: *Segal Д.* Вячеслав Иванов и семья Шор // *Un maître de sagesse au XXe siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps* [Cahiers du monde russe. Vol. 35. N 1–2]. 1994. P. 343). В 1935 году Вяч. Иванов переработал статью «Ты еси» для швейцарского журнала «Согопа», заимствовав у поэта Поля Клоделя диадy «Анима» и «Анимус», т. е. «Душа» и «Дух». В итоге получился существенно иной текст,

Бубера (и, в меньшей степени, Эммануила Левинаса), но и оказало прямое влияние на диалогизм М. М. Бахтина. Таким образом, Иванов оказался посредником между идеями Плутарха и европейской философией XX века.

Последним существенным продолжением этой линии является книга «Узнай себя» В. В. Биbihина. Биbihин останавливается на явных анахронизмах в интерпретациях дельфийской надписи у Плутарха и Иванова. Во-первых, понятие бытия возникло позднее, чем сам храм, «принадлежит позднему эллинистическому религиозно-философскому синтезу и должно прочитываться прежде всего в контексте благочестивого просвещенчества, как у Посидония, Филона Александрийского с его библейской экзегезой, Нумения, т. е. в свете позднего стоического платонизма»²⁴. Во-вторых, Иванов «изменяет направление дарения» бытия, так что не человек признает Бога сущим, а «Бог выходит из себя и утверждает бытие за человеком, что у Плутарха было бы совершенно немыслимо» и является последствием «радикального ницшеанства» Иванова²⁵. Освобождая дельфийскую надпись от ярма платонизма, Биbihин предлагает понимать соседство двух надписей как некий парадокс, а именно: самоузнавание («узнай себя») есть всегда узнавание другого («это ты»), т. е. «человек может найти себя только в мире»²⁶. Правда, в этом переосмыслении дельфийской загадки Биbihин находит себе столько предшественников, что он оказывается не меньшим синкретистом, чем Плутарх и Иванов: «...опыт этот проходит через целый мир не потом и между прочим, а сначала и в первую очередь»²⁷.

Таким образом, обращение Иванова к Плутарху отражает целую традицию антиисторизма в русской мысли. Заслуживает внимания то, что в своих синкретических операциях Иванов ни разу не останавливается на существенных различиях между историческими эпохами и культурными пространствами. Напрашивается контраст между Ивановым и другим великим эссеистом его времени — Вальтером Беньямином, который чутко отслеживал именно те еле заметные подробности, в которых запечатлевается характер исторической эпохи. В статье о Кафке Беньямин цитирует платоническую мысль Плутарха, что природа исходит «из двух противоположных начал и от двух враждебных сил, из которых одна ведет нас направо и по верной дороге, а другая поворачивает вспять и уводит в сторону»²⁸. Плутарх сразу называет эти две стихии — Изиды и Озирис. Иванов при цитировании этого места, несомненно, назвал бы их именами Диониса и Аполлона. Беньямин же обнаруживает в этом размышлении Плутарха объяснение возникновения письменной культуры: «Поворот вспять — то направление ума,

более христианский в своем описании «акта Святой Троицы в человеке» (III, 289), но не менее причудливый в своем сочетании разнородных мифов воедино.

²⁴ Биbihин В. В. Узнай себя. С. 42.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 140.

²⁷ Там же. С. 147.

²⁸ Плутарх. Изиды и Озирис. С. 54 (369CD).

которое превращает существование в письма»²⁹. Не будем здесь останавливаться на теории культуры у Бенямина, отметим только, что, отождествляя культуру и письменность, Иванов не сомневается в способности «искусства письма» адекватно отражать вселенскую память (III, 94–95). Хотя Иванов ярко представляет один современный вариант синкретизма Плутарха, Бенямин показывает наличие другого Плутарха, чуткого к характерным случайностям истории.

В предисловии к не вышедшей книге «Скрябин», написанной в 1919–1920 годах, Иванов так мотивирует свой отказ (мнимый, как показывают сохранившиеся листы корректуры) от переработки текста 1915 года в свете происшедших событий: «Иные нашел бы я теперь слова для многих высказанных тогда мыслей; но не должна быть изглажена печать рождающего мысль исторического дня»³⁰. Действительно, так же как сочинения Плутарха оказались квинтэссенцией эллинистической культуры, именно своим крайним синкретизмом теоретические тексты Иванова запечатлели характер своего времени. К обоим применимо суждение Эмерсона о Плутархе: «В философии он более заинтересован в выводах, чем в методе»³¹. Однако даже в большей степени, чем Плутарх, Иванов систематически игнорировал значение исторической прерывности для своих синкретических построений; стоит только сравнить с жизнеописаниями Плутарха такие работы Иванова, как «Ницше и Дионис», «Религиозное дело Владимира Соловьева», «Лев Толстой и культура» или «Взгляд Скрябина на искусство», в которых избранная личность предстает как иллюстрация метафизических положений самого автора. На деле Иванов оказывался невнимателен именно к отличительной «печати» индивидуальных личностей и исторических событий во всей их случайности и неповторимости. В этом, пожалуй, Иванов оказывается менее современным, чем Плутарх.

²⁹ Benjamin W. Franz Kafka // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. II/2. Frankfurt am Main, 1977. S. 436–437.

³⁰ Иванов Вяч. Скрябин: биография отдельного лица. М., 1996. С. 3.

³¹ Emerson R. W. Plutarch. P. 290.

СИМВОЛ И ПЕЧАТЬ У ВЯЧ. ИВАНОВА*

Посвящается светлой памяти Л. Н. Ивановой

И суть посреде нас иже и осязати его и видети
сподобишася, и сии рекутся Запечатлении;
печать бо Духа Свята рука Иоаннова на них
наложи...

Вяч. Иванов.

Повесть о Светомире-царевиче (I, 363)

В ходе своей пятидесятилетней литературной деятельности Вяч. Иванов разработал ряд концепций символа, от статьи «Символика эстетических начал» (1904) до итальянской заметки «Simbolismo» (1937) и посмертно опубликованной работы «Мысли о поэзии» (1938/1943). Несмотря на обилие концептуализаций, в понятии символа у Иванова остается много неясного, может быть недосказанного, будто в своих теоретических работах он оставался верен уклончивому определению символа из его же статьи «Предчувствия и предвестия» (1906): «Символы наши — не имена; они — наше молчание» (II, 88).

О том, как в конце концов следует определить символ у Иванова, написано много работ¹. В настоящей статье вместо обзора и анализа существующей литературы я предлагаю сместить акцент с символа как такового на понятия более осязательные, поэтому более продуктивные в эстетике, и, быть может, не менее важные для творчества Иванова. Речь идет о понятиях проекции и особенно печати. Хотя Иванов не делал понятие печати предметом специального теоретического рассмотрения, он употреблял его последовательно и во всех жанрах (в отличие от «символа», который почти никогда не встречается в его поэзии). Этот факт дает нам право использовать его как более надежную опору для осмысления всей ивановской теории сигнификации. В частности, понятие печати проясняет парадоксальное переплетение вещественного и идеального, присутствия и отсутствия, характерное для понятия символа во всех концептуализациях Иванова.

Ивановское понятие символа иногда вызывает ассоциации с пышным зрелищем, подобным фронтиспису к сборнику «Cor Ardens» (работы Константина Сомова) или самим стихам этого сборника, особенно в разделах

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Символ и печать у Вячеслава Иванова // Memento vivere: сборник памяти Л. Н. Ивановой. СПб.: Наука, 2009. С. 231–234.

¹ Из последних работ см. особенно: Гоготшвили Л. А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Гоготшвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 7–69; Bird R. The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. Madison, 2006.

«Любовь и Смерть» и «Rosarium», почти барочных в своей поэтике и образности. Эта сторона понятия «символ» проступает наиболее ярко в статье «Заветы символизма» (1910), где символическое искусство представлено как космическая иллюминация или даже фейерверк: «Как только формы право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным: оно обращается в ознаменовательное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преобразующее “Буди”. Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. “Зеркалом зеркал” — “speculum speculogum” — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слова» (II, 601).

В другой статье 1910 года «Религиозное дело Владимира Соловьева» Иванов связывает образ «зеркала зеркал» с собственно эстетическим понятием проекции: «Человек, в тварном сознании зависимости познания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадекватным отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое; связь и соразмерность частей остались те же, но части переместились, фигура отражения и проекция отражаемого тела на плоскости не наложимы одна на другую, в том же порядке сочетания линий. Как восстанавливается правота отражения? Чрез вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало» (III, 303).

Итак, символ — это двойная проекция, или изображение в квадрате.

Однако Иванов не всегда столь уверен, что истинная реальность вообще подлежит изображению или даже воображению в виде символа — двойной проекции. Часто у него символ вовсе не проекция вовне, а внутреннее свидетельство о том, что остается невидимым (неслышимым, неосязаемым) в вещественном произведении искусства. В поисках аналогов пророческой «душе современного символизма» в «Предчувствиях и предвестиях» Иванов упоминает о «жесте указания, подобном протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу на картинах Леонардо да Винчи» (II, 86). Далее, он также находит аналог в «скрытой музыке» Сикстинской Мадонны, которая вся «гармония небесных сил <...> движущаяся мелодия» (II, 92). В обоих случаях предмет изображения находится за его гранью и даже за гранью собственно изобразительного. Таким образом, символ даст о себе знать лишь как потенция *иного*; присутствие вещественного символа равнозначно отсутствию идеального *иного*.

В символе вещественное изображение уступает место преображению, наступающему уже за пределами видимого, требующему *не-приятия* и даже

отрицания вещественного знака во имя создания нового, уже не-вещественного (или, по крайней мере, по-иному вещественного). В статье «О неприятии мира» (1906) Иванов заявляет, что в картине «Преображение» «Рафаэль отрицает самого себя» (III, 85). Но это отрицание себя и отрицание живописи может привести к созданию некоего сверхобраза за пределами видимого, т. е. к преобразению видимой реальности. Символ состоит не в повторении зримого (как в двойной проекции), а в его отрицании.

Интересно, что во всех этих случаях Иванов прибегает к примерам из живописи, но идея самоотрицания также значима и в искусстве словесном, даже в поэзии самого Иванова. Подобно «указующему пальцу» на картинах Леонардо, лирический образ лишь намечен, и его исполнение требует выхода за пределы самого текста. В этом есть элемент нарративности: лирический образ повествует косвенно о своем предмете, по направлению к несказанному сказуемому, не изображая его непосредственно. Например, в многочисленных произведениях Иванов рассказывает о любви, полное выявление которой парадоксально требует отречения. Часто, как в поэме-сказке «Солнцев перстень», этот нарративный мотив связан с образом кольца. В этой истории многое остается таинственным: формально она похожа на аллегорию, но здесь невозможно подобрать концептуальный ключ к ней и смысл сказки трудно поддается логической расшифровке, оставаясь подвешенным где-то между течением рассказа и статическим образом кольца. Символ оказывается неким подвижным образом, визуальным самодовлеющим (здесь: кольцо), но требующим раскрытия в нарративной экспликации (здесь: сказка, миф).

Тип символа, представленный в «Солнцевом перстне», заметно отличается от модели двойной проекции. Здесь образ вовсе не проецируется вовне, скорее, вписывается или даже врезается в вещество стиха. Этот альтернативный тип символа иллюстрируется и в других стихотворениях Иванова с теми же образами, например в «Нежной тайне» (1912):

В сердце, разлуки кольцом, вписала Любовь благовестье;
Смерть, возврата кольцом, запечатлела обет.

(III, 30)

Кольцо становится символом, вписывая в сердце «весть» о прошлом и запечатлевая в нем «обет» о будущем. Здесь не проекция образа вовне, на некий небесный экран, а сокрытие его следа — его печати — вовнутрь самого вещества. Поэтому печать употребляется Ивановым и со значением «замок», т. е. то, что запечатано.

Образы печати встречаются в строго определенных контекстах в поэзии Иванова и проясняют концепцию печати в его теоретических работах. Стихотворная повесть «Феофил и Мария» повествует о расцвете целомудренной, но смертной любви молодых героев. Повествование ведет от святыни через брак и обратно к святыне. На святыне — «печать Господня стяга» (II, 517). Печать отличается от других видов знака тем, что она свидетельствует

вещественно об оставившем след теле и о возможности его нового присутствия, т.е. воскресения. Как разновидность знака печать ассоциируется с памятью и верностью, но также воспринимается как залог надежды, вещественный след будущего.

В теоретических работах Иванова печать не означает присутствия обозначаемого, а указывает на его потенцию к присутствию. Это — знак, не произведенный воображением, не изображающий значение визуально, а производящий преобразование. Как пишет Иванов (1916), «всякое творение искусства есть результат на взаимном искании основанного взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действительной (актуальной) формы, как идеального образа, своим отпечатлением на вещественной стихии, — поскольку она таковое приемлет, — ее преобразующего» (II, 205).

В этом процессе равнозначимы как идеальный «оригинал», так и вещество, принявшее его печать: «...вещи тем более живы, чем яснее напечатлеваются на них животворящая и связующая их с живым целым идея» (IV, 636).

О том, что именно напечатлевается или запечатлевается в произведении искусства, Иванов говорит более определенно в связи с «Мистерией» Скрябина. Казалось бы, что, подобно световой симфонии «Прометей», скрябинская «Мистерия» должна была представлять собой проекцию своего замысла вовне, на космический экран. Однако, согласно Иванову, «Мистерия» «по замыслу самого мистагога, не должна была быть ни его личным созданием, ни даже произведением искусства, но внутренним событием в душе мира, запечатлевающим совершившуюся полноту времен и рождение нового человека» (III, 174).

Эта запечатленность и делает произведение символичным в собственном смысле: «Действенность искусства пропорциональна его символичности, т.е. соответствию с законом высших реальностей, который запечатлевается согласием материи на этот закон...» (II, 646).

В конце концов, процесс запечатления объясняет, почему символ может пониматься как «молчание»: «Русское чувствование Христа <...> одна из тех душевных тайн, которые целомудренно нуждаются в священной ограде безмолвия, прерываемого лишь звуками церковной молитвы; но последняя не нарушает молчания душ, а лишь запечатлевает тишину воцараживающегося в ней “тихого Света святых славы”» (IV, 464).

Согласно ивановской теории, искусство не есть выражение или экспрессия идеального (или внутреннего), а как бы его одновременное открытие и сокрытие, что требует активной реализации со стороны воспринимающего.

Печать — не мистическая реальность, а ее вполне вещественный след. Хотя оригинал отсутствует в своем отпечатке, но материальная основа печати сохраняет его достоинство. Не обязательно, чтобы печать происходила от трансцендентной реальности; запечатлено может быть и человеческое сознание в определенный момент истории: «Поистине, я верю в символизм

уже потому, что вижу в нем зачатки обновленного религиозного сознания и — пусть еще не четкое, но уже отчасти правое впечатление нового внутреннего опыта» (II, 572).

Обязательно лишь то, чтобы обозначаемое оставило вещественный след, превращая материальную базу в медиум (в смысле материального средства коммуникации): «Довольно грезить расплывчато и смутно о стране богов, их нужно видеть, осязать, познать, — принять в душу напечатление их нетленной формы» (IV, 119).

В «недовоплощении» Иванов усматривает неполноценность некоторых героев Достоевского: «Неудивительно, что большинству Алеша представляется неудавшимся созданием своего гениального творца, тщетною попыткою облечь в плоть какой-то запрос или вывод отвлеченного мышления, — типом, не из жизни взятым и на жизни не отпечатлевшимся» (IV, 457).

Подобную критику Иванов предъясвляет средневековую, которое не осуществило свой «священный замысел» создать «мистическую розу на кресте земли», поскольку «таинственный символ лишь поверхностно отпечатлевался на личности» (IV, 261). Иванов строит свое понимание истории как раз на ее запечатленности более высокой реальностью: «Мы возлагаем надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души и молим хранящие силы лишь об охране отпечатков вечного на временном и человеческом, — на прошлом, пусть запятнанном кровью, но памяти милом и святом, как могилы темных предков» (III, 77).

Таким образом знак-печать есть одновременно предание (о прошлом и отсутствующем) и задание (о будущем, о еще не осуществленном).

Печать иногда ассоциируется с визуальным образом. В «Младенчестве» (1913; 1918), например, Иванов пишет о посещении его таинственным старцем:

О чем пророчески грустил?
Что дальним дням благовестил?
Напутствовал на подвиг темный
Ты волю темную мою?
Икону ль кроткую свою
В душе мятежной и бездомной
Хотел навек отпечатлеть,
Чтоб знал беглец, о чем жалеть...
(I, 249)

Далее герой видит двух «кумиров» в храме:

Тут — *ангел* медный, гость небес;
Там — *ангел* мрака, медный бес...
И два таинственные мира
Я научаюсь различать,
Приемлю от двоих печать.
(I, 254)

Однако, как показывают эти стихи, возможен и перевод визуального образа в словесный, как например во втором сонете цикла «Мирты»:

Ты требуешь, Любовь: «Доверь глаголу
Печать моей небесной полноты».
Два треугольника связала ты:
Восходит белый к Божию престолу, —

Марииной подножке чистоты;
А фиолетовый нисходит долу.
Сидит внизу жена, одета в столу;
Под миртами — Венерины черты.

По сторонам звезды шестиконечной,
На пурпурных краях, четой беспечной
Смеются вниз Эроса два нагих.

На основаньи белом — двое, черным
Покрытые. Тот имя знает их,
Чей брачный мирт сплела Разлука с терном.
(II, 437–438)

Подобным образом в «мелопее» Иванова «Человек» (1915; 1918–1919) лирический герой говорит о люциферической «печати звезды пятиугольной», которая переводится на язык метафизики как «печать “я есмь”», т. е. как утверждение индивидуальной личности (III, 205, 213). Согласно ивановской логике самоотречения, эту печать следует растопить в искупительном огне, чтобы она возродилась уже исполненной божественной любви:

Встретив брата, возгласи:
«Ты еси!»
Как себя его возлюбишь, —
Свой ему, с печатью «Аз»,
Дашь алмаз:
Сберегая клад, — погубишь.
(III, 216)

Иванов так комментирует свою «мелопею»: «Тот, о Ком некто, во всем усомнившийся, засвидетельствовал: “Се Человек”, приходит к тому, кто провозгласил себя Человеком; в зраке раба приходит Он умыть ноги слепому владыке и, снимая с ветхого Адама истлевшую личину, напечатлевав на нем богочеловеческий Лик» (III, 741). В другой связи он поясняет: «В даровании Отчего аз-есмь человеку, сыну Божию, “созданному” для того, чтобы осознать и свободно поволить себя, — а через то и стать — “рожденным” от Бога (как сказано: “должно вам родиться свыше”), — в этой жертве Отчей и состояло сотворение человека Богом и напечатление на нем образа и подобия Божия» (IV, 448). Таким образом, «имя» и «лик», термины столь важные для Иванова в 1910-е годы, могут рассматриваться как разновидности печати.

В эпоху, когда многие воспринимали мир как «лес символов», внимание Иванова к материально запечатленным образам разделялось отдельными современниками. Наиболее близкую параллель можно усмотреть в понятии

надписи у Ивана Бунина. В таких стихотворениях-эпитафиях, как «Надпись на чаше» (1903) и «Надпись на могильной плите» (1901), Бунин выказал глубокое понимание особого резонанса слов, врезанных в вещество. Самый знаменитый пример — стихотворение с первоначальным названием «В Альпах. Сонет на льдине» (1901):

На высоте, на снеговой вершине,
Я вырезал стальным клинком сонет.
Проходят дни. Быть может, и доныне
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так сини,
Где радостно сияет зимний свет,
Глядело только солнце, как стилет
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт
Меня поймет. Пусть никогда в долине
Его толпы не радует привет!

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в полдневный час сонет
Лишь для того, кто на вершине².

По сравнению с Ивановым Бунин подчеркивает именно вещественность — а потому и случайность, и мимолетность — запечатленного знака. Та же вещественность подчеркнута в стихотворении «Могила в скале» (1909), где возникает сложное стечение разных временных потоков:

То было в полдень, в Нубии, на Ниле.
Пробили вход, затеплили огни —
И на полу преддверия, в тени,
На голубом и тонком слое пыли,
Нашли живой и четкий след ступни.

Я, путник, видел это. Я в могиле
Дышал теплом сухих камней. Они
Сокрытое пять тысяч лет хранили.

Был некий день, был некий краткий час,
Прощальный миг, когда в последний раз
Вздыхнул здесь тот, кто узкою стопою
В атласный прах вдавил свой узкий след.

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою³.

² Бунин И.А. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М., 2005. С. 84; впервые опубли.: Русская мысль. 1902. № 2. С. 180.

³ Бунин И.А. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 239.

Уместно вспомнить стихотворение Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), где, как и в бунинской «Могила в скале», совершается круг времен, но у Бунина воображение не теряет связи с реальностью, скорее, оно возвращает лирического героя к почти вещественному переживанию истории, т. е. к переживанию истории как вещества. Как отметил В. В. Набоков: «Да, все в мире обман и утрата, где были храмы — ныне камни да мак, все живое угасает, все превращается в атласный прах на плитах склепа, — но не мнима ли сама утрата, если мимолетное в мире может быть заключено в бессмертный — и поэтому счастливый — стих?»⁴

В рассказе Бунина «Надписи» (1924) русские эмигранты рассматривают граффити, вырезанные туристами на колоннах беседки, среди которых встречается и следующий, по всей видимости бессмысленный текст: «Сию станцию проезжал Иванов седьмой». Отвечая на смех своих собеседников, старик-сенатор отстаивает ценность этих следов: «Количеству и разнообразию человеческих надписей — если уж говорить только о надписях — положительно нет числа. Одни вырезаны, выбиты, другие начертаны, нарисованы. Одни собственной рукой, другие рукой наследников, внуков, правнуков. Одни вчера, другие десять, сто лет тому назад или же века, тысячелетия. Они то длинные, то кратки, то горды, то скромны, даже чрезмерно скромны, то пышны, то просты, то загадочны, то как нельзя более точны, то без всяких дат, то с датами, говорящими не только о месяце и годе того или иного события, но даже о числе, о часе; они то пошлы, то изумительны по силе, глубине, поэзии, выраженной иногда в какой-нибудь одной строке, которая во сто раз ценнее многих и многих так называемых великих произведений словесности. В конце же концов все эти несметные следы производят разительно одинаковое впечатление. Так что, если уж смеяться, то следует смеяться надо всеми. В Риме в таверне написано: “Здесь ели и пили в прошлом столетии писатель Гоголь и художник Иванов”, далеко не седьмой, как изволите знать. А не сохранилось ли надписи на подоконнике в Миргороде о том, что в позапрошлом столетии некто кушал однажды с отменным удовольствием дыню? Весьма возможно. И, по-моему, между этими двумя надписями нет ровно никакой разницы»⁵.

Все надписи имеют одинаковую функцию: «...ведь, в сущности, все человеческие надписи суть эпитафии, поелику касаются момента уж прошедшего, частицы жизни уже умершей»⁶. Следовательно, будучи лишенной явного смысла, надпись фиксирует наличие интерпретируемого знака, можно сказать, желание и возможность смысла, и ничего более. Это — не искусство или коммуникация, а просто утверждение возможного превращения вещества в медиум. Быть может, тот же механизм объясняет особенность работы в архиве с оригинальными документами, фиксирующими момент творчества.

⁴ Набоков В. В. Рец. на кн.: Ив. Бунин. Избранные стихи // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2001. С. 389.

⁵ Бунин И. А. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 2006. С. 254.

⁶ Там же. С. 257.

В споре со стариком-сенатором дама возражает, что тот просто повторяет «бесспорную истину, что <...> река времен в своем течение уносит все дела людей, то есть и Хеопса, и Фрица, и Иванова первого, и Иванова тысячу семьсот семьдесят седьмого»⁷. Упоминание о последнем стихотворении Державина, записанном на грифельной доске, не кажется случайным, ведь оно тоже своего рода надпись, стершаяся со временем и тем не менее сохраняющая авторитет первоисточника.

В стихотворении «Грифельная ода» (1923), навеянном Державиным, О. Э. Мандельштам оставил размышление об историчности различного рода материальных следов человеческой культуры:

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык —
Кремень с водой, с подковой перстень⁸.

Как было указано О. Роненом и М. Гаспаровым, «Грифельная ода» отчасти написана под влиянием работ Иванова о культурной традиции, в частности статьи «О границах искусства» и книги «Переписка из двух углов»⁹. Образ перстня наводит на мысль и о влиянии поэзии Иванова. Те же связи видны и в другом стихотворении 1923 года «Нашедший подкову», где подкова вызывает сравнения с другими выкопанными из земли вещественными следами человеческой культуры, такими как семена и монеты. По сравнению с Ивановым, однако, Мандельштам куда более внимателен к самой фактуре вещественных знаков:

Так
Нашедший подкову
Сдувает с нее пыль.
И растирает ее шерстью, пока она не заблестит.
Тогда
Он вешает ее на пороге,
Чтобы она отдохнула,
И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.
Человеческие губы,
которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова,
И в руке остается ощущение тяжести.

⁷ Там же. С. 256.

⁸ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 178 (Сер. «Новая библиотека поэта»).

⁹ Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem. 1983. P. 45–48; Гаспаров М. «Грифельная ода» Мандельштама: История текста и история смысла // Philologica. 1995. Т. 2. № 3–4. С. 155.

Хотя кувшин
наполовину расплескался,
пока его несли домой.

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.
Одни
на монетах изображают льва,
Другие —
голову.
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
С одинаковой почестью лежат в земле,
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого...¹⁰

Вновь обращаясь к творчеству Иванова, самого выпренного из символистов, в чьих произведениях поистине «воздух дрожит от сравнений» и «земля гудит метафорой», можно обнаружить ростки существенно нового понятия символа как вещественного следа откровения во времени, быть может, как вещественного следа времени как такового.

В свете вышесказанного представляется возможным предложить более положительное истолкование взгляда Иванова на современные технологии создания и воспроизведения художественных образов, которые работают по принципу печати, т. е. преимущественно на фотографию и кино. Одно из немногочисленных упоминаний кино у Иванова — в стихотворении из сборника «Свет вечерний»:

Так, вся на полосе подвижной
Отпечателась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф.

(III, 609)

По наблюдению Ю. Г. Цивьяна, стихотворение намекает на отрицательное отношение Иванова к кинообразу как к царству теней¹¹. При этом поэт

¹⁰ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 173.

¹¹ Tsivian Yu. Early Cinema in Russia and its Cultural Reception. Chicago; London, 1998. P. 160–161.

признает, что на пленке непосредственно запечатлена его жизнь и что недостатки изображения восходят не к изобразительной технике кино, а к изображаемому оригиналу¹². Во всяком случае, здесь Иванов понимает кино не как проекцию, а как запечатление реальности. Кажется возможным провести параллель между этим (правда, фрагментарным) представлением о кино и теорией кино как «запечатленного времени» у Андрея Тарковского.

Для пояснения этой параллели вкратце отметим центральное место «печати» в кинопоэтике Тарковского. Можно в этой связи вспомнить момент, когда в «Зеркале» таинственная посетительница внезапно исчезает, оставляя за собой лишь кружок конденсата от чашки горячего чая. Во всей сцене много необъясненного (и необъяснимого), однако таинственнее всего именно вещественный отпечаток, оставшийся от сверхъестественного видения и наполняющий бытовую обстановку таинственной значительностью. Не случайно эта сцена начинается с того, что Наталья роняет монеты из своей сумки. Подбирая их и ощупывая их отпечатки, ее сын Игнат ощущает электрический ток, возможно, ток времени, текущего через эти отпечатки истории. Как раз после сцены с монетами и возникает видение таинственной посетительницы, которая заставляет Игната читать письмо Пушкина к Чаадаеву о смысле русской истории. Монеты также появляются на грани яви и сна в фильмах Тарковского «Солярис», «Сталкер» и «Жертвоприношение». В «Солярисе» это советские монеты (и купюры), в «Сталкере» это довоенные эстонские монеты, и в обоих случаях монеты — это почти единственные явные следы исторической действительности, вводящие материальный след истории в фантастическое время этих фильмов. (В «Солярисе» история также запечатлена в посмертной маске Пушкина, висящей на стене в библиотеке на космическом корабле.) Монеты в фильмах Тарковского иллюстрируют его концепцию кино как «запечатленного времени». Так же как в этих монетах с их воздействием на героя, столкновение различных временных плоскостей в образах Тарковского воспроизводит время как стихию, с характерным зарядом и силой сопротивления, т.е. почти как вещество. Запечатленное время — время, обремененное смыслом.

В своей «чеканности» образная система поэзии Мандельштама и кинообразы Тарковского очень далеки от пышных метафор Иванова, тем не менее в русской эстетической мысли именно Иванов впервые открыл «печать» как тип вещественного художественного знака, противоположный проекции. Одновременно, являя и тая, требуя от зрителя активного узнавания и даже исследования, печать превышает возможности чисто визуальной проекции. Печать не дает изображения, а несет в себе обет преображения, и она не восхищает воображение, а стимулирует силу соображения. В конечном итоге печать есть материальное бытие символа.

¹² О связях Иванова с теориями «поэтического кино» см.: Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: Наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и А. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 67–68 (наст. изд. с. 219–253).

ОБРЯД И МИФ В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ ВЯЧ. ИВАНОВА* (О стихотворении «Ми́лы сретенские свечи...»)

В своей личной жизни Вяч. Иванов придавал огромное значение исполнению различных обрядов, зачастую видоизмененных согласно его собственным воззрениям. Можно вспомнить рассказ о «дионисийской» женитьбе Иванова на Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал в 1900 г. в итальянском городе Ливорно, формально противозаконной, или о повторении этого обряда уже с Верой Константиновной Шварсалон в той же церкви спустя двенадцать лет¹. В биографическом мифе Иванова подчеркиваются и другие обряды. Накануне венчания с Дарьей Михайловной Дмитриевской Иванову претила формальная необходимость исповедаться и причаститься². При переходе в римско-католическую церковь к формуле присоединения Иванов — ценой больших усилий — добавил текст, сочиненный Вл. Соловьевым³. Везде в его жизни форма обряда и его исправление в соответствии с личными предпочтениями наделены особым смыслом.

Также и в лирической поэзии Иванова можно отметить преобладание обрядовой тематики, будь то экстатические пляски в дифирамбах типа «Мэнады» или «Огненосцы» (1906), или обряд обручения, всячески обыгрывавшийся в сборнике «Cor Ardens», или евхаристическая жертва, или даже молитва, например перед иконой, поскольку и здесь присутствует элемент обрядности. Возможно, что Иванов имел в виду собственные творческие стремления, когда он писал о Гюисмансе (у Иванова Гейсманс): «Католичество имело в нем несравненного истолкователя-художника, равного которому по гибкости, проницательности и гениальности восприятия и воссоздания можно было бы пожелать церкви восточной: чрез посредство своего

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Обряд и миф в поздней лирике Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: материалы международной конференции 9–11 сентября 2002 г. / под ред. В. Е. Багно [и др.]. Томск-М.: Водолей Publishers, 2003. С. 179–193.

¹ Шор О. А. Введение // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. С. 37.

² Там же. С. 35.

³ Там же. С. 174; Шишкин А. Б. Вячеслав Иванов и Италия // Archivio italo-russo / Русско-итальянский архив / под ред. Д. Рицци и А. Шишкина. Тренто, 1997. С. 560–562.

Гейсманса православие сделало бы доступными нашему сознанию и завещало бы другим поколениям бесчисленные подспудные сокровища литургических красот и мистического художества, которые могут утратиться вследствие модернизации и рационализации обрядового предания» (II, 564). В самом деле, многие стихи Иванова представляют традиционные, унаследованные обряды в новом свете и наделяют их новым смыслом⁴, т. е. его лирика ставит своей целью и отчасти осуществляет реформу обрядов, объявленную и в его критической прозе. Конечно, подобное может быть сказано и о творчестве других символистов, возможно, даже и других русских модернистов. Из ряда биографического материала можно привести известный случай у поэта Николая Минского в 1905 г. в присутствии целого ряда ведущих русских модернистов, в том числе и Иванова⁵. Здесь важнее то, как видоизмененные обряды легли в основу большого количества модернистских текстов, от драмы З. Н. Гиппиус «Святая кровь» (1901) до «Двенадцати» А. А. Блока. Возможно, именно в обрядовом назначении искусства обнаруживается специфика русского модернизма, который — как барокко на Западе — ставил своей задачей примирить идеалы свободного искусства и религиозные догматы или хотя бы найти место свободному творчеству в крайне ритуализованном обществе, каковым была Россия в начале XX века. Здесь нас будет интересовать специфика ивановской лирики, то, как Иванов изображает обряд, но выводы, отсюда вытекающие, могут иметь значение и для представителей других течений русского модернизма, который с этой точки зрения предстает как более или менее единое литературное или культурное движение. Как модернист по преимуществу, Иванов отводил лирической поэзии и искусству вообще роль гораздо более значительную по отношению к религии, чем просто роль вспомогательного или иллюстративного материала. Можно сказать, что как раз в вопросе о роли искусства в религии, и наоборот — о роли религии в искусстве — самый гвоздь ивановского символизма как в теории, так и в практике. Поэтому, обращаясь к месту обряда в лирике Иванова, мы тем самым подходим к центральному узлу его творческого мира в целом.

Коль скоро речь зашла о связи между религией и искусством, то необходимо обратиться к пониманию Ивановым понятия трагедии, поскольку именно трагедия представляет для него идеал религиозного искусства. По сути дела, возводя именно трагедию в вечную литературную модель, Иванов скорее говорит не о литературной форме трагедии, явленной у Софокла, Шекспира и т. п., а об аристотелевской теории трагедии, согласно которой трагедия

⁴ Формулировкой искусства как «вмешательства в обряд» я обязан Даниэль Аллен (University of Chicago), которая в свою очередь ссылается на американского писателя Ральфа Эллисона.

⁵ См.: Розанов В. В. Сахарна. М., 1998. С. 336–339; Ильюнина Л. А. «Так жили поэты...» // Русское революционное движение и проблемы развития литературы: Межвузовский сборник. Л., 1989. С. 176–180; ср. еще: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. М., 1992. 105–107.

представляет собой подражательное (миметическое) действие, достигающее очищения (катарсиса) у зрителей. Впоследствии эти понятия Аристотеля легли в основу философской эстетики в самом широком смысле и часто применяются к другим видам искусства, необязательно драматического типа. Так приблизительно и Иванов понимает искусство в любом его проявлении как миметическое сообщение катарсиса. Иванову чужд современный ему театр, он видит наибольший потенциал именно в лирике, в музыкальной драме вагнеровского типа, или же в «романах-трагедиях» Ф.М. Достоевского. В этих видах искусства эталоном служит трагический дифирамб, который представляет собой поэтическую форму, сохранившую глубокую связь с религией, способную действовать очищающе и на сознание людей Нового времени.

Важно отметить, что уже по Аристотелю трагедия оказывает на зрителя воздействие, сопоставимое с воздействием религиозного обряда и обозначаемое термином, позаимствованным из обихода мистерий, — катарсис. Поэтому с самого рождения эстетики как отдельной сферы человеческой мысли возникает и возможность взаимодействия — а то и смешения — искусства и религии. Различая искусство и обряд, можно привести такие факторы, как единичность творческого акта (особенно древнегреческих трагедий, которые ставились лишь один раз) и повторяемость обряда. Но можно ли провести четкую границу между искусством и обрядом на более принципиальной основе? В последнее время Жан-Полем Вернаном было предложено убедительное истолкование аристотелевой «Поэтики», согласно которой Аристотель в своей «Поэтике» не только не смешивает обряд и трагедию, но, наоборот, пытается установить момент, в который трагедия отделилась от обряда и стала тем, что принято называть искусством. В частности, Вернан пишет, что новый элемент в трагедии обнаруживается как раз в ее причастности вымыслу (*fiction*), к которому обряд заведомо не имеет отношения: «Трагедия открыла новое место в греческой культуре, место воображаемой действительности, переживаемой и понимаемой как таковая, то есть как человеческое творчество, исходящее из чистого вымысла»⁶. Соответственно, трагедия — отнюдь не извержение обряда на площадь, а зарождение критического взгляда на обряд со стороны суверенной личности. В этом свете связь трагедии с почитанием Диониса объясняется отличием этого культа от прочих культов, его причастностью к сфере воображения и вымысла: это дионисийство приближается к эстетике, а не наоборот. Поэтому Дионис/Вакх и стал столь знаменательным для людей Нового времени, ищущих подойти

⁶ «Tragedy thus opened up a new space in Greek culture, the space of the imaginary, experienced and understood as such, that is to say as a human production stemming from pure artifice» (*Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Myth and Tragedy in Ancient Greece / transl. Janet Lloyd. New York, 1990. P. 187*). Ср. разработку вопроса о границе между искусством («поэзией») и религией («мифом») у А.Ф. Лосева, который их различает по типу «отрешенности»: «Поэтическая отрешенность есть отрешенность факта или, точнее говоря, отрешенность от факта. Мифическая же отрешенность есть отрешенность от смысла, от идеи повседневной и обыденной жизни» (*Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 1996. С. 86*).

к религии через искусство, или возвращая искусство в лоно религии, или включая религию в компетенцию эстетики.

Идея, предложенная Ж.-П. Вернаном, помогает понять, почему в своих трудах Иванов обращался столь настойчиво к трагедии и ее дионисийскому характеру, хотя, казалось бы, лирика была гораздо более естественной стихией для его собственного поэтического творчества. Трагедия — это искусство, только что выделившееся из обряда и еще сохраняющее значимость для обряда, а дионисийство — тип религии, наиболее приближенный к искусству. Дионисийская трагедия является точкой, на которой сходятся искусство и религия. При этом в своих исторических исследованиях Иванов не останавливается особо на самом переходе от обряда к искусству, когда искусство выделилось «из чисто обрядовой сферы безличного соборного творчества» и стало повествовать о трагической судьбе отдельных личностей. Тем не менее такой переход подразумевается, и можно попытаться обозначить ее главные контуры⁷. Протеическая теория Иванова о возникновении трагедии основана на ряде зыбких допущений — что трагедия возникла из дифирамба, что дифирамб в свою очередь возник на почве «минорной» лирики, которая сама вышла из хтонических культов, в том числе и «женского оргиастического культа Деметры» и прадионисийских культов. Впрочем, истоки самой лирики не проясняются и даже игнорируются Ивановым, который к тому же заимствует теорию Александра Веселовского о первобытном «синкретическом творчестве» как «нерасторжимом соединении поэтического слова с музыкой и пляской»⁸. Не вдаваясь в подробности этой исторической схемы в трактовке Иванова (например, каким образом более ранний по времени создания гомеровский эпос все-таки является производным по отношению к трагедии), можно отметить, что на стадии дифирамба искусство приблизилось к автономии, однако еще не отделилось от религии. Если дифирамб знаменует «победу новой, Дионисовой религии»⁹, то в трагедии, согласно Иванову, «величание Диониса приобретало характер всенародного празднования, смягчением прежней сакральной действенности обряда в отношении патетическом и катартическом»¹⁰. Таким образом, дифирамб одновременно колеблется на грани религии и искусства и является фактором в распространении Дионисовой религии, тогда как трагедия уже ближе к искусству, нежели к обряду, и отличается «смягчением» сакральности. Выдвижение на первый план именно дифирамба резонно в контексте литературного творчества Иванова и других модернистов. Хотя Иванов известен именно как теоретик трагедии, дифирамбический тип поэзии стоит гораздо ближе к запросам его собственного творчества, которое можно охарактеризовать как вмешательство художника в обряд. Вмешательство современного поэта в обряд имеет воздействие

⁷ *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 226.

⁸ Там же. С. 229.

⁹ Там же. С. 226.

¹⁰ Там же. С. 239.

постольку, поскольку оно способно обновить или изменить сознание участников в обряде, тем самым способствуя его обновлению. Понятие дифирамба у Иванова дает историческую модель лирического творчества вообще, которое мыслится лирическим по форме, трагико-катартическим по духу.

Отметим, что катарсис и модель дифирамба предполагают непосредственное воздействие самой лирики на слушателей, что делает отнюдь не обязательным — и даже противопоказанным — присутствие метапоэтической рефлексии в самих стихах. Лирическая поэзия должна опираться на мимезис — термин, который Иванов также возводит к обрядовой практике. В работах по Дионисовой религии Иванов выводит дифирамб и трагедию из обрядового миметического подражания божественным страстям. Катарсис в свою очередь является как раз переживанием этого подражания, так сказать, результатом виртуального принесения себя в жертву. Возможно, что для Иванова грань между религиозным обрядом и творческим событием в современном смысле искусства пролегает именно там, где на место жертвы встает сначала художник и потом уже его слушатели. Иванов часто приводит идею, что художник заменяет собой и жертву, и жреца, а слушатели в свою очередь ставят себя на место художника, восходя по линии его восхождения, испытывая его страдания, принимая его откровения за свои, но их участие ограничивается сферой сознания, не подвергая их физической опасности. Это своего рода симуляция обряда.

При этом, естественно, воздействие на обрядовое сознание слушателей может быть — даже, пожалуй, должно быть — подспудным, путем переживания, а не рефлексии. Далее, такое понимание поэзии предполагает активное исполнение данного произведения самими слушателями. Соответственно, стихотворение должно оказывать катартическое воздействие единым актом и в единый миг без протяжения, а не последовательным повествованием. Символ — миметическое исполнение трансцендентного события, но и телесно-физическое, «перформативное» изображение этого события. Отсюда и другое качество символа — его способность собрать вокруг себя общину, создать общество вокруг видоизмененного обряда. Таким образом, можно воссоздать понятие идеального лирического («дифирамбического») произведения у Иванова — миметическое исполнение страстей, оказывающее очистительное воздействие на сознание зрителя, создающее символ трансцендентного события и обновляющее религиозный обряд для определенной общины.

Однако у самого Иванова отнюдь не все стихотворения отвечают такому рецепту, во всяком случае в восприятии многих читателей. Часто лирика Иванова не только и не столько передает состояние участника в обряде, сколько она размышляет о нем и убеждает в правильной теоретической установке на него. Лирика Иванова не только стремится оказать вмешательство в обряд, но и одновременно обосновывает свое вмешательство путем повествовательного мифа. При этом, если катартическое воздействие оказывается путем символа, то этиологический миф и повествование излагаются в виде аллегории, т. е. как образ, отрешенный в смысловой среде. Известно, что Иванов, верный духу романтизма, пренебрегал аллегорией,

считая ее рефлексивным и искусственным типом образа¹¹. Однако приходится констатировать преобладающее наличие именно аллегории в поэзии Иванова — а также и других модернистов, особенно в произведениях повествовательных жанров, которые в основном рассказывают о том, как лирический поэт создал свое произведение. Вспомним хотя бы «Прометей» Иванова, «Балаганчик» Блока или другие модернистские драмы, ивановское «Младенчество» и «Первое свидание» Андрея Белого, романы Мережковского, Гиппиус, Сологуба.

Невзирая на низкую оценку аллегии в обыкновенном понимании современного искусства, объективно говоря, нет ничего постыдного в констатации наличия аллегорий в их произведениях, в частности в поэзии Иванова. Эстетический потенциал аллегии, например в искусстве барокко, раскрывается в работах таких критиков XX века, как Вальтер Беньямин и Поль де Ман. По словам Беньямина, аллегория рассказывает о надмирном на языке заведомо условном и чувственном. Поэтому, в отличие от трансцендентного символа, аллегория пластична, емка и открыта истории. Это образ, раскрывающийся только при действенном участии чувственной и разумной природы человека — в его рефлексии. Поэтому здесь и язык не прозрачен, а уплотнен. В аллегии язык предстает как самая плоть истории. Цитируя Фридриха Крейцера, Беньямин заключает, что если «в символе наблюдается мгновенная целостность, в аллегии имеется движение вперед в серии моментов. Поэтому аллегория, а не символ, охватывает миф <...>»¹². Аллегория относится к мифу так, как символ относится к катартической трагедии, это — риторическое средство, свойственное определенному типу художественного слова.

Суммируя сказанное, отмечу, как различие между образом и мифом позволяет разграничить не только две разные функции поэзии Иванова — как вмешательства в обряд и как оправдания этого вмешательства, и не только два преобладающие типа образов в ней — символ и аллегория, но и два основных рода его поэзии — трагико-лирический и эпико-повествовательный. Для удобства эти соотношения можно представить в виде таблицы¹³:

<i>Категория дискурса</i> <i>момент дискурса</i>	Мимезис	Повествование	Восприятие
<i>Момент восприятия</i> <i>(очищение)</i>	Трагедия	Этиологический миф	Катарсис
<i>Момент сообщения</i>	Символ	Аллегория	Матезис (научение)
<i>Момент применения</i>	Лирика	Эпос	Праксис (действие)

¹¹ Уничжительная оценка аллегии пустила глубокие корни в русских учениях по эстетике, например у А. Ф. Лосева (*Лосев А. Ф. Диалектика мифа*. С. 61–71).

¹² Benjamin W. The Origin of German Tragic Drama / transl. J. Osborne. New York; London, 1998. P. 165.

¹³ Основываемся особенно на следующих рассуждениях в эстетических работах Иванова: С. 537–542 (о мимезисе), 629–636 (о катарсисе); Т. 3. С. 337–338 (очищение, научение, действие).

Например, если взять дифирамб Иванова «Огненосцы», то можно представить стихотворение как миметическое изображение страстей, которое предполагает активное исполнение читателем, на которого оно действует посредством катартического переживания.

И вам у брачного
Дано чертога
Ждать во полночи
Пришельца-Бога, —
О духа бурного
Во тьме языки,
Глаголы Хаоса,
Немые клики!..
(II, 241)

Напомню, что под названием «Факелы» это произведение открывало первый выпуск одноименного альманаха и служило кличем — может быть, даже и оружием — мистико-анархического движения. Дифирамб ведет к отречению от языка и от разума и к полной отдаче экстатическому чувствованию глубинной свободы. Но этой обрядоподобной функцией отнюдь не ограничивается сфера воздействия данного текста. Во-первых, в повествовании «иерофанта» выражается зерно некой космологии, известной и по теоретическим работам Иванова, в которой важное место отводится именно таким переживаниям и которая в какой-то мере существует именно для того, чтобы оправдывать такие стихотворения. Образы «Жениха в полночи» и языков пламени отсылают читателя к пасхальному циклу обрядов в православной церкви. Цитируются и литературные тексты, например «Поликратов перстень» Шиллера, который имеет длинную родословную в русской поэзии. К тому же, вступая в длинный ряд текстов о Прометее, Иванов создает для своего произведения литературную историю, т.е. здесь можно проследить отношение Иванова к Эсхилу, Байрону, Гёте и т.д. В контексте сборника «Cor Ardens» «Огненосцы» становятся событием в разворачивающейся перед читателем аллегорической истории о страдальческом пути души поэта. Наконец, дифирамб «Огненосцы», по-видимому, послужил стимулом для большого повествовательного произведения Иванова «Прометей», в котором дается более развернутое аллегорическое изложение этой космологии. Таким образом, символическая лирика Иванова предполагает миметическое исполнение читателем некоего видоизмененного обряда, но, подобно Данте в «Новой жизни» или «Пире», Иванов часто уделяет внимание и оправданию своей лирики в аллегорических повествованиях и интертекстах¹⁴.

¹⁴ Еще один разительный пример такой двойственности — стихотворение «Примитив» из сборника «Нежная тайна», сначала состоящее из 18 строк, потом разросшееся до большой баллады в 72 строки; ср.: III, 31–32; *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия / под ред. Р.Е. Помирного. СПб., 1995. Т. 2. С. 254 (отметим, что эта публикация раннего варианта «Примитива» нуждается в исправлении по рукописи: ОР РГБ. Ф. 109. Картон 3. Ед. хр. 2. Л. 1).

Как следует из этого примера, аллегории русских модернистов бывают в основном двух разновидностей. С одной стороны, наблюдаются повествовательные аллегории типа античных мифов или просто условного сюжета (например, в «Прометее» Иванова или «Балаганчике» Блока). С другой стороны, символисты вплетают в свои произведения реминисценции из чужих произведений, которые проектируют историю данного текста (например, в пушкинских подтекстах poem «Младенчество» Иванова и «Возмездие» Блока). Даже в «Прометее» Иванова выстраивается такое аллегорическое прочтение на пространстве истории литературы, поскольку текст активизирует прецеденты Эсхила, Гёте, Шелли, Байрона и многих других. Различаются между собой и типы интертекстуальности: в пору «*Cog Ardens*» ссылки Иванова на чужие тексты создают некую мозаику из различных кусков мировой культуры, взятой как абстрактное целое, существующее вне времени и пространства, тогда как в своем позднем творчестве Иванов, как правило, посвящает целые тексты размышлению об определенном тексте, имеющем значение в его личном опыте, сохранившемся в памяти. Такое сосредоточенное раздумье по поводу одного текста, как, например, «Зачем, о Просперо волшебный...» из «Римского дневника 1944 г.», просто невозможно в более ранней поэзии Иванова (III, 601). Начиная приблизительно со сборника «Нежная тайна», Иванов проводит более ощутимую грань между своей лирикой, направленной на обрядовое сознание слушателя, и повествовательной поэзией, ориентированной на рассудочную рефлексию слушателя, между символом и аллегорией. Естественно, аллегория не исчезает в его лирике, но она, несомненно, дается с меньшим нагромождением образной аргументации и заметным образом фильтруется, так сказать, через сознание самого поэта, переживающего вновь данный текст как событие в собственной жизни, наделенное личным значением и смыслом. Если Дионис и появляется в поздней лирике Иванова, то уже не в виде общекультурного знака, а как личное переживание поэта, сохранившееся в памяти. Текст уже не мозаика общекультурных реминисценций, а автопортрет на фоне родного пейзажа и в окружении множества знаков личной памяти. Здесь уже лучше говорить не о вмешательстве поэта в обряд, а только о воспоминаниях о давно совершенных им обрядах, оставивших печать на его творческой личности. Здесь все опосредовано сознанием и памятью поэта, здесь присутствует пушкинская ясность слова и мысли, которую Иванов окрестил пушкинским «логизмом».

Наиболее показательным повествовательным произведением в позднем поэтическом творчестве Иванова является «Римский дневник 1944 г.», в котором разрозненные лирические стихи собраны вместе в некое протоповествование души и приурочены к определенным событиям из других областей жизни. Эта история менее космическая, чем странствия души, представленные в сборнике «*Cog Ardens*», но зато более универсальная, поскольку она основана на конкретном человеческом опыте в общем историческом времени. В «Римском дневнике» повествовательный и аллегорический элемент существует самостоятельно от самих стихов — в их

датировке, аранжировке, посвящениях и т. д. Переход от лирического вмешательства в обряд к его этиологическому обоснованию осуществляется за пределами самих текстов, в промежутках между ними. Поэтому и «аллегоризация» поэтического символа производится не автором, а читателем.

Одним из разительных примеров различий между символическим и аллегорическим типами поэзии, и между ранней и поздней поэзией Иванова является стихотворение на 2 февраля из «Римского дневника». Как известно, 2 февраля отмечают Сретенье как в православной церкви, так и на Западе. В 1944 году, в разгар войны, это событие дало повод Иванову обратиться — единственный раз в стихах, и только во второй раз вообще — к теме своего перехода из православия в римско-католическую церковь. История текста показывает, как Иванов начал с простой лирической интуиции и потом на ее основе развернул широкую аллегорическую панораму в ее оправдание. Однако в итоге Иванов отказывается от космической аллегии и довольствуется личной исповедью об обряде.

Первый набросок стихотворения сразу передает основное переживание.

[Вариант 1]

Милы сретенские свечи,
В праздник Агнии ягнятки,
Дух лаванды в ночь Предтечи,
Куклы розовые в святки.

Где бормочут по-латыни,
Мне и верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушней, человечней.

Руси выходец ордынской,
Вижу, я попался в лапы
Хитрой [льстивой] ереси латынской
В невода святого Папы¹⁵.

Здесь я остановлюсь лишь на строке «Где бормочут по-латыни, / Как-то верится беспечней» (окончательный вариант текста). Удивительная строка для Иванова! Она имплицитно отказ от прозрачности смысла и все-постижимости мира: бормотание вместо таинственного шептания, сивиллического пророчествования или «немых кликов» темного хаоса; приблизительность и обезличенность этого слова «верится», в котором «Вячеслав Великолепный» как будто признает возможность необъяснимого личного предпочтения в вопросах вероисповедания; «беспечность» как религиозное состояние! При этой строке вспоминается пушкинское «Парки бабье лепетанье» или, вернее, анализ этой строки в статье Иванова 1922 г., где он называет его «нечто все же почти уже членораздельное, мало-помалу различимое, как смутный, но связанный говор на каком-то запредельном и темном языке» (IV, 637). Однако эта

¹⁵ Римский архив В. И. Иванова. «Римский дневник». Картон 2. Папка 1. Л. 40.

«чуждедальняя речь <...> не поддается осмыслению, <...> поэт отступает, лишний раз укрепленный в исконном чувствовании “недоступной черты”, отделяющей для человека явное от тайного» (IV, 637). Осмысление обряда здесь уже за пределами компетенции поэта, который в нем участвует как человек, а не жрец или творческий преобразователь, даже если ироническая концовка утверждает законность самого его участия в католическом обряде, законность эта не доказывается, а показывается миметически, в символе. Уже во втором варианте, однако, Иванов добавил две строфы, утрирующие это скромное отношение к изображаемому обряду:

[Вариант 2]

Не гностической Софии
В облаках [В глубь] эонов [манят] своды, —
Здесь языческой стихии
Иорданью светят [плещут] воды.

С Венценосицей [Милитантою] Оранта
В сердце странника [сердце верном] помирилась,
Дней грядущих Una Sancta
Полнославно предварилась...¹⁶

Переработка стихотворения постепенно обрastaет новыми строфами, несущими все более и более тяжелую идеологическую нагрузку. Третий вариант уже в два раза длиннее, чем первый, причем строфы из восьми строк придают стихотворению более обстоятельный характер целого этиологического мифа о расхождении западного и восточного обрядов.

[Вариант 3]

Милы сретенские свечи
И Христы-младенцы в святки;
Дух лаванды в ночь Предтечи,
В праздник Агнии ягнятки;
Роз Марии ожерелья —
Из немолчных Ave четки;
В заговины, день похмелья,
На главах золы щепотки.

Где бормочут по-латыни,
Как-то верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушней, человечесней.
Там — гностической Софии
В парусах эонов своды;
Здесь — языческой стихии
Иорданью плещут воды.
В сердце странника Оранта
С Трехвенечной помирилась,

¹⁶ Римский архив В. И. Иванова. «Римский дневник». Картон 2. Папка 1. Л. 44 об.

Дней грядущих Una Sancta
Полнославно предварилась...
То не гул волны хвалынской, —
Слышу гам: Попал ты в лапы
Лестной ереси латинской,
В невода святого Папы¹⁷.

В третьем варианте доведено до конца расширение исходной интуиции поэта до масштаба исторического мифа и догматического учения. Православие предстает в модернистской версии как гностическая религия Софии — Премудрости Божией, тогда как католицизм наследует лучшим умозрениям античности, очищенной от малейшего налета экстатического обряда. Молитвенный пыл Востока поглощается космическим охватом почитания Царицы Небесной на Западе. Поэт ищет для своего опыта в обряде образы из параллельных рядов, наводит на него сложную систему соответствий, слагающихся в аллегорическое повествование об истории христианских церквей. Эта тенденция продолжается и в новой строфе:

[Вариант 3а]

Не вином на литургии
Дух восхищен в недра неба, —
К верным дар Евхаристии
Сходит здесь под видом хлеба¹⁸.

[Вариант 3б]

Здесь не Чаша литургии
Всех зовет в триклиний неба:
С неба Дар Евхаристии
Сходит в Мир под видом хлеба¹⁹.

Любопытно, как здесь православие ассоциируется с богоборческим (в понятии Иванова²⁰) началом восхождения, тогда как католичество («здесь») — с нисхождением.

В окончательном варианте, однако, Иванов отступает от наиболее умо-зрительных образов и возвращает читателя к непосредственному миметическому исполнению самого обрядового опыта:

[Окончательный вариант]

Милы сретенские свечи
И Христы-младенцы в святки;
Дух лаванды в ночь Предтечи,
В праздник Агнии ягнятки;
Благодатной ожерелья —

¹⁷ Там же. Л. 43.

¹⁸ Там же. Л. 45.

¹⁹ Там же. Л. 46.

²⁰ См. особенно статью «Символика эстетических начал» (I, 823–830).

Нежных Ave розы-четки;
В среду заговин, с похмелья,
На главах золы щепотки...

Где бормочут по-латыни,
Как-то верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушней, человечней.

Здесь креста поднять на плечи
Так покорно не умеют,
Как пред Богом наши свечи
На востоке пламенеют.

Здесь не Чаша литургии
Всех зовет в триклиний неба:
С неба Дар Евхаристии
Сходит в мир под видом хлеба.

Пред святыней инославной
Сердце гордое смирилось,
Церкви целой, полнославной
Предвареньем озарилось...

То не гул волны хвалынской, —
Слышу гам: «Попал ты в лапы
Лестной ереси латинской,
В невода святого папы».

(III, 591–592)

В результате, стихотворение исповедует о личном сознании совершённого обряда без особой аргументации, которая вся дается путем переживания читателем этого события, а не в умозрительных аллегориях или интертекстах. В поздней лирике Иванова обряд остается на первом плане, но отношение к нему со стороны поэта действительно показывается, а не доказывается путем аллегории. Однако место этого события во внутренней истории поэта определяется иносказательно — в его расположении наряду с другими стихами цикла.

Вкратце можно сказать, что если весь цикл представляет как бы переживание в памяти всей жизни поэта, то это отдельное стихотворение представляет его религиозное пробуждение. В этом свете выясняется его смысловая связь с праздником Сретенья, когда младенец предстал в храме и был опознан старцем Симеоном как обетованный Спаситель: Иванов одновременно вспоминает себя в роли младенца (см. образ старца, приснившегося герою «Младенчества») и осознает себя в роли Симеона, ожидающего явления «Христа Господня» и восклицающего: «Ныне отпускаеши раба Твоего, владыко, по глаголу Твоему, с миромъ: яко видесте очи мои спасение Твое, еже еси уготовалъ предъ лицемъ всехъ людей: светъ во откровение языкомъ, и славу людей Твоихъ Израиля» (Евангелие от Луки, 2: 36, 39–42). В стихотворениях за январь выделяются

темы запечатанного рая, России как перепаханного кладбища и спасительного пути индивидуальной души, рождение которой уподобляется Рождеству Христову, например в стихотворении 4 («Как древний рай покрыла схи́ма...»), датированном 6 января, т.е. кануном католического праздника Богоявления (или Поклонения Волхвов) и православного Рождества (по старому стилю):

Звезда божественной природы,
Твоих небес родные своды
Увидим ли, подобно тем
Пришельцам в ночь Епифании,
Окрест Младенца и Марии
Узревшим девственный Эдем?

После 2 февраля поэт размышляет о поэзии как способе возрождения Эдема, сожалея о несовершенстве своего языка («Гуторком других учу: / Не вещаю, — не молчу») (III, 593) и открывая память как источник и цель творчества. Вступлением на путь творчества Иванов готовится к месяцу марту — к переживанию своего крещения, к диалектике «порыва и граней». Таким образом, праздник Сретенья Господня становится событием в повествовательной ткани «лирического года», воспроизводящего целую творческую жизнь, эпоху русской культурной истории, евангельские события, да и архетипическую схему человеческого творчества. Аллегорическая интерпретация стихотворения объясняет и оправдывает его, хотя она открывается только за его пределами, в контексте всего цикла. Таким образом, лирический символ и эпический миф разделяются в поздней поэзии Иванова с тем, чтобы слиться в более совершенное единство.

В письме к С. Л. Франку, к которому Иванов приложил стихотворение «Милы сретенские свечи...», Иванов сказал, что это «стихотворение <...> из поэтического Дневника <...> полусерьезное, полущутливое, о моем любовании на латинцев (все не католические страны, по-моему, как-то печальны)»²¹. Как я попытался показать, это стихотворение бесконечно богаче, чем просто «любование на латинцев». Оно передает обрядовое сознание поэта в его динамическом становлении и в его стремлении сообщить свое переживание обряда. Наряду с другими лирическими стихотворениями «Римского дневника» оно и объясняет этот обрядовый опыт в разнообразных исторических и культурных контекстах. При этом отношения между отдельными стихотворениями и совокупным «Римским дневником» характеризуют взаимодействие лирического и эпического во всем художественном творчестве Иванова. Четкое разграничение ролей лирического и эпического — символического и аллегорического — характеризует как раз позднюю поэзию Иванова. Однако единство художественной практике Иванова и многих его современников придает именно их устремленность к обновлению и изменению обрядов как в общественной, так и в религиозной жизни их времени.

²¹ Переписка С. Франка и Вяч. Иванова / Публ. В. С. Франка // Мосты (Мюнхен). 1963. № 10. С. 362.

Приложение²²

Варианты стихотворения Вяч. И. Иванова

«Милы сретенские свечи...»

Вариант 1

Милы сретенские свечи,
В праздник Агнии ягнятки,
Дух лаванды в ночь Предтечи,
Куклы розовые в святки.

Где бормочут по-латыни,
Мне и верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушной, человечней.

Вариант 2

Милы сретенские свечи
И Христы-младенцы в святки;
Дух лаванды в ночь Предтечи,
В праздник Агнии ягнятки;

Где бормочут по-латыни,
Как-то верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушной, человечней.

Не гностической Софии
В облаках эонов своды, —
Здесь языческой стихии
Иорданью светят воды.

С Венценощицей Оранта
В сердце странника помирилась,
Дней грядущих Una Sancta
Полнославно предварилась...

Словно гул волны хвалынской
Слышу гам: «Попал ты в лапы
Лестной ереси латынской,
В невода святого Папы»²⁴.

Вариант 3

Милы сретенские свечи
И Христы-младенцы в святки;
Дух лаванды в ночь Предтечи,
В праздник Агнии ягнятки;
Роз Марии ожерелья —
Из немолчных Ave четки;
В заговины, день похмелья,
На главах золы щепотки.

Где бормочут по-латыни,
Как-то верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушной, человечней.
Там — гностической Софии
В парусах эонов своды;
Здесь — языческой стихии
Иорданью плещут воды.

В сердце странника Оранта
С Трехвенечной помирилась,
Дней грядущих Una Sancta
Полнославно предварилась...

²² Ср. другую текстологическую версию воспроизведения этих автографов в работе А. Шишкина (см.: Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: материалы международной конференции 9–11 сентября 2002 г. / под ред. В. Е. Багно [и др.]. Томск; М.: Водолей Publishers, 2003. С. 166).

²³ Римский архив В. И. Иванова. «Римский дневник». Картон 2. Папка 1. Л. 40.

²⁴ Там же. Л. 44а.

То не гул волны хвалынской, —
Слышу гам: Попал ты в лапы
Лестной ереси латынской,
В невода святого Папы²⁵.

Вариант 3а

Не вином на литургии
Дух восхищен в недра неба, —
К верным дар Евхаристии
Сходит здесь под видом хлеба²⁶.

Вариант 3б

Здесь не Чаша литургии
Всех зовет в триклиний неба:
С неба Дар Евхаристии
Сходит в мир под видом хлеба²⁷.

Окончательный вариант

Милы сретенские свечи
И Христа-младенцы в святки;
Дух лаванды в ночь Предтечи,
В праздник Агнии ягнятки;
Благодатной ожерелья —
Нежных Ave розы-четки;
В среду заговин, с похмелья,
На главах золы щепотки...

Где бормочут по-латыни,
Как-то верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, —
Простодушной, человечней.

Здесь креста поднять на плечи
Так покорно не умеют,
Как пред Богом наши свечи
На востоке пламенеют.

Здесь не Чаша литургии
Всех зовет в триклиний неба:
С неба Дар Евхаристии
Сходит в мир под видом хлеба.

Пред святыней инославной
Сердце гордое смирилось,
Церкви целой, полнославной
Предвареньем озарилось...

То не гул волны хвалынской, —
Слышу гам: «Попал ты в лапы
Лестной ереси латынской,
В невода святого папы».
(III, 591–592)

²⁵ Там же. Л. 43.

²⁶ Там же. Л. 45.

²⁷ Там же. Л. 46.

«КУКУШКА И СОЛОВЕЙ»: Вяч. Иванов и К. Д. Бальмонт*

Введенная Вяч. Ивановым в 1908 году типология двух «стихий» символистского движения вошла в науку о литературе настолько прочно, что вопрос о взаимоотношениях символистских писателей разных течений или поколений часто оказывается оттесненным на второй план. Между тем ивановское построение относится преимущественно к метафизической направленности писателя («реализм» означает веру писателя в трансцендентную реальность, тогда как «идеализм» берется как ориентация на индивидуальное восприятие действительности; II, 547) . Если предпринять классификацию символистов с других точек зрения, будь то с точки зрения географических школ (московской и петербургской), редакционной политики (в издательствах, альманахах и журналах) или традиционных литературоведческих понятий (например «романтизм» и «реализм»), скорее всего получится совсем иное распределение представителей символизма в литературе.

В настоящей работе предпринимается анализ творческих связей между Ивановым и К. Д. Бальмонтом — писателями, относящимися (по ивановскому определению) к разным «стихиям» символизма, — с точки зрения лирического и эпического начал в их творчестве. Почти все символисты были лирическими поэтами прежде всего и по преимуществу, однако многие из них не довольствовались лирикой и пытались создать более емкие повествовательные формы, вмещающие общественно-историческую проблематику и представляющие позицию поэта внутри многоголосицы действительности. В своих попытках преодолеть чисто лирический характер своего творчества и создать символистский «эпос» писатели сходных метафизических позиций часто расходились существенным образом, примером чего могут служить художественно-автобиографические повествования Блока («Возмездие»), Андрея Белого (роман «Петербург», поэма «Первое свидание»)

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Кукушка и соловей: Вяч. Иванов и К. Д. Бальмонт // Europa Orientalis. 2000. № 19. С. 1–17.

и Иванова (поэма «Младенчество»)². В то же время возникают новые, порой неожиданные творческие союзы, примером которых является сходство романа Бальмонта «Под новым серпом» с ивановским «Младенчеством». Мы полагаем, что это — лишь один эпизод в богатом художественном диалоге между Бальмонтом и Ивановым, причем если в 1900-е годы преобладало влияние Бальмонта на лирику Иванова, то в 1910-е годы оно сменилось обратным влиянием Иванова на Бальмонта. В этом немалую роль сыграли попытки Иванова как в поэзии, так и в теоретических статьях достичь более объективного, «эпического» выражения своего лирического видения мира.

Перед отъездом за границу в 1920 году Бальмонт охарактеризовал этот диалог следующим образом: «Мы, поэты, тоже демоны, духи, призраки, но наши бессильные зарницы после переклички слагаются в молнии и бросают жемчужный дождь. Радостно перекликаться кукушке и соловью, и я помню ту радость, которую я испытал, когда мне впервые суждено было видеть орлиное гнездо поэта. Я помню — мы поцеловались и с той минуты стали братьями»³. Вячеслав Иванов познакомился с Константином Бальмонтом в Москве в 1904 году⁴. Оба поэта тогда переживали мощный творческий подъем: Иванов только что выпустил первую книгу лирики «Кормчие звезды» и начинал сотрудничать в модернистских изданиях, а Бальмонт незадолго до того издал свой известнейший сборник «Будем как Солнце» и пользовался наибольшей славой из всех модернистских поэтов. Иванов и Бальмонт встречались еще в конце 1905 — начале 1906 года, после окончательного переезда Иванова с женой в Петербург; несмотря на один крайне недоброжелательный отзыв Бальмонта об Иванове⁵, у них возникли

² О этой полемике см.: Долгополов Л.К. Поэма Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.—Л., 1964; Терновский Е. «Великолепная неудача». Essai sur l'histoire du poème russe de la fin du XIX et du début du XX siècle. Paris, 1987; Ueland C. Autobiographical «Poemy» of the Russian Symbolists: Aleksandr Blok's «Vozmezdnie», Viacheslav Ivanov's «Mladenchestvo» and Andrei Belyi's «Pervoe svidanie». PhD dissertation. Columbia University, 1995.

³ Котрелев Н.В. Вяч. Иванов — член Общества любителей российской словесности // Europa Orientalis. 1993. XII (I). С. 332–333.

⁴ I, 71–74. Тогда же Иванов познакомился с Ю.К. Балтрушайтисом (см.: I, 74–75). Впрочем, возможно, что Иванов мог познакомиться с Бальмонтом еще раньше в Париже, где оба поэта бывали в 1890-е и в начале 1900-х годов. В частности, оба имели отношение к Высшей русской школе общественных наук, где Бальмонт читал лекции в 1901 году, а Иванов — в апреле–мае 1903 года. В комментариях к произведениям Иванова Р.Е. Помирный датирует их знакомство 1903 годом, но не приводит какой-либо документации (Иванов Вяч. И. Стихотворения, поэмы, трагедия. СПб., 1995. Т. 2. С. 290).

⁵ В письме Брюсову от 5 сентября 1905 г. Бальмонт назвал Иванова «ученым провизором» и «медоточивым дистиллятором» (Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М., 1991. с. 168). Через несколько дней, после посещения одной из первых «сред» на ивановской «Башне», Бальмонт признался Иванову в своей нелестной оценке (Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 485, 486), но год спустя он повторил понравившееся ему определение личности Иванова в статье «Наше литературное сегодня» (Золотое руно. 1907. № 11–12. С. 60–63):

дружественные и уважительные отношения. Интересно отметить характеристику Иванова, данную Михаилом Кузминым в своем дневнике: «Конечно, больше всего у него в характере было общего с Бальмонтом и у Бальмонта с ним. Они могли долго и серьезно обсуждать, кто из них бирюзовый, а кто из них вечеровый, любили напиваться, при всей своей бородатости и волосатости, чувствовать и держать себя эфеминированно, иногда в качестве “дерзких” срывать и свои, <и> чужие одежды, вообще безобразить»⁶.

В начале 1906 года, опасаясь последствий своих революционных деклараций, Бальмонт покидает Россию⁷. До возвращения Бальмонта в Россию, после обнародования амнистии политических эмигрантов в 1913 году, Бальмонт и Иванов обменивались лишь редкими письмами и поэтическими посланиями⁸. В 1912 году Иванов сыграл ведущую роль в организации и проведении мероприятий по поводу двадцатипятилетия литературной деятельности Бальмонта. Начиная с 1914 года оба поэта жили в Москве; здесь, вместе с Ю.К. Балтрушайтисом, в 1914–1915 они становятся близкими друзьями и литературными наставниками А.Н. Скрябина⁹. С конца 1918 по 1920 год их объединяла деятельность в органах Наркомпроса¹⁰.

«Вячеслав Иванов — в отдельных достижениях чрезвычайно сильный поэт, — в общем представляет как бы параллель к Брюсову. Он — книжник. Он вобрал в себя, вне соответствия с размерами и свойствами своей поэтической личности, столько разнородных книжных элементов, что они заслонили от него его самого. И в одних вещах это истинно-русский пленительный лесной поэт, в других в огромном большинстве <sic> он не более как словесник-дистиллятор. Так-таки и чувствуешь аптеку, и очень доброкачественные трубочки и пузырьки, наполненные смесями разных эссенций, но до луга и леса довольно далеко» (с. 62). В статье 1925 г. «Звуковой зазыв» Бальмонт назвал Иванова «лукавый прелат, утонченный, переутонченный рудокоп редких слов и редких понятий» (*Бальмонт К.Д. Избранное*. М., 1983. С. 629).

⁶ Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 92.

⁷ Между тем, когда Бальмонт вернулся в 1913 году и возбудил ходатайство о прощении согласно амнистии 1913 года, полицейские органы определили, что ему нечего было прощать. По словам справки от 13 марта 1913 году: «Ввиду отсутствия в делах Департамента Полиции сведений о том, чтобы Бальмонт в 1904 г. подвергался каким-либо ограничениям, объявленные в Манифесте 21 Февраля сего года Монаршия Милости к нему относиться не могут» (ГА РФ. Ф. 102. Оп. 210. Д. 2. Ч. 34. Л. 24 (7-е делопроизводство 1913 г.)).

⁸ См. письмо Бальмонта Иванову от 18 сентября (по новому стилю) 1906 г. (ИРЛИ. Ф. 607. № 143). В письме А.М. Ремизову от 4 января 1912 (по новому стилю) Бальмонт сообщает, что пошлет новую книгу «Зарево зорь» и «непомнящему меня Вячеславу, которого я неизменно ценю и люблю» (РНБ. Ф. 634. № 54. Л. 4). См. также: РГБ. Ф. 109. Картон 12. Ед. хр. 5.

⁹ См., например: *Бальмонт К.Д. Звуковой зазыв* // Бальмонт К.Д. Избранное. С. 626–632; *Шлецер Б.Ф. Записка Б.Ф. Шлецера о Предварительном Действии* // Русские пропилеи. Т. VI. М., 1919. С. 100, 113, 116.

¹⁰ В течение их почти двадцатилетней дружбы Иванов и Бальмонт посвятили друг другу множество стихов. Бальмонту принадлежат: «Вячеславу Иванову» (1915, напеч.: *Бальмонт К.Д. Стихотворения*. Л., 1969. С. 478), «Вячеславу» (1917; напечатано в комментариях к собранию сочинений В.И. Иванова: IV, 719), цикл из трех сонетов «Вязь»

В последний раз жизненные пути Иванова и Бальмонта скрестились в 1920 году, когда оба получили разрешение уехать за границу. Хотя обе поездки были представлены как командировки, на самом деле они преследовали преимущественно личные цели. Иванов хлопотал о заграничной поездке в частности для того, чтобы предоставить больной жене возможность лечиться в западных санаториях. 16 мая поэты выступили вместе на заседании Общества любителей российской словесности, на котором Бальмонт дал понять, что он и его «старший брат» Иванов уезжают из-за «бесправия» и безысходности жизни в Советской России¹¹. Первым выехал Бальмонт 25 июня, а к середине июля дошедшие до Москвы слухи (позднее не подтвердившиеся) об антисоветских выступлениях Бальмонта в Ревеле побудили Ленина отменить заграничные поездки других культурных деятелей, в том числе и Иванова¹². Обращаясь за помощью к Н.К. Крупской, Иванов довольно резко высказался о поведении Бальмонта, называя его «чуждым мне по всему жизнепониманию литературным коллегой»¹³. Вскоре умерла жена Иванова, и после этой истории Иванов и Бальмонт не встречались и не переписывались¹⁴.

Хотя на первый взгляд отношения двух поэтов кажутся довольно эпизодическими и малосодержательными, за этой видимостью скрывается

(Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны. М., 1917. С. 230–233) и нить шуточных стихотворений (1918–1919; см. Приложение к нашей статье). Иванову принадлежат: «Sole Sato» (1904; I, 777; см. автоперевод на русский в статье Иванова «О лиризме Бальмонта» // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 41–42); «К. Бальмону» (1911; II, 352); «Бальмону» (1915; IV, 31); «Ответ Бальмону» (1915; IV, 39); «Бальмону» (1917; IV, 66); «Бальмонт! Не юбилейный панегирик» (1917; IV, 67). «Ответ Бальмону» является репликой в сонетной полемике, начавшейся с неизвестного сонета Бальмонта о переименовании Петербурга в Петроград, в которой также приняли участие В.Я. Брюсов и М.А. Волошин; см.: Брюсов В.Я. Неизданное и несобранное. М., 1998. С. 42–43, 283–284.

¹¹ Котрелев Н.В. Вяч. Иванов — член Общества любителей российской словесности. С. 332.

¹² См.: Литературное наследство. Т. 80. В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. М., 1970. С. 209 (письмо Луначарского к Наркоминделу Г.В. Чичерину): «В зависимости от этого <т.е. от подтверждения или опровержения слухов о Бальмонте. — Р.Б.> Владимир Ильич и Особотдел ставят отпуска для некоторых весьма нуждающихся в поездке за границу лиц». В октябре 1920 г. Луначарский еще верил в «корректность» поведения Бальмонта (Книга и революция. 1920. № 3–4. С. 101), но спустя несколько лет он печатно разоблачит измену Бальмонта; см. «Ответ Ромену Роллану» (1928) (Луначарский А.В. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1965. С. 529–535).

¹³ ГА РФ. Ф. 130. Оп. 4. Ед. хр. 254. Л. 35–39; см. нашу статью «Вяч. Иванов и Советская власть (1920–1929)» (Новое литературное обозрение. 1990. № 40. С. 305–331).

¹⁴ См. довольно уничижительные отзывы Иванова о Бальмонте в кн.: Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 23–24, 32, 62–63, 66–67, указатель. Отметим, что самое отрицательное замечание Иванова о Бальмонте в первой публикации записей Альтмана: «Он совсем не символист» (Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку 1921 г.) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 209. Тарту, 1968. С. 312) в окончательном тексте превратилось в комплимент: «Он совсем не декадент» (Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 67).

интенсивный творческий диалог. До второй половины 1900-х годов в этом диалоге преобладало влияние Бальмонта на лирику Иванова¹⁵. Здесь можно отметить три сферы влияния. Во-первых, стихийно-лирический стиль Бальмонта, несомненно, способствовал развитию «дифирамбического» стиля Иванова, особенно ощутимого в сборнике «Прозрачность» (1904)¹⁶; позднее Иванов говорил, что они с Бальмонтом были единственными «славословами» среди модернистов¹⁷. Хотя Иванов сам считал свой «Хор духов благословляющих» (I, 812–815) «откровением», к которому даже сами модернисты могли оказаться недостаточно подготовленными¹⁸, как раз такие стихи Иванова поражают своей близостью к бальмонтовской лирике (ср. «Гимн Огню» из «Будем как Солнце»). Бальмонтовская струя в лирике Иванова достигла апогея в сборнике «Cor Ardens» (стихи 1904–1912 годов), в котором характерная для Бальмонта солнечная символика занимает особое место. Во-вторых, обнаруживается множество конкретных тем, выражений, и даже неологизмов, которые Иванов употребляет вслед за Бальмонтом, например санскритское изречение «Tat twam asi»¹⁹ и такие «бальмонтизмы», как глагол «мятежиться»²⁰.

В-третьих, — что наиболее важно для нашей темы, — Бальмонт первым в русском модернизме начал строить свои лирические сборники как цельные повествования. Здесь можно отметить «лирические поэмы» сборника «Тишина», общую циклизацию по тематическим и стилистическим разделам и тщательно продуманную организацию сборника как целого²¹. Все это становится характерным и для Иванова, который, начиная с «Кормчих

¹⁵ Первый известный отклик Иванова о Бальмонте, относящийся к сборнику «Горящие здания», находится в письме к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от июля 1900 г.: «Таланта в книге очень много, и таланта созревшего, говорю впрочем о форме и стихе. Стих не колет, не блещет, как стальные клинки, не жжет, но взвивается подобием языков пламени» (РГБ. Ф. 109. К. 9. Ед. хр. 43. Л. 23 — 24 об.). Позднее он вспоминал свою реакцию на предыдущий сборник Бальмонта «Тишина» (*Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 66–67).

¹⁶ *Терновский Е.* «Великолепная неудача». С. 100.

¹⁷ *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 53.

¹⁸ «“Хор благословляющих духов” я отослал еще в день твоего отъезда Перцову. Я просто пробую почву — тверда ли она на “Новом Пути” для моих откровений» (ИРЛИ. Ф. 94. Т. 76. Л. 2, письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 23 января /5 февраля 1903 г.).

¹⁹ Впервые отмечено Г. М. Бонгард-Левиним в кн.: *Ашвагхоша. Жизнь Будды*. Калидаса. Драммы / пер. К. Бальмонта. М., 1990. С. 9.

²⁰ Как И. Ф. Анненский (Книги отражений. Л., 1979. С. 115), так и В. Ф. Марков (*Markov V. Balmont: A Reappraisal // Slavic Review. 1969. Vol. 28. P. 255, note 67*) считают глагол «мятежиться» неологизмом Бальмонта (из лирической поэмы «Мертвые корабли», сб. «Тишина»), а оно заняло видное место в творчестве Иванова (см.: II, 109, 114, 239).

²¹ *Молчалова Н. А.* «Горящие здания» в творческой эволюции К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Иваново, 1996. С. 12–17; *Markov V. Balmont: A Reappraisal. P. 227.*

звезд», долго и мучительно работал над композицией своих сборников, превращая отдельные лирические стихи в «протопоэмы», преимущественно автобиографического характера²².

Хотя бальмонтские принципы циклизации и композиции сборника позволили Иванову ввести повествовательный элемент в свою лирику, это вскоре оказалось недостаточно, и со временем преобладание субъективно-лирического начала у Бальмонта становится предметом критики со стороны Иванова. В статье 1908 года «Две стихии в современном символизме» Иванов противопоставляет «реализм» как «принцип озаменователный, принцип обретения и преобразования вещи» — «идеализму» как «принципу созидательному, принципу изобретения и преобразования»: «Там — стремление к объективной правде, здесь — к субъективной свободе» (II, 546). Сначала Иванов настаивает на необходимости обоих принципов, но уже во второй половине статьи это взвешенное определение переходит в довольно-таки безжалостное нападение на «идеалистическое искусство», которое Иванов называет «парнассизмом», «декаденством», искусством «обособившегося, уединенного индивидуализма» (II, 550, 551, 553). Через два года, в статье 1910 года «Заветы символизма», Иванов определяет бальмонтскую лирику как первый этап развития символизма, давно превзойденный истинными символистами, которые шествуют вперед на пути к «большому стилю», для которого характерны «эпопея, трагедия, мистерия» (II, 602), т.е. большие формы, способные претворить лирическую энергию в объективную силу, оказывающую воздействие на историческую жизнь народа.

Но ивановское понятие «реалистического символизма» или «мистического реализма» вскоре оказалось столь же бессильным стать основой для объективного творчества, как и «идеалистический символизм». Здесь нужно остановиться на терминологической непоследовательности Иванова в «Двух стихиях в современном символизме». Как было отмечено, в первой половине статьи Иванов говорит о двух необходимых и взаимообуславливающих моментах в творчестве: озаменователном и преобразовательном. Он пишет: «...подражание <...> есть неперменный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется <...> в целях озаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или *эмморфозы*, — с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы*, — с другой» (II, 540). Однако Иванов тут же забывает о необходимости преобразовательного действия художника; вместо «преобразования» идеалом становится «преображение», т.е. некое чудесное, не от художника зависящее действие, отрицательное «выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества» (II, 557). Для Иванова в 1908–1911 гг. искусство предполагает

²² См. Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // Свобода в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 47–58, особенно 50–53; ср. Долгополов Л. К. Поэма Блока. С. 18; Терновский Е. «Великолепная неудача». С. 101.

или пассивность художника перед высшей реальностью («подвиг послушания», II, 602), или же некое магическое управление реальностью («теургия»), но никак не жизнь в мире действительности. Иными словами, онтологический статус художественного символа заслоняет его функциональную роль по отношению к человеку, а искусство замыкается в самодовлеющий мир творчества. При такой эстетической установке творчество «реалиста» Иванова оставалось столь же замкнутым в себе, столь же лирическим, как и творчество таких «идеалистов», как Бальмонт.

Попытки Иванова выйти за пределы лирики и создать произведения, способные войти в жизнь своего народа и своего времени, долго не приводили к желаемому результату. Здесь можно отметить не только неуспех ивановских трагедий (которые по сути дела остаются романтическими поэмами о самом поэте) и отрицательное отношение многих современников к пышной композиции сборников, но и события более личного характера, напоминающие, что мир еще не преобразен в соответствии с высшими реальностями. Кажется возможным утверждать, что смерть Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал в октябре 1907 года и кризис символизма в 1910 году сливаются для Иванова с лирической «обреченностью» в единый образ бессилia его искусства и воззрений.

Одновременный поворот в жизни, поэзии и мысли Иванова произошел под эгидой единого события — рождения сына Димитрия, т. е. возникновения новой человеческой жизни. С точки зрения биографии Иванова это — «перевоплощение» Лидии Дмитриевны в свою дочь и рождение сына из союза Иванова с «ее дочерью» (I, 132–138). С точки зрения поэзии Иванова это — возникновение нового сборника лирики в обновленном и прекрасном стиле²³ и создание первой главы автобиографической поэмы «Жизнь» (позднее переименована в «Младенчество»), в которой Иванов рассматривает потерю детского рая и перспективу его восстановить путем творчества, основанного на родовой памяти²⁴. В теоретической мысли Иванова это — стремление применить свои эстетические построения к нравственной личности человека, увидеть в искусстве силу, образующую и поддерживающую новую человеческую жизнь. В целом этот поворот в творчестве Иванова к человеческой действительности ознаменован образом «нежной тайны».

²³ Ср.: Гумилев Н. С. Собрание сочинений. М., 1991. Т. 4. С. 314–315; Городецкий С. М. Новые издания «Ор» // Речь. 1913. № 121. 6 мая. С. 4; Кузмин М. Алкей и Сафо. Песни и лирические отрывки в переводе размерами подлинника Вячеслава Иванова // Петроградские вечера. 3. СПб., 1913. С. 235.

²⁴ См.: Терновский Е. «Великолепная неудача». С. 174–175; Архангельский А. «Младенчество» Вячеслава Иванова и философия детства у Бориса Пастернака // Cahiers du monde russe. 1995. XXV. P. 285–294; Ueland C. Viacheslav Ivanov's Pushkin: Thematic and Prosodic Echoes of "Evgenii Onegin" in "Mladenchestvo" // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / eds. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992. P. 337–355. (California Slavic Studies 15). Рукопись поэмы Иванова, озаглавленная «Жизнь. Глава а [славянское число 1. — Р. Б.]» находится в: РНБ. Ф. 304. № 4.

«Нежная тайна» — не только руководящий мотив в лирике Иванова 1910-х годов, но и ключ к пониманию поэмы «Младенчество» и позднейшей эстетики Иванова. Иванов достигает «эпической ясности» и даже полуэпических форм не в прямом обращении к историко-общественной тематике, а в осознании самоценности каждой отдельной человеческой жизни, а не только человека-теурга, в осознании той истины, что человек не есть символ некой высшей реальности, подобно розе, а сам является целью вселенной. Этот антропоцентризм позволяет Иванову найти надежную опору в своих художественных и теоретических разработках духовного творчества.

Мотив рождения новой человеческой жизни тесно переплетен с новыми понятиями, которые Иванов вводит в свои эстетические построения в начале 1910-х годов. «Внутренний канон» — врожденная способность художника вместить личные переживания и откровения в общечеловеческие формы. «Лицо» — это нравственный рост художника, определяющий диапазон его творческого потенциала²⁵. Наконец, в статье «О границах искусства» Иванов различает художника от человека в художнике: если первый должен уметь низойти к людям и превратить вдохновение в сообщение, то второй должен сам учиться у этих сообщений свыше, дабы в будущем он мог восходить все выше и выше (II, 629–632). Иначе говоря, эстетика Иванова приобретает персоналистский и экзистенциальный оттенок, усматривает смысл искусства не только в ознаменовании высших реальностей, но и в том, чтобы оно учило людей преобразовать свою действительность в соответствии с этим откровением.

Поворот в творчестве Иванова позволил ему по-новому оценить вклад «идеалистических» символистов в литературу. Как раз в 1912 году Иванов пишет стихотворение, представляющее собой косвенную полемику с Бальмонтом, но и признание его влияния на лирику Иванова:

Уста зари

Как уста, зоря багряная горит:
Тайна нежная безмолвьем говорит.
Слышишь слова золотого вещей мед?
Солнце в огненном безмолвии встает!

Дан устам твоим зари румяный цвет,
Чтоб уста твои родили слово — свет.
Их завесой заревою затвори:
Только золотом и медом говори.

(III, 37)

По ритмическому строю, рифмовке и лексике стихотворение «Уста зари» отсылает читателя ко второй части диптиха Бальмонта 1901 года «Голос заката», включенного в сборник «Будем как Солнце»:

²⁵ См. статьи «Мысли о символизме» (II, 605–612) и «Манера, лицо, стиль» (II, 616–626).

Вот и солнце, удаляясь на покой,
Опускается за сонною рекой.
И последний блеск по воздуху разлит,
Золотой пожар за липами горит.

А развесистые липы, все в цвету,
Затаили многоцветную мечту.
Льют пленительно медвяный аромат,
Этой пряностью приветствуют закат.

Золотой пожар за тканями ветвей
Изменяется в нарядности своей.
Он горит, как пламя новых пышных чар,
Лиловато-желто-розовый пожар²⁶.

Сравнивая оба текста, можно усмотреть тематический контраст, который раскрывает полемику Иванова с Бальмонтом. Если у Бальмонта «липы» лишь «приветствуют» солнце своим «медвяным ароматом», а поэт ожидает «новых пышных чар», то у Иванова лирический голос призывает читателя усвоить свет, чтобы он мог породить «слово-свет». Если у Бальмонта липы «затаили многоцветную мечту», то у Иванова заря сама представляет собой «тайну», которая говорит молчанием, и опять лирический голос обращается с призывом присвоить «завесу заревую», чтобы тайна стала явной посредством ее выражения человеком. Быть может, то, что Иванов употребляет одно из любимых слов Бальмонта для определения тайны («нежный»), является дополнительным указанием на литературно-полемический характер стихотворения.

Не случайно, что в 1912 году Иванов впервые обращается непосредственно к Бальмонту и в своих теоретических статьях, в которых очень ярко отражается антропологический поворот в его эстетике после 1911 года. Пожалуй, именно в статьях о Бальмонте Иванов дает наиболее полное практическое применение идей, изложенных в таких работах, как «Мысли о символизме» (1912), «Манера, лицо, стиль» (1913) и «О границах искусства» (1913–1914)²⁷.

В статье «О лиризме Бальмонта» Иванов рассматривает отношения между поэтом и человеком в Бальмонте. Он заявляет, что Бальмонт — прирожденный и даже «обреченный» лирик, который все, до чего только коснется, превращает в лирическую исповедь о себе: «Так приходят обреченные лирики в мир, чтоб “видеть солнце”, и не имеют нужды заботиться о том, таким ли видят то же солнце другие, пришедшие в мир,

²⁶ Бальмонт К.Д. Стихотворения. С. 295–296.

²⁷ Ср. также статью Иванова «Ю.А. Балтрушайтис как лирический поэт» (Русская литература XX века (1890–1910) / под ред. С.А. Венгерова. Кн. VI. М., 1915. С. 301–311), где Иванов связывает развитие Балтрушайтиса как поэта с развитием его личности.

чтобы под солнцем жить. Непонятную миссию исполняют они и страшный подвиг»²⁸. Бальмонт подобен Иксиону, поскольку он распят на вертящемся колесе нескончаемых лирических утверждений и неспособен достичь равновесия и покоя. Попытки Бальмонта закрепить свои воззрения в устойчивых теоретических формулах или эпических формах обречены на неудачу, так как «бесконечная отчужденность отделяет певца хвалений от хвалимого им мира», его сознание «разноприродно» с миром людей²⁹. «Второе воплощение в мир, которое мы называем художественным творчеством» (т.е. нисхождение), является ужасным страданием для Бальмонта. Но как поэт, во всех своих утверждениях раздельного бытия он укоренен в «нераздельной связи с божественным всеединством, псалмопевцем которого <...> неизменно и верно был он»³⁰. Итак, Бальмонт, если и пренебрегает своей человеческой ипостасью ради поэтического творчества, то только из готовности жертвовать собой ради утверждения единства всего существующего.

В другой статье о Бальмонте Иванов объясняет, как сугубо субъективная поэзия Бальмонта приобретает объективную ценность, иными словами, как его личный подвиг приводит к произведениям, несущим смысл для слушателей³¹. В своей лирике Бальмонт стремится «облюбовать и восславить каждое движение живой жизни, каждое биение вольного, гордого, стремительного, пламенеющего сердца, каждую мимолетную радуго в мировом водопаде явлений, неотвратно текущих в океан божественной любви»³². Так как Бальмонт укоренен в божественном всеединстве и божественной любви, его лирические излияния имеют не только субъективное, но и объективное значение: «...будучи далек от непризнания каких-либо ценностей, <Бальмонт> полагал всю свою лирическую душу на то, чтобы все кажущееся нам не ценным, явить в великолепии ценности непреходящей»³³. Бальмонт приносит себя в жертву тому непреходящему, что обнаруживает в мире: «Эстет по Эпикуру становится эротиком по Платону; иллюзионист — реалистом, потому что любовь устремляется только к реальному»³⁴. «Солнечная энергия»

²⁸ Аполлон. 1912. №3–4. С. 37; статья перепечатана в кн.: Записки Неофилологического общества при Императорском С.-Петербургском университете. 1914. Вып. VII. С. 45–54. Готовя второе издание сборника «Звенья. Избранные стихи» в апреле 1920 года, Бальмонт писал издателю З. И. Гржебину: «В смысле вводных статей, я не знаю ничего лучшего, нежели очерки Вячеслава Иванова и Ф.Д. Батюшкова» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. III. №74. Л. 2). См. еще: *Ivanov V. Literary Chronicle // Russian Review*. 1912. Vol. 2. P. 145–146.

²⁹ Там же. С. 38.

³⁰ Там же. С. 41.

³¹ Иванов собирался объединить обе статьи о Бальмонте для напечатания в составе сборника «Борозды и межи» (ИРЛИ. Ф. 607. №203. Л. 122). Статья «К.Д. Бальмонт» из газеты «Речь» должна была стоять на первом месте с подзаголовком «Бальмонт и Общество» (РНБ. Ф. 304. №18).

³² *Иванов Вяч. К.Д. Бальмонт // Речь*. 1912. №69. 11 марта. С. 2.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

Бальмонта — любовь к любви, и как таковая, она не может не устремляться в мир людей.

Однако страдальное нисхождение поэта с высот вдохновения не есть «трагедия творчества», обусловленная «роковой невозможностью для творческого духа найти в творении адекватное выражение драгоценнейшему составу неизрекаемого внутреннего опыта»³⁵. Талант Бальмонта, его связь с «таинственным законом органически-образующей силы», претворяет внутренний опыт в озаменовательную поэзию. Ссылаясь на понятие «внутреннего канона», Иванов говорит о «живом вселенском древе — Игдразиле, которое проросло сквозь сердце поэта и шелестело своей мелодической листвой в его песнях»³⁶. Игдразиль — универсальная норма, укорененная в народном сознании (ср. II, 623). То, чему всякий может научиться у Бальмонта, показывает сам поэт, который «несомненно <...> учился у собственных слов»³⁷.

Это последнее утверждение — ключевое для понимания места Бальмонта в эстетике Иванова 1910-х годов, оно показывает, что Иванов создает более умеренную концепцию взаимодействия озаменовательного и преобразовательного начал в искусстве. Если поэт лишь знаменует, то человек должен действовать по почину этого откровения. Так, искусство приобретает нравственно-образовательную функцию, а в восприятии искусства преобладает экзистенциальное начало, т.е. становится средством, с помощью которого человек понимает свое место и свои задачи в мире.

Обращение Иванова к Бальмонту в 1912–1913 годах не прошло незамеченным Бальмонтом, который в последующие годы следует за Ивановым в попытке расширить свои художественные горизонты и создать более объективные формы для своего лирического видения мира. Во-первых, Бальмонт все больше обращается к таким жестким лирическим формам, как сонет. По справедливому замечанию В.Ф. Маркова, «даже “вольная птица” <...> нуждается в почве под ногами, <...> и может быть поэтому Бальмонт обращается к сонету с удвоенным вниманием»³⁸. Во-вторых, начиная с 1915 года Бальмонт создаст шесть венков сонетов — жанр, который Иванов впервые ввел в русский поэтический обиход и который выполнял в его творчестве роль полуповествовательной, полулирической поэмы. Даже в названиях некоторых венков сонетов Бальмонта слышится отголосок поэтики Иванова: «Адам» (с посвящением Иванову, 1915), «Он и она» (1915), «Змей» (1920), «Перстень» (напечатан в 1920), «Золотой Обруч» (1923), «Основа» (1924)³⁹.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Markov V. Balmont: A Reappraisal. P. 246.

³⁹ 9 июня 1916 года Бальмонт послал Иванову свой второй венок сонетов (по-видимому, «Перстень») для передачи в «Русскую мысль» (ИРЛИ. Ф. 264. № 324), однако Иванов выполнил это поручение лишь в феврале 1917 года (письмо к С.Л. Франку от 15 февраля: ИРЛИ. Ф. 264. № 143). В 1917 году в «Русской мысли» не появлялось венка сонетов Бальмонта. Ср.: *Котрелев Н.В.* Вяч. Иванов — член Общества любителей

Наиболее интересным примером влияния Иванова на Бальмонта являются многочисленные параллели между «Младенчеством» Иванова и романом Бальмонта «Под новым серпом». Роман Бальмонта может рассматриваться как поздняя реплика в внутрисимволистской полемике, охватывающей «Младенчество» Иванова, «Возмездие» Блока и «Первое свидание» Андрея Белого. (Роман Бальмонта имеет много общего и с романом Бунина «Жизнь Арсеньева», который тоже можно считать репликой в модернистской полемике о роли преемственности и наследственности в творчестве.) В этой полемике Бальмонт целиком на стороне Иванова: образ матери, видение детства как рая на земле, значение св. Георгия и поэтическое избранничество героя — вот неполный список главных параллелей в сюжетах двух произведений.

Сходство двух произведений становится особенно разительным, если учесть обстоятельства, при которых Бальмонт писал «Под новым серпом». В 1921–1923 годах Бальмонт переживал сильное увлечение кн. Дагмар Шаховской, образ которой в его воображении слился с образом матери. Видимо, Бальмонт задумал героя романа, Георгия («Жоржика»), как автопортрет в детстве: «Я не могу изъяснить тебе, Дагмар, почему в тебе много именно Твоего, но в то же время того иного, очарования, которое в некоторые минуты моей душевной обостренности, в минуты внутреннего зрения — о, какого радостного! — сливает в моем сердце Твой образ с моим далеким детством, с ликом моей любимой зеленой глуши, где, юная, когда-то охотилась, с моим отцом — и еще с кем-то — моя своевольная прелестная мать»⁴⁰. 27 декабря 1927 года, уже после окончания работы Бальмонта над романом, Дагмар Шаховская родила сына, которому Бальмонт дал имя Георгий. Для Бальмонта рождение сына символизировало как его собственное второе рождение, так и новую веру в человека вообще.

Неудивительно, что в романе неоднократно вспоминается образ «нежной тайны»: «малое существо нежилось в своей тайности, и незримыми, но сильными тончайшими потоками солнечная кровь играла и творила новый колос грядущей жатвы, новую плоть лунного и солнечного тела, новозданную человеческую душу»⁴¹. Образ появляется в творчестве Бальмонта

русской словесности. С. 332. О жанре венка сонетов см.: *Тюкин В.П.* Венок сонетов в русской поэзии 1909–1960: материалы к библиографии // *Russica Romana*. 1995. Vol. I. P. 209–217; *Шишкин А.Б.* Русский венок сонетов: истоки, форма, смысл // *Russica Romana*. 1995. Vol. II. P. 185–207.

⁴⁰ Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Gen MSS 315. См. частичные публикации: Письма Д. Шаховской (май 1921 — декабрь 1924) / публ. Ж. Шепрона // *Новый журнал*. 1989. № 176. С. 123–126; *Rannit A.* Konstantin Bal'mont and His Letters to Dagmar Shakhovskaia // *The Yale University Library Gazette*. 1976. Vol. 51. No. 2. P. 86–97. См. фотографию Жоржика с сестрой Светланой в архиве А.И. Куприна (ИРЛИ. Ф. 242. Оп. 3. № 27) и воспоминания Светланы Константиновны Бальмонт в архиве Алексиса Раннита (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University).

⁴¹ *Бальмонт К.Д.* Под новым серпом. Берлин, 1923. С. 85; ср. 84. Ср. высказывание Иванова: «Мир — это Нежная Тайна. Разве не нежны солнечные лучи? Разве природа не нежна? Разве не нежно покоится зародыш в чреве матери?» (*Миллиор Е.А.* Беседы

и позднее, например в обращенном к дочери Нине стихотворении «Нежная тайна» из сборника «В раздвинутой дали» (1929)⁴².

Образ «нежной тайны» у Бальмонта является своего рода условным знаком, что в своих попытках создать сложные повествовательные формы, способные нести нравственно-образовательную силу, он опирается на опыт Иванова. При этом Бальмонт показывает, что понимает комплексную связь «нежной тайны» с целым рядом тем и концепций в творчестве Иванова. Не вынося преждевременных и субъективных суждений об успехе Иванова и Бальмонта в их попытках вернуться из мира литературных грез в мир действительных людей, можно с уверенностью сказать, что они осознавали ущербность чисто лирической жизненной установки, что их объединяло стремление не только «ознаменовать» откровения, но преобразовать и слушателей, и себя в соответствии с тем, что им открылось в творческом процессе.

Приложение **Шуточные стихи К. Д. Бальмонта,** **обращенные к В. И. Иванову⁴³**

Вячеславу

Хотя мой друг Китайский, Ча-Ю,
Сказал: «Доверься невзначая», —
Стакан на скатерть рушив чаю,
Прощенья я себе не чаю.
1918. *К. Бальмонт*
17-30.
мрт.

Иванов, Бальмонт, и Бруни —
Клевер, расцветший в Июне: —

философские и не философские // Вестник Удмуртского университета. 1995. Спецвып. С. 15). Другие упоминания нежной тайны (Там же. С. 58, 277) представляются лишенными особенного значения. Образ «нежная тайна» также появляется в стихотворении В. И. Кривича-Анненского «В сиреневый час» (Солнце России. 1913. № 48; стихотворение положено на музыку А. Вертинским: см. *Тименчик Р. Д.* Кривич Валентин Иннокентьевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 155) и обыгрывается в стихотворении Веры Меркурьевой «Ночная тайна» (Весенний салон поэтов. М., 1918. С. 128–129).

⁴² См. еще одну позднюю параллель в стихотворении Бальмонта «Русский язык» (1923) и сонете Иванова «Язык» (III, 567; о сложной истории текста см.: III, 846; *Иванов Вяч. И.* Стихотворения, поэмы, трагедии. Т. 2. С. 259–260, 347). Оба текста соединяют общая лексика и пушкинская тематика.

⁴³ Автографы рукой Бальмонта хранятся в фонде Вяч. И. Иванова в Отделе рукописей Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 607. № 271. Л. 1–3). Упоминаемый во втором стихотворении Л. Бруни — художник, зять Бальмонта.

Три вырезные листка,
С огнем одного цветка.
Ибо где двое иль трое
Во имя Мое собрались,
Там небо — одно, голубое,
И Солнце смотрит вниз.
1918.VII.29. *К. Бальмонт*
Москва.

Свершил Вячеслав Иванов —
Поэтически — весь канон: —
Не теряя утренний звон,
Он в час золотых туманов
Вознес расцветающий склон,
Где осенью май обрамлен.
1918.VII.29. *К. Бальмонт*.

Но пусть Бальмонт и для Бальмонта
Найдет дрожание струны.
Чей лик в сапфире горизонта?
Едва взошедший серп Луны.
Чей лик в раскинувшемся Море?
Там Полумесяц на волне.
Чей лик закопченный в уборе?
Там полный Месяц в вышине.
Не так ли он в своих изменах
Неподражаем и един,
Горящий в феях и сиренах,
Столь постоянный Константин.
1918.VII.29. *К. Бальмонт*.

Вячеславу Иванову

Медвяный звон голубоглазой песни,
Как мерное разлитие зари,
Как медленное зарево зари,
Тоске поет: «Вздыхнув, умри!»
И грезе ворожит: «Воскресни!»
1919.XII.2. *К. Бальмонт*

II
СУДЬБЫ СИМВОЛИЗМА
В РЕВОЛЮЦИОННУЮ ЭПОХУ

Вяч. ИВАНОВ И СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ (1919–1929) Неизвестные материалы*

Отъезд Вячеслава Иванова из СССР в Италию в 1924 году — закономерный и даже неизбежный момент в жизни этого «русского европейца». На первый взгляд, превращение воспеваемой Ивановым Руси — Третьего Рима в нэповскую «совдепию» не оставило Иванову другого пути, кроме как в Рим первый. «Я еду в Рим, чтобы там жить и умереть», — говорил Иванов своим близким (III, 852)¹. Однако детальное рассмотрение жизни Иванова в годы его более или менее тесного сотрудничества с органами советской власти показывает, что в действительности дело обстояло гораздо сложнее.

О жизни Иванова в Советской России существуют многочисленные документальные свидетельства современников, большая часть которых на сегодняшний день уже опубликована². К тому же, пожалуй, именно в эти годы Иванов вел наиболее интенсивную общественную деятельность, был «на виду» больше, чем в любой другой период его жизни, что позволяет описать его поведение с большой точностью³. Однако, несмотря на кажущуюся

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Вячеслав Иванов и советская власть. Неизвестные материалы // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 305–331.

¹ См.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 125; Письмо Борису Зайцеву о смерти Г. Чулкова / публ. Ж. Шерона // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 291; *Дешарт [Шор] О.* Введение // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. С. 173.

² См.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце.; *Мануйлов В. А.* О Вячеславе Иванове // *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 342–360; *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995; *Миллиор Е. А.* Из дневников Е. А. Миллиор 1921–1922 гг. // Вестник Удмуртского университета. 1995. Спецвып. С. 8–10; *Миллиор Е. А.* Беседы философские и не философские // Там же. С. 11–28; D'Ivanov à Neuvecelle / Entretiens avec Jean Neuvecelle recueillis par Raphaël Aubert et Urs Gfeller; preface de Georges Nivat. Montricher (Suisse), 1996 (воспоминания Д. В. Иванова); Из дарственных надписей В. И. Иванова / публ. И. В. Корецкой // Иванов Вяч. Материалы и исследования. М., 1996. С. 148–150. Исключением являются записи Ф. И. Коган на занятиях поэтикой у В. И. Иванова в 1920 году (ИМЛИ. Ф. 55. Оп. 1. № 5; РГАЛИ. Ф. 272. Оп. 1. Ед. хр. 33), частично опубликованные: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 496–497, 502, 507 (далее это издание цитируется как: ЛН 92).

³ См.: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1968. Вып. 209. С. 326–339; *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов

прозрачность его биографии в эти годы, остается невыясненной история его попыток уехать из России начиная с 1920 года — попыток, увенчавшихся успехом лишь четыре года спустя. Цель настоящей работы — на основе выявленных архивных документов дополнить наше представление о событиях, приведших к отъезду Иванова в 1924 году, и о его решении остаться за границей.

1. Иванов в Наркомпросе

В первые месяцы после захвата власти большевиками Иванов находится в открытой оппозиции новому правительству, участвуя в ряде независимых или антибольшевистских начинаний⁴. Однако к концу 1918 года Иванов принял революцию как свершившийся факт и начал искать пути к сотрудничеству с новым правительством. В октябре 1918 года Иванов поступил на службу в культурно-просветительские органы советской власти, сосредоточенные в Народном комиссариате просвещения (или «по просвещению»; далее в тексте — Наркомпрос), возглавляемом А. В. Луначарским, с которым Иванов был знаком с 1906 года⁵. Сближение на служебной почве с такими видными большевиками, как Луначарский, О. Д. Каменева и П. С. Коган, сыграло важную роль в дальнейшей судьбе Иванова, так что следует указать с максимальной точностью, с кем и под чьим руководством Иванов

и театральная реформа первых послевоенных лет // Начало: Сборник работ молодых ученых. Вып. IV. М., 1998. С. 184–216; *Malcovati F. Vjačeslav Ivanov e il Vestnik Teatra (1919–1920)* // *Europa Orientalis*. 1993. XII. P. 2. Важные сведения почерпнуты нами из неопубликованной диссертации А. Е. Климова: *Klimoff A. Dionysus Tamed: The Late Poetry of Viacheslav Ivanov*. Unpublished Dissertation. Yale University, 1976. Можно только сожалеть, что до сих пор не напечатан полный текст написанной в Баку и не раз прочитанной автором в Москве в 1924 году музыкальной трагикомедии «Любовь — мираж?» (РГАЛИ. Ф. 130. Оп. 1. Ед. хр. 100), которая во многом является сатирой на политическую ситуацию в начале 1920-х годов; отрывки напечатаны в: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 117–119; *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 195–196. Горький отказался печатать «Любовь — мираж?» в журнале «Беседа» «из пиетета», см.: ИРЛИ. Ф. 189. № 92. Л. 47 — 47 об.

⁴ *Колеров М. А.* Лига русской культуры в Москве (1917) // *De visu*. 1993. № 9. С. 55–57; *Тахо-Годи Е., Троицкий В.* «Духовная Русь» — неосуществленная религиозно-национально-философская серия // *Вестник РХД*. 1996. № 176; *Обатнин Г. В.* Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революции 1917 года // *Русская литература*. 1997. № 2. С. 227–228. Об отношении Иванова к революции в первой половине 1918 г. см.: *Алянский С. М.* Встречи с Александром Блоком. М., 1960. С. 54–59. Отношение Иванова к советской власти находит интересное отражение в его орфографии: будучи принципиальным противником новой орфографии (в 1919 году он даже просил особое разрешение напечатать свои произведения по старой орфографии; ИРЛИ. Ф. 607. № 208), в своих письмах Луначарскому и другим лицам Иванов все же пользуется (более или менее последовательно) новой орфографией.

⁵ *Шишкин А. Б.* Симпозион на петербургской башне // *Русские пиры*. СПб., 1998. С. 325.

работал. Можно отметить следующие вехи служебной карьеры Иванова⁶: с 15 октября 1918 года — председатель Бюро Историко-теоретической секции Театрального отдела (ТЕО Наркомпроса) под начальством О. Д. Каменевой⁷; с 14 июня 1919 года — представитель Научно-художественной коллегии в Коллегии Центротeatра (реформированного ТЕО Наркомпроса) под начальством Луначарского⁸; с декабря 1919 до августа 1920 года — заведующий Академическим подотделом и, при председательстве В. Я. Брюсова, член Центральной коллегии Литературного отдела (ЛИТО)⁹; в 1919–1920 годах — соредактор (с П. Н. Сакулиным и А. Е. Грузинским) Отдела литературы и филологии в Первой редакционной коллегии Государственного издательства¹⁰. Участие в Бюро по организации 1-го Всероссийского съезда по рабоче-крестьянскому театру в начале 1919 г. свело Иванова с П. С. Коганом, возглавлявшим Бюро¹¹. Несмотря на недовольство Наркомпроса подобным «совместительством» в разных отделах¹², Иванов выступает

⁶ Ср. *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 327. О деятельности Иванова в Наркомпросе см. также: *Fitzpatrick Sh.* The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky (October 1917–1921). Cambridge, 1970. P. 136–145.

⁷ *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет. С. 190. О. Д. Каменева (1883–1941), жена Л. Б. Каменева, до июля 1919 г. возглавляла ТЕО, а потом возглавляла Московский отдел народного образования и, с 1923, Всесоюзное общество культурных связей с заграницей. По ее уходе из ТЕО Иванов посвятил ей сонет (4 августа 1919 г.; опубл.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 80–81). О реакции Блока на это стихотворение см.: ЛН 92. Кн. 2. С. 340.

⁸ Там же. С. 190, 205–207.

⁹ *Иванов Вяч.* Три неизданных рецензии / публ. К. Ю. Постоутенко // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 246; ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 384. Л. 54. По документу от 24 мая 1920 года Иванов получал 7200 рублей в месяц в ЛИТО (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 416. Л. 5; см. также: Оп. 22. Д. 42. Л. 1 об.). В Центральной коллегии ЛИТО состояли также П. Н. Сакулин и М. О. Гершензон (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 384. Л. 54).

¹⁰ ГА РФ. Ф. 395. Оп. 9. Д. 314. Л. 3 об. Согласно этому документу, датированному 5 августа 1919, Иванов получал 100 рублей за заседание, 25 % авторского гонорара «с рецензии, проход<ившей> через руки редактора» и «с материала, поступившего для напечатания в Научных Известиях», за рецензии — 1500 рублей за печатный лист, и надбавку в размере 50 % за рецензирование «рукописей или книг, недавно вышедших на иностранных языках» (Там же). Подобный документ, помеченный 4 октября (1919), демонстрирует уже иные расценки, повышенные с учетом инфляции (Там же. Л. 80 — 80 об.). Рецензии Иванова на работы, присланные в «Научные известия», представлены в упомянутой в примеч. 10 публикации К. Ю. Постоутенко.

¹¹ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 353. Л. 14, 17. П. С. Коган (1872–1932) — историк литературы и критик, с 1921 года — президент Государственной академии художественных наук. Хотя он и покровительствовал Иванову, но в 1920-х годах не раз достаточно резко высказывался об Иванове в своих критических работах; см., напр.: Печать и революция. 1922. № 2. С. 157–163; № 3. С. 223–225; № 8. С. 209–209; *Коган П. С.* Литература этих лет: 1917–1923. Иваново-Вознесенск, 1924. С. 32–33, 49.

¹² Рядом с именем Вяч. И. Иванова в списке членов Центральной коллегии ЛИТО записано: «Запросить Отдел ТЕО о положении В. И. Иванова» (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 416. Л. 5; документ датируется 24 мая 1920 года).

время от времени и в других отделах, например 7 августа 1919 года в Бюро художественных коммун¹³ и в 1920 году в Музыкальном отделе (МУЗО), участвуя в организации концертов, посвященных памяти Скрябина¹⁴. Помимо самого Иванова, в Наркомпросе служили его дочь Л. В. Иванова (в МУЗО с 23 августа 1918¹⁵) и его жена, к тому времени уже тяжело больная В. К. Иванова¹⁶.

Государственная служба обеспечивала Иванову и его семье необходимый заработок, медицинскую помощь (в 1919–1920 годах Иванов и семья подолгу живут в санаториях) и удовлетворяла трудовой повинности, введенной большевиками в условиях «военного коммунизма». В 1919–1920 годах Иванов получает зарплату в ТЕО и ЛИТО, «усиленный паек» в ЛИТО¹⁷ и дополнительную помощь из Центрального комитета по улучшению быта ученых (ЦЕКУБУ) и Пролеткульта¹⁸. Известно, как в 1920 году Иванов жил в «Здравнице для работников науки и литературы» в одной комнате с М. О. Гершензоном. О том, что эти льготы все же не избавляли семью от тягот, свидетельствуют воспоминания и письма современников¹⁹, фотографии исхудалого Иванова в эти годы и смерть долголетней помощницы Иванова М. М. Замятиной весной 1919 года, а потом и жены 8 августа 1920 года.

В сотрудничестве Иванова в органах советской власти играли роль не только факторы материального характера, но и известная близость эстетических взглядов Иванова к идеям, пропагандируемым Наркомпросом²⁰. В итоге за два года активной службы в культурно-просветительских органах

¹³ РГБ. Ф. 109. Картон 4. Ед. хр. 25.

¹⁴ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 384. Л. 43. Ср.: Вестник театра. 1919. № 12; 14–16 марта. С. 6.

¹⁵ Иванова Л. В. Воспоминания. Книга об отце. С. 78–81. См. анкету Л. В. Ивановой: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 65.

¹⁶ Иванова Л. В. Воспоминания. Книга об отце. С. 80–81. В. К. Иванова подала прошение на место в Отделе по делам музеев и охране памятников искусства 20 сентября 1918 года, и тогда же была зачислена как «сотрудник со специальными знаниями» в 1-й подотдел Центральных музеев, возглавляемый П. П. Муратовым, где в круг ее обязанностей входила «работа по регистрации, собиранию и осмотру коллекций и предметов искусства для вновь организуемых музеев и пополнения существующих» (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 28. Д. 42. Л. 87–88; Ф. 2306. Оп. 28. Д. 38. Л. 7 об. — 8). Кроме В. К. Ивановой и Муратова, здесь работали Б. Н. Терновец и С. В. Шервинский. 14 июля 1919 года В. К. Иванова попросила по состоянию здоровья двухнедельный отпуск (в санатории «Серебряный бор», бывш. «Габай») для себя и своего пятилетнего сына, 2 сентября она попросила продлить отпуск еще на две недели (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 28. Д. 42. Л. 89, 93). В медицинской справке из санатория указан ее диагноз — «катар толстых кишок» (Там же. Л. 92).

¹⁷ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 384. Л. 52 (документ от 20 февраля 1920 г.).

¹⁸ ИРЛИ. Ф. 94. Д. 74. Л. 3.

¹⁹ Помимо указанных выше работ, см., напр.: Гречанинов А. Т. Академия неутомонных // Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951. С. 128–130.

²⁰ См.: Обатнин Г. В. Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революции 1917 года; Зубарев Л. Д. Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет.

Наркомпроса Иванов внес значительный вклад в создание специфически советской культуры. Более важным, однако, с точки зрения его биографии, является то, как Иванову удалось заслужить доверие и доброжелательное отношение со стороны упомянутых выше влиятельных лиц.

2. Неосуществленный отъезд Вяч. Иванова в 1920 году

11 марта 1920 года Коллегия Наркомпроса под председательством А. В. Луначарского рассмотрела прошение Иванова об оказании ему финансовой помощи для поездки за границу. Коллегия постановила:

- б) Принимая во внимание,
 - 1) болезненное состояние т. В. И. Иванова и его семьи,
 - 2) серьезность предпринимаемых им работ и поручений Наркомпроса, которые он берется выполнить:
 - а) ассигновать В. И. Иванову единовременно 50.000 р. на выезд за границу,
 - б) установить для него командировочное жалование в 50.000 р. в месяц, сроком на полгода, в) ходатайствовать перед Наркомфином о выплате этих сумм знаками думского образца²¹.

Коллегия постановила ассигновать Иванову 15000 р. для перевозки его личной библиотеки в музей им. А. А. Бахрушина, а также «указать т. В. И. Иванову, что ни на какую дополнительную поддержку со стороны Наркомпроса он не может рассчитывать»²².

Нельзя не сожалеть о том, что протоколы заседаний Коллегии Наркомпроса и других учреждений не передают ни мотивации, ни конкретных сообщений, касающихся тех или иных постановлений. Однако в формулировках данного протокола угадывается благосклонность самого Луначарского, выступившего докладчиком в пользу Иванова на этом заседании Коллегии. Луначарский пытался придать командировкам культурных деятелей форму официальных поручений, хотя фиктивность большинства из этих поручений ни для кого не являлась секретом. Так, в обращении Коллегии Наркомпроса к Наркомфину от 17 марта читаем: «Коллегией Народного Комиссариата по Просвещению, в заседании 11-го Марта с.г. постановлено оказать Члену Коллегий Литературного и Театрального Отделов Вячеславу Ив. ИВАНОВУ финансовую поддержку для поездки за границу, принимая во внимание, как серьезность предпринимаемых им работ и поручений Наркомпроса, которые он берется выполнять, так и болезненное состояние т. В. И. Иванова и его семьи. Коллегия постановила ассигновать В. И. Иванову единовременно 50.000 рублей на выезд за границу и установить для него командировочное жалование в 50.000 р. в месяц, сроком на полгода. Означенную валюту

С. 186–188; *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов в Театральном отделе Наркомпроса // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. 8. Тарту, 1997. С. 127–133.

²¹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 109 об. (ср.: Д. 320. Л. 62 об.; Д. 328. Л. 160). О роли Луначарского см.: *Fitzpatrick Sh.* The Commissariat of Enlightenment. P. 131–132, 345.

²² ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 109 об.

Народный Комиссариат по Просвещению просит выплатить знаками думского образца»²³.

К вопросу о том, какие поручения Луначарский мог давать Иванову, хотя бы и фиктивно, мы будем возвращаться неоднократно. 31 марта 1920 года Иванов запросил сертификат от Академии наук, который ему и выдали 4 мая. Здесь Иванов характеризует цели своей командировки следующим образом: «а) написание подготовляемой мной монографии о творчестве и веке Эсхила <...> и в связи с этой работой завершение и усовершенствование полного перевода (размерами подлинника) Эсхиловых трагедий <...> б) составление заказанного мне университетского руководства по истории эллинской религии; в) перевод “Божественной Комедии” Данте и составление сопровождающего перевод комментария»²⁴. В письмах Иванова к Крупской и Луначарскому также упоминается возможность создания в Италии института по изучению славянской культуры («Студия славянской культуры»), в котором Иванов должен был принять участие²⁵.

Практически в одно время с Ивановым прошения на заграничные поездки подали в Наркомпрос А. Белый, М. О. Гершензон, Ф. Сологуб и Ан. Чеботаревская, К. Д. Бальмонт, М. П. Арцыбашев²⁶, С. А. Кусевицкий, Вас. И. Немирович-Данченко. Различия в судьбах ходатайств этих лиц наводят на мысль о достаточно произвольной системе распределения наркомпросовских командировок, т. е. о своего рода фаворитизме. Так, Белому²⁷,

²³ Там же. Д. 321. Л. 133.

²⁴ Неизвестное письмо Вяч. Ив. Иванова академику С. Ф. Ольденбургу / публ. Г. Бонгард-Левина // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 255. Аналогичным образом характеризуется командировка в обращении Иванова в Общество любителей российской словесности от 12 мая 1920 года. На основе этого обращения Общество выдало Иванову рекомендательное письмо; см.: *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов — член Общества любителей российской словесности // *Europa Orientalis*. 1993. XII. 2. С. 330, 335. О работе Иванова над Эсхилом и Данте см.: *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила // *Эсхил. Трагедии*. М., 1989. С. 497–522; *Davidson P.* The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge, 1989. С. 261–273; *Шишкин А. Б.* Из римского архива Вячеслава Иванова // *Archivio italo-russo*. Русско-итальянский архив. I. Trento, 1997. С. 547–548 (договор об издании «Божественной комедии» от 14 мая 1920 г.).

²⁵ См. публикуемые ниже письма. Можно отметить, что летом 1920 г. Иванов выступал вместе с Брюсовым и Фриче на официальной встрече с итальянскими журналистами; см.: *Итальянские гости в Доме Печати* // *Известия*. 1920. № 134. 22 июня. С. 3.

²⁶ См. письмо В. И. Ленину от 19 июля 1920 г. (ГА РФ. Ф. 2306. Д. 398. Л. 59). Луначарский, комментируя «обывательски-брезгливое» отношение Арцыбашева, писал Ленину 22 июля 1920 г., что не считает себя «вправе палец об палец ударить для того, чтобы облегчить его отъезд за границу» (Лит. наследство. Т. 80. М., 1970. С. 207; далее в примечаниях — ЛН 80). А через несколько дней Луначарский просит Ленина выпустить хотя бы Арцыбашева и Иванова (Там же. С. 207–208). В итоге Арцыбашев эмигрировал в августе 1923 года.

²⁷ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 22 об.

Гершензону и Сологубу с супругой отказали в заграничной поездке. Судя по его письмам к Иванову-Разумнику, Белый добился нового рассмотрения своего дела и на сей раз получил благоприятный ответ, однако в протоколах Коллегии Наркомпроса нет документального подтверждения этого факта²⁸. В случае Гершензона Коллегия постановила «воздержаться» от командирования его за границу и принять меры по улучшению его бытового и медицинского положения в России²⁹. Но на том же заседании, 17 апреля 1920 года, Коллегия утвердила командировки Бальмонта и Кусевицкого «для исполнения ими работ, указанных в их докладных записках, и с оставлением за ними получаемого содержания»³⁰, причем два месяца спустя Бальмонту было ассигновано еще 200000 рублей для командировки³¹. 29 мая было отказано Сологубу и Чеботаревской в командировке «ввиду крайней затруднительности в настоящий момент выезда за границу»³². С 26 апреля шла война с Польшей, что действительно могло затруднить поездки, но при этом Коллегия не стала сразу отменять уже разрешенные командировки, а 15 июля Коллегия утвердила командировку Вас. И. Немировича-Данченко.

Документы, связанные с попыткой Луначарского утвердить заграничную командировку Вас. И. Немировича-Данченко, проливают свет на истинные причины решений Наркомпроса. Наркомпрос утвердил эту командировку «ввиду необходимости закончить порученную Петроградским

²⁸ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / публ., вступ. ст. и комм. А. В. Лаврова и Джона Мальмстеда. СПб., 1998. С. 192–193, 208–209 («Луначарский дает командировку: Она — дана уже»). Ср. письмо Ал. Чеботаревской своей сестре Ан. Чеботаревской от 20 марта 1920 г.: «О выезде за границу я слышала, что здесь хлопотали и получили разрешение выехать А. Белый (первый по счету), затем подали заявления ваш питерский Браун (приезжал сам в Москву) и наш Вяч. Иванов. <...> Сейчас, однако, В. Иванов смотрит пессимистически на возможность продвинуться дальше из-за событий в Германии, через которую трудно, очевидно, сейчас пробираться иностранцам» (ИРЛИ. Ф. 189. Доп. поступления. Л. 20 об. — 21; частично опубл. в: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 211).

²⁹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 172 об. См. также фрагмент докладной записки Гершензона: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 398. Л. 76.

³⁰ Там же. Докладные записки Бальмонта и Кусевицкого не обнаружены. См. о Кусевицком: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 321. Л. 261 об.; о Бальмонте: Там же. Л. 260 — 260 об.

³¹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 22. Об отношениях Бальмонта и Луначарского см.: *Пияшев Н. А. В. Луначарский о Бальмонте* // Рус. литература. 1966. № 1. С. 189–192.

³² ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 1. 8 октября 1920 г. Коллегия Наркомпроса постановила: «Сообщить в Наркоминдел, что к выезду писателя Ф. Сологуба и Ан. Чеботаревской со стороны Коллегии Наркомпроса препятствий не встречается» (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 164). Но они так и не уехали, и в сентябре 1921 г. Чеботаревская покончила с собой. См. также: *Лавров А. В. Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская* // Неизданный Федор Сологуб: Стихи. Документы. Мемуары. М., 1997. С. 299–300; «Шипение Сологуба не прибавит ничего» // Источник. 1995. № 5. С. 66–71.

отделением Государственного издательства В. И. Немировичу-Данченко работу — составление книги «Народные трибуны и мученики революции»³³, однако Особый отдел ВЧК отказал ему в разрешении на выезд. В недатированном письме в Особый отдел ВЧК Луначарский вполне открыто раскрывает настоящие причины поездки:

<...> Конечно, главной причиной поездки за границу В. И. Немировича-Данченко является то, что в России он неминуемо и скоро умрет и притом умрет мучительно, ибо мы не в состоянии никоим образом обставить его так, чтобы этот больной старик мог жить нормально.

Отношение его к Советской власти вполне лояльно и никаких шагов против нас он за границей не предпримет и не может, да если бы предпринял, наконец, то это не имеет ровно никакого значения.

Уезжает он на свои собственные средства, и я считал бы проявлением неуместного в данном случае деспотизма задерживать несчастного старика в России.

Между тем, мне сообщают, что Особ<ый> отдел не разрешает ему выезд за границу.

Настойчиво прошу Особый отдел пересмотреть это решение. Задерживая его здесь, мы принесем его совершенно бесполезно в жертву, во-вторых, обременяем сами себя заботами о нем. Посылка же его за границу не стоит нам ни одной копейки и не может быть чревата абсолютно никакой опасностью. В случае же выполнения Немировичем, писателем очень опытным, данных ему поручений, мы будем иметь пару хороших книг³⁴.

Таким образом, в большинстве случаев, в том числе и с Ивановым, заграничная командировка понималась Луначарским как гуманитарный жест.

Впрочем, из письма Луначарского в ВЧК также следует, что вопрос о командировках за границу решал не один Наркомпрос. В случае утверждения командировки Коллегией Наркомпроса соответственные запросы посылались в Наркомфин, Наркоминдел, Наркомздрав (если командировка служила и лечебным целям) и в Особый отдел ВЧК. Каждый из этих органов мог создать труднопреодолимые препятствия командировке, однако Луначарскому часто удавалось обойти их. Уже в марте 1920 года Наркоминдел возразил против «участившихся в последнее время командировок за границу», обращая внимание других народных комиссаров на то, что, согласно правилам, «выезд из пределов РСФСР в порядке отдельных поездок за границу частного лица для частных надобностей не разрешается» и что «уезжающие в заграничную командировку не могут брать с собой семей»³⁵. Но, как видно на примере Иванова и других писателей, получить

³³ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 75 — 75 об. Вас. И. Немирович-Данченко (1844–1936), писатель, мемуарист, брат Вл. И. Немировича-Данченко.

³⁴ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 326. Вероятнее всего, это письмо было написано уже после начала скандала с Бальмонтом в середине июля. В итоге Вас. И. Немирович-Данченко выехал из России в конце 1921 года.

³⁵ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 398. Л. 3 — 3 об.

фиктивные поручения и специальное разрешение на выезд всей семьей было не очень трудно³⁶. Луначарский обходил даже возражения со стороны ВЧК. Например, 24 апреля Луначарский извещает Коллегию, что к выезду Иванова, Кусевицкого и профессоров Ф. И. Щербатского и Н. Я. Марра «со стороны Наркоминдел никаких препятствий не встречается, и обещана поддержка в получении Марром, Щербатским и В. И. Ивановым необходимой валюты»³⁷, но 29 апреля Луначарский докладывал Коллегии, что Особый отдел ВЧК предъявил возражения против командировки Кусевицкого. На заседании Общества любителей российской словесности 16 мая 1920 года Бальмонт объявил: «Особый отдел задерживает наш (т. е. Бальмонта и Иванова. — Р. Б.) отъезд»³⁸. Видимо, все эти сложности были устранены, и Бальмонт вместе с семьей выехал в Ревель одновременно с Кусевицким 25 июня 1920 года³⁹.

Иванов же еще задерживался в России⁴⁰. 19 или 20 июня Луначарский известил его о невозможности выдать ему конвертируемую валюту (царские знаки или золото), что, по его словам, «ставит Вашу поездку под весьма

³⁶ См.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 85; письмо Бальмонта к Луначарскому от 16 марта 1920 года (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 429).

³⁷ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 183 об. О командировке Ф. И. Щербатского см. также: ЛН 80. С. 207.

³⁸ *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — член Общества любителей российской словесности. С. 332.

³⁹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 318. Л. 187–188. Пройти все необходимые инстанции Иванову могли помочь О. Д. и Л. Б. Каменевы. Пока обнаружено лишь одно письмо Иванова Л. Б. Каменеву:

6 мая 1920

Глубокоуважаемый Лев Борисович,

Беру смелость направить к Вам Вольфганга (Владимира Николаевича) Грёгера, даровитого немецкого поэта, уроженца Риги. Ему хочется пробраться в Германию, как в целях литературной деятельности, так и потому, что там живет его семья. Он был застигнут войною в Германии и выслан оттуда, как русский подданный. Он нуждается во влиятельной рекомендации в [одно слово нрзб. — Р. Б.], точнее к т. Эйдуку: Там обещали ему, при условии такой рекомендации, доставить его в Латвию. Может быть, Вы найдете возможность помочь ему, чем и меня премного обяжете.

С глубоким уважением душевно преданный Вам Вячеслав Иванов
(РЦХИДНИ [РГАСПИ]. Ф. 323. Оп. 2. Д. 163. Л. 41).

В эти годы Л. Б. Каменев был председателем московского горсовета и членом Политбюро. Вольфганг Грёгер (Groeger, 1882–1952) в 1919 году жил в санатории «Серебряный бор», где и познакомился с Вяч. Ивановым и его семьей (*Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 84). В 1922 году опубликовал немецкий перевод статьи Иванова 1919 года «О кризисе гуманизма»: *Ivanov W.* Klüfte. Über d. Krisis d. Humanismus. Berlin, 1922. См. также: *Ivanov V.* Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. Michael Wachtel. Mainz, 1995. Эйдук — это, возможно, Ф. В. Эйдукевич (наст. фам. Эйдукивичус, 1869–1926).

⁴⁰ Хотя Иванов уже начал готовиться к отъезду, доверив ученому секретарю ЛИТО П. А. Кузько получить его жалование за май в записке от 1 июня 1920 года (РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 56).

тяжелые условия»⁴¹. Помимо состояния здоровья Веры Константиновны Ивановой⁴², такие финансовые осложнения в какой-то мере объясняют, почему Иванов был вынужден откладывать отъезд, но при этом сама командировка оставалась в силе и Иванов не прекращал общественную деятельность. В первой половине июля Иванов неоднократно участвует в публичных диспутах и чтениях⁴³.

Ситуация осложнилась еще больше к середине июля, когда В. И. Ленин отменил ряд уже запланированных командировок на основании дошедших до Москвы слухов (впоследствии не подтвердившихся) о нарушении Бальмонтом обещанной им политической лояльности. В число отмененных попала командировка Иванова. Узнав об этом, Иванов обращается к Н. К. Крупской:

18 июля 1920

Глубокоуважаемая Надежда Константиновна,

Прибегаю к Вашей помощи, не видя других путей к выходу из своего отчаянного положения и предполагая, что я не вовсе Вам неизвестен по своему соприкосновению с деятельностью Внешкольного Отдела. Я получил от Наркомпроса заграничную командировку с ученою целью и для исполнения поручений Наркомпроса (отчасти в связи с предполагаемым основанием в Италии, по предложению бывшего министра Торри, института русской литературы и искусства). Я готовился уже в ближайшие дни выехать за границу с большими членами моей семьи — женою в остром туберкулезе (бывшей сотрудницей Отдела по делам музеев), окончившею Гос. Консерваторию дочерью, сотрудницей Наркомпроса по Муз<ыкальному> отделу и Отделу единой школы, страдающею туберкулезом легочных верхушек, и восьмилетним сыном, нуждающимся в климатическом лечении от бронхиоденита — род туберкулезного поражения. За мою безусловную положительную лояльность поручились хорошо знающие меня товарищи Луначарский, Карахан, Каменев. Внезапно Особый отдел В. Ч. К. отказал мне в визе заграничного паспорта, причем полуконфиденциально объяснил А. В. Луначарскому, в ответ на его энергический запрос и протест, что по категорическому предписанию Владимира Ильича выпуск за границу писателей и артистов прекращен до окончания войны вследствие политического поведения поэта Бальмонта в Ревеле, о чем имеется официальное телеграфическое сообщение т. Гуковского из Ревеля. Положение, для меня лично создавшееся, я выше назвал отчаянным по следующей причине. Жена моя так больна, что слабеет с каждым днем, и каждый день отнимает у нее остаток сил, необходимых

⁴¹ ЛН 80. С. 188–189. Из этого письма следует, что, добившись от Наркомфина для Иванова месячного оклада в 50000 рублей думского образца, Луначарский обратился также в Внешторг за дополнительной суммой в конвертируемой валюте, но получил решительный отказ (Там же. С. 188–189).

⁴² См.: Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову 1920–1925 / публ. А. д'Амелиа и В. Аллоя // Минувшее. Вып. 6. Париж, 1988. С. 245.

⁴³ См.: Известия. 1920. № 134. 22 июня. С. 2; № 136. 24 июня. С. 2; № 142. 1 июля. С. 2 (об оппонировании на докладе Луначарского «Правда материалистического мирозерцания»), № 144. 3 июля. С. 2; № 152. 13 июля. С. 2 (об оппонировании на докладе Луначарского «О преемственности культуры»).

для путешествия, в котором единственно можно усматривать некоторую надежду на ее спасение. У нее острый туберкулезный процесс с серьезными осложнениями в области желудка; температура каждый вечер поднимается выше 39 градусов; она питается только какао. Я устроил ее, в ожидании нашего отъезда, на даче. Ей необходимо лечение в хорошем лечебном заведении в горах, может быть — в Давосе или тому подобных курортах. О всем этом я могу представить медицинские свидетельства, напр<имер> от д-ра Воробьева, который на днях приезжал к ней из Крюковского санатория. Ей 30 лет; до двадцатилетнего возраста жила она за границей и окончила гимназию в Женеве. Уже годами страдает она в России кишечною атонией в сильнейшей степени, не может правильно питаться, а за последние годы дошла до крайнего общего состояния. Ей индивидуально необходимы, независимо от климата, особенные местные условия питания и физической жизни, ибо после Швейцарии и Италии она физически не может у нас акклиматизироваться. Теперь же она сгорает и тает на глазах у всех, только в ближайшие дни она еще способна подвергнуться трудностям путешествия, которое составляет вопрос жизни или смерти. Ужели выходки чуждого мне по всему жизнепониманию литературного коллеги должны отнять у меня последнюю надежду на спасение жены? Мне представляется это чудовищною случайностью, невероятным кошмаром. Я понимаю весь тактический смысл мероприятия, но сам являюсь случайною, неповинною и трагическою жертвой происшедшего. Знаю, что Бальмонт в последнее время неоднократно демонстрировал симпатии советской власти; мне чужда всякая демонстративность. Я умею держать данное слово. Меня знают. Моя деятельность с октября 1918 г. в различных отделах Наркомпроса у всех на глазах. Я, как писатель и мыслитель сложившийся, долгая жизнь которого ушла на выработку миросозерцания целостного, — органического, безусловно независимого и, надеюсь, самобытного, полагаю смысл своей культурно-общественной работы именно в независимости своего подхода к духовно-культурным проблемам революции (политикой в собственном значении этого слова я вообще не занимаюсь). Я не принадлежу и не могу принадлежать, по существу дела, ни к какой политической партии. Но каким духом проникнуты мои настоящие выступления на неполитических митингах и собраниях, лучше всего знают слушающие меня и соучаствующие. Пятнадцать лет работаю я в литературе и науке как последовательный поборник соборной, коллективистической эстетики, морали, жизни. Никакое участие в политических действиях за границей, ни даже просто в органах печати, имеющих определенную политическую окраску, лицам, сколько-нибудь меня знающим, ожидать от меня нельзя, и в этом поручаю мое торжественное обещание, которое дать мне легко, потому что оно выражает мое естественное, самопроизвольное отношение к нашей революции. Нашему строительству я могу быть за границей только полезен как живое доказательство того, что не все русские писатели одинаково мыслят и чувствуют, и как некое скромное звено культурной связи между дружественными нам элементами Запада и нами.

Извините это длинное письмо и обращение к Вам по личному делу, не касающемуся в тесном смысле круга Вашей деятельности. Но Вы поймете сердцем его, если не уместность, то по крайней мере нравственную возможность. Дело идет, повторяю, о сохранении последней надежды на спасение жизни моей жены. Поговорите же, если Вы меня слышите, с Владимиром Ильичом, представьте ему мое личное дело в правильном освещении: я ходатайствую, во имя ценнейшего в моей личной жизни, об исключении, об изъятии меня из списка командированных было за границу и задержанных, об отпуске немедленно (каждый день здесь имеет решающее значение), об оказании мне особенного доверия,

которого я не обману и ценность которого в моих глазах возрастает в меру его исключительности, о принятии в соображение особенных, чрезвычайных мотивов, обуславливающих настоятельность моих просьб, какую я считаю себя нравственно обязанным проявить, как бы ни противоречили они моим навыкам, моему нраву. Извините же, глубокоуважаемая Надежда Константиновна, этот мой шаг, и, если возможно, мне помогите.

С истинным уважением

Вячеслав Иванов

Член Центр<альной> литер<атурной> коллегии и Заведующий Академ<ическим> П<од>отделом и Лит<ературной> студией Лито Наркомпроса, член Центротeatра и Заведующий историко-театр<альной> Секцией ТЕО Наркомпроса.

3-й Неопалимовский пер. 5. Здравница

телефон 1-21-55⁴⁴.

Письмо было переслано Крупской в ВЧК, которая, видимо, исполняла запрет Ленина на выезд писателей. Ответ из Особого отдела ВЧК гласит:

Мы полагаем, что Вячеславу Иванову нельзя дать заграничного паспорта по следующим соображениям:

1. Вяч. Иванов во всех своих официальных выступлениях (в деловых заседаниях, диспутах и т. д.) старается подчеркнуть свою аполитичность и защищает всегда независимость литературы и искусства от государственной власти — в то же самое время, в своих частных беседах с людьми его лагеря он достаточно резко высказывается противником коммунизма вообще и настоящего советского строя вообще.

2. Известно со слов самого Вяч. Иванова, что он запасся мандатом от группы профессоров⁴⁵ или на тот случай, если та или иная страна его не выпустит с советским паспортом, или для того, чтобы проехать с профессорским мандатом, таким образом себя не компрометируя перед европ<ейским> «общественным» мнением. Кроме того, этот мандат был выдан ему с той целью, чтобы он сообщил европ<ейскому> общ<ественному> мнению о положении ученых и литераторов в Советской России.

3. Советская власть уже дважды совершила опрометчивость в выдаче паспортов высшим представителям буржуазной литературы: а) она дала возможность

⁴⁴ ГА РФ. Ф. 130. Оп. 4. Ед. хр. 254. Л. 35–39. Андреа Торре (1866–1940) — министр народного образования в правительстве Франческо Нитти (правительство просуществовало с 23 июня 1919 по 15 июня 1920 года). Л. М. Карахан (наст. фам. Караханян; 1889–1937) в 1918–1920 годах был заместителем комиссара по иностранным делам. В недатированном и неоконченном черновике письма Ленину Иванов писал:

Глубокоуважаемый Владимир Ильич,

Секретарь Совета Народных Комиссаров, тов. Фотиева, писала мне от 28 июля за № 882: «По поручению В. И. Ленина сообщаю, что по поводу возбужденного Вами ходатайства о разрешении Вам выехать за границу мною были запрошены соответствующие ведомства, причем выяснилось, что в настоящий момент такое разрешение дано быть не может» (РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 48).

Г. В. Обатнин датирует это письмо 1919 годом (*Обатнин Г. В.* Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революции 1917 года. С. 224), но по содержанию оно явно относится к 1920 году.

⁴⁵ См. прим. 25.

выехать Мережковскому, Философову и Гиппиус и вести им в Варшаве яростную антибольшевистскую кампанию; б) Бальмонт, произнесший во Дворце Искусств революционную речь, чтобы облегчить себе выдачу паспорта, по приезде в Ревель дал интервью в буржуазные газеты, в котором проявил свою бешеную ненависть к Советской власти. Тут же можно отметить, что так называемые корифеи русской буржуазной литературы почти не имеют исключения в подобном же вероломном отношении к Сов<етской> власти — укажем хотя бы на Бунина и Куприна.

24/VII.20 В. Менжинский.

При сем письмо В. Иванова Н. К<онстантиновн>е [Крупской]

НВ *Лечится* его семья может или в наших санаториях, или на Кавказе, как *наши* ответственные работники. Кстати, в О<собый> О<тдел> ни разу не поступало ходатайства от Л. М. Карахана, Л. Б. Каменева и др., чтобы предоставить возможность лечиться за границей хоть *одному* из десятков тысяч рабочих, страдающих туберкулезом или другой болезнью, нажитой во время гражданской войны. *A la longue*⁴⁶ такая разница в отношении к буржуазии и рабочим может не только подорвать популярность отдельных тт., но и отразиться на отношении рабочих к комм<унистической> партии.

В. М.⁴⁷

Несмотря на то что поведение Бальмонта значителен лишь как одна из причин этого отказа, наряду с поддержкой польского наступления со стороны Мережковских⁴⁸ и идеологической нецелесообразностью писательских командировок вообще, Иванов и Белый, а вслед за ними и Луначарский и Горький видели в Бальмонте главного виновника неудачи, постигшей планируемые командировки. Поэтому следует остановиться на этом вопросе подробнее.

В документах, освещающих обсуждаемые командировки культурных деятелей, в том числе Бальмонта и Иванова, встречается формула: «Коллегия ручается за его политическую лояльность по отношению к Советской власти»⁴⁹. Не обладая юридической силой, эта формула представляла собой выражение личного доверия Луначарского к командируемым им писателям, что они не опозорят его лично и Наркомпрос в глазах Наркоминдела и ВЧК, противившихся свободной раздаче командировок. Однако недовольство Наркоминдела и Особого отдела ВЧК щедростью Луначарского скоро переросло в открытое возмущение, когда появилось сообщение о якобы антисоветских заявлениях Бальмонта. В ответ на запрос

⁴⁶ В конце концов (*фр.*).

⁴⁷ ГА РФ. Ф. 130. Оп. 4. Ед. 254. Л. 40 — 40 об. В. Р. Менжинский (1874–1934) — партийный деятель, в 1920 г. — начальник Особого отдела ВЧК. Сестра Менжинского Вера (1872–1944) возглавляла ТЕО с февраля по сентябрь 1920, а другая сестра, Людмила (1876–1933), возглавляла Отдел единой трудовой школы, где (как видно из письма Иванова к Крупской) служила и В. К. Иванова.

⁴⁸ О заявлении Мережковского и Гиппиус в поддержку польского наступления (напечатанном 10 июля 1920 года) см.: *Гиппиус-Мережковская З. Н.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 282–283. Их пропольская позиция упоминается уже в заметке о Савинкове (см.: В стане контр-революции // Известия. 1920. № 142. 1 июля).

⁴⁹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 321. Л. 260, 261 об.

Луначарского 24 июля полномочный представитель Советской России в Эстонии И. Э. Гуковский объяснил: «Мне не известно ни о каких интервью, ни иных публичных выступлениях Бальмонта. Думаю, что таковых и не было, так как я не мог бы не знать о них, если бы были. Тем не менее я считаю, что те командировки, которые стали все чаще и чаще даваться Вами разным лицам из среды нашей интеллигенции, следует по возможности сократить и давать с возможной осторожностью. <...> Бальмонта с женою я случайно видел в виде просителя визы у здешнего немецкого представителя. Он был чрезвычайно жалок, хотя ничего предосудительно не говорил, но оба они, и муж, и жена, так униженно просили, так уверяли его, что разрешение на визу получится, что мне было стыдно за них и неловко перед бывшими случайно здесь пятью немецкими товарищами, ехавшими на конгресс III Интернационала»⁵⁰.

В этой межведомственной борьбе Ленин оказался на стороне Наркоминдела, и отмена уже утвержденных командировок исходила непосредственно от него, о чем свидетельствует часть письма Луначарского к Ленину от 28 июля 1920 г., опущенная при публикации в 80-м томе «Литературного наследства»: «Пересылаю Вам копию с письма, посланного мне Гуковским на мой запрос о том, что Бальмонт скомпрометировал себя с советской точки зрения. Это меня взволновало, тем более, что Вы дали распоряжение, о котором я упомянул в моем письме к Вам по поводу Арцыбашева, Особ<ому> отделу не пускать писателей и журналистов за границу. Между тем письмо Гуковского ясно свидетельствует, что, кроме подозрений, у него, Гуковского, решительно ничего нет против Бальмонта»⁵¹.

Далее Луначарский пишет Ленину, что «нерационально» задерживать Иванова, «которому заграничная поездка обещана давным-давно, у которого страшно больна жена и который много раз своей честью заверял, что ни в каком случае не уронит ни своего достоинства, ни достоинства выпустившей его

⁵⁰ ЛН 80. С. 208. См. также письмо Бальмонта от 22 июля с опровержением слухов: ЛН 80. С. 210; ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 2. Д. 796. Л. 176–177. Источник сведений о якобы имевшем место выступлении Бальмонта остается неизвестным; нам не удалось найти упоминаемую иногда заметку в «Известиях» за 10 июля. В любом случае к середине 1921 г. Бальмонт, по собственному признанию, уже «несколько раз резко выступал против большевиков» (Письмо к Дагмар Шаховской от 22 мая 1921 г. // Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Gen MSS 315); ср. его очерки 1921 г. «Факел в ночи», «Где правда?» и др. в кн.: *Бальмонт К. Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма* / сост. В. Крейд. М., 1992. С. 214–221. О получении Бальмонтом немецкой визы см. его очерк «Завтра. 1921. VI. 24» (Там же. С. 216–217). Белый тоже возлагал на Бальмонта вину за провал своих планов уехать, см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 208–209.

⁵¹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 336. Ср. ЛН 80. С. 207 (здесь письмо предположительно датировано 28 июля 1920 г.). См. также письмо Луначарского к Наркоминделу Г. В. Чичерину от 26 июля: «В зависимости от этого [т. е. от подтверждения или опровержения слухов о Бальмонте. — Р. Б.] Владимир Ильич и Особотдел ставят отпуска для некоторых весьма нуждающихся в поездке за границу лиц» (ЛН 80. С. 208).

Советской республики»⁵². Кроме того, в начале октября Луначарский публикует заметку, опровергающую слухи о «некорректном поведении» Бальмонта⁵³. Протест Луначарского не возымел никакого действия, и в 1920–1921 годах, после скандала с Бальмонтом, писателям было чрезвычайно трудно получить разрешение на выезд, о чем красноречиво свидетельствует случай Блока, умершего в 1921 году после многократных попыток уехать на лечение⁵⁴. Однако сам Луначарский (как и Горький) стал указывать на поведение Бальмонта как на главную причину отмены командировок в 1920 году лишь в ходе полемики с Бальмонтом и И. А. Буниным по поводу Ромена Роллана в 1928 году⁵⁵.

Иными словами, командировки были отменены вследствие целого комплекса причин, а слухи о поведении Бальмонта послужили правительству лишь предлогом для давно назревавшего решения. Приведенные ниже письма Иванова показывают, что, с его точки зрения, командировка была не столько отменена, сколько отложена, и что в этом сыграло роль не только поведение Бальмонта (или Мережковского и Гиппиус), но и такие факторы, как международное положение Советской России.

3. В Кисловодске и Баку

Запрет Ленина на заграничные командировки для писателей практически совпал со смертью Веры Константиновны, скончавшейся после изнурительной болезни 8 августа 1920 года. За несколько дней до этого Луначарский устроил Иванову новую командировку на Кавказ, якобы для содействия новым высшим учебным заведениям и местным отделениям Наркомпроса⁵⁶. Иванов с дочерью и сыном выехали из Москвы 28 августа в Кисловодск⁵⁷, откуда через два месяца последовали в Баку, где Иванов устроился профессором в новый Азербайджанский государственный университет⁵⁸.

⁵² ЛН 80. С. 208.

⁵³ Книга и революция. 1920. №3–4. С. 101; ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 231 (машинопись от 2 октября 1920 г.). Хотя заметка была адресована в «Известия», нам не удалось обнаружить ее в доступных нам номерах газеты.

⁵⁴ См.: ЛН 80. С. 210, 292–294.

⁵⁵ См.: *Луначарский А. В.* Ответ Ромену Роллану // Вестник иностранной литературы. 1928. №3 (перепечатано в: *Луначарский А. В.* Собр. соч. Т. 5. М., 1965. С. 529–535); *Горький М.* Собр. соч. в 30 т. Т. 30. М., 1955. С. 83–86 (письмо к Р. Роллану от 22 марта 1928 года).

⁵⁶ 29 августа 1920 года Иванов пишет Ал. Чеботаревской: «...за 20 дней пришлось ликвидировать дело о заграничной поездке, устроить кавказскую командировку» (ИРЛИ. Ф. 189. №92. Л. 19). М. Л. Гаспаров пишет, что в Кисловодск Иванова «решили перевезти» поэты В. А. Меркурьева и А. С. Кочетков, «спасая от голода и холода», см.: *Гаспаров М. Л.* Вера Меркурьева (1876–1943): Стихи и жизнь // Лица: Биографии, альманах. Вып. 5. М.; СПб., 1994. С. 56; см. также: Письма В. И. Иванова к В. А. Меркурьевой // Рус. литература. 1991. № 1. С. 176–180.

⁵⁷ См.: *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 115.

⁵⁸ Ранее в 1920 году Наркомпрос уже рассматривал вопрос о обеспечении Азербайджанского государственного университета квалифицированными кадрами, см.: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 86; РГАЛИ. Ф. 444. Оп. 1. Ед. хр. 1098.

12 августа 1920 года Коллегия Наркомпроса вынесла следующее постановление:

11. а) Командировать В. И. Иванова на Северный Кавказ для ведения культурной работы по указанию местных Отделов научного образования и для содействия в деле организации Кубанского университета.

Срок командировки определяется в зависимости от хода работ.

Ассигновать В. И. Иванову на расходы по его пребыванию на Кавказе единовременно сумму в 300.000 р. (триста тысяч р.).

б) Просить Народного комиссара здравоохранения поместить В. И. Иванова и больных членов его семьи в один из благоустроенных санаториев на Северном Кавказе (по возможности в Кисловодске) на срок по определению врачей.

в) Предложить Музыкальн<ому> отделу дать дочери В. И. Иванова Л. В. Ивановой как специалисту по музыкальному делу соответственное платное поручение⁵⁹.

Уже за день до этого заседания, на третий день после смерти В. К. Ивановой, Наркомпрос начал рассылать необходимые запросы в другие государственные учреждения. 11 августа Луначарский направил в Владикавказский исполком следующее предписание: «На Кавказ направляется для лечения, а также для исполнения целого ряда культурных поручений Наркомпроса по Северному Кавказу известный писатель В. И. Иванов, постоянный сотрудник Наркомпроса. Очень прошу товарищей из Исполкома оказать ему всяческое содействие и дать ему нужные рекомендации в Кисловодске для того, чтобы и там он мог пользоваться постоянным и любезным покровительством представителей Советской Власти»⁶⁰.

Аналогичные письма были направлены в Наркомздрав, Наркомфин, МУЗО, к управляющему делами Наркомпроса З. Г. Гринбергу, а в Музей им. Бахрушина — о приеме библиотеки Иванова⁶¹. 13 августа Иванову

⁵⁹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 319. Л. 97. В повестке дня, разосланной до заседания 12 августа, вопроса о командировке Иванова нет, что, возможно, указывает на спешность его рассмотрения (см.: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 312).

⁶⁰ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 116. 21 августа 1920 года Наркомпрос выдал Иванову охранную грамоту, на основании которой квартира и библиотека Иванова не подлежали реквизиции (ИРЛИ. Ф. 189. Доп. пост. Л. 1).

⁶¹ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 322. Л. 251, 257; письмо А. А. Бахрушина см.: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 116. О судьбе ивановского архива см.: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 29–31. О судьбе библиотеки Иванова ничего достоверно неизвестно. Иванов оставил библиотеку и архив на руках Ал. Чеботаревской, но 14 июля 1921 года Бахрушин сообщил Луначарскому, что библиотека Иванова еще не сдана на хранение в музей (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 2. Д. 794. Л. 272), 26 июля 1924 г. Ал. Чеботаревская сообщает Иванову, что нужно вывезти книги из его бывшей квартиры и сдать в ГАХН (ИРЛИ. Ф. 189. № 47. Л. 1), но в доверенности от 27 августа 1924 года Иванов поручает О. А. Шор «наблюдение за моей библиотекой, хранящейся в Гос<ударственном> Театр<альном> Музее имени А. А. Бахрушина, с правом ее продажи» (РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 4). Ал. Чеботаревская являлась ближайшим другом Иванова в эти годы, о чем свидетельствует их пространная переписка (ИРЛИ. Ф. 189. № 92, опубликована А. В. Лавровым).

выдали мандат следующего текста: «Сим удостоверяется, что тов. Вячеслав Иванович Иванов, член Центральной литературной коллегии и Заведующий Академическим подотделом и Литературной студией Лито Народного комиссариата по просвещению, проф. Смоленск<ого> университет<ета>, командировается Коллегией народного комиссариата по просвещению в Кубанскую область. Кубанский областной отдел народного образования приглашается использовать тов. Иванова по соглашению с ним, как крупную культурную силу и ученого филолога для налаживания культурно-просветительной работы в Вашем крае при организации Кубанского университета в области гуманитарных и общественных знаний. Всем революционным, железнодорожным и военным властям предлагается оказывать тов. Иванову всяческое содействие в смысле предоставления возможности передвижения, помещения и проч., считаясь с тов. Ивановым, как с командировемым Коллегией народного комиссариата по просвещению»⁶².

Хотя в то время ряд лиц действительно ехал помогать в создании Кубанского университета, и Иванов действительно связался с местным отделением Наркомпроса и, возможно, даже выступал на наркомпросовских мероприятиях, командировка Иванова на Кубань, скорее всего, была чисто фиктивной. В любом случае подобная командировка была исключением; 13 августа Луначарский пишет управляющему делами Гринбергу: «Мне кажется, что было бы несправедливо озолотить В. Иванова и не дать ничего Белому, так как и он хлопотал уже с полгода о поездке за границу и задержан по тем же обстоятельствам <...>»⁶³.

Выехав в Кисловодск 28 августа 1920 года, Иванов продолжал держать Луначарского в курсе дел как служебных, так и личных. Далее приводим полностью текст единственного выявленного письма Иванова к Луначарскому из Кисловодска, под которым в то время шли бои⁶⁴:

О. А. Шор, которая с 1924 года берет на себя роль Чеботаревской, впервые упоминается в связи с Ивановым в июле 1924 года, когда она организует вечер поэзии Иванова в ГАХН, состоявшийся 16 июля (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 117–119). В дальнейшем Иванов доверяет ведение своих дел преимущественно ей (см.: РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 3; см. также переписку с О. А. Шор за 1924–1927 годы в Римском архиве В. И. Иванова).

⁶² ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 322. Л. 258. Согласно данным университетского архива, Иванов был избран профессором Смоленского университета, но к преподаванию не приступил (сообщено Н. В. Котрелевым, за что выражаем ему искреннюю благодарность). 23 августа 1920 года Иванов получил в Дворце искусств «грамоту, утверждающую достоинство мастера» (ИРЛИ. Ф. 607. № 210).

⁶³ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 119; ср. запрос Луначарского Наркомздраву Семашко о Белом от 13 августа 1920: Там же. Л. 118.

⁶⁴ 27 октября 1920 г. Иванов пишет Ал. Чеботаревской: «Ожидаю от Анатолия Васильевича <Луначарского>, которому писал несколько раз откровенно о своих затруднениях, окончательных указаний» (ИРЛИ. Ф. 189. № 92. Л. 24). Ср.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 87–88.

Кисловодск 2 окт. 1920

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич,

Эвакуация, о которой я сообщил Вам в письме, направленном в Ростов и пересланном оттуда, как мне говорят, в Москву с надежным человеком, — не отменена, но производится в таком порядке, что больным предоставляется закончить курс лечения. Поэтому я остаюсь покамест в Кисловодске и участвую в делах Нар<одного> Университета. Тем не менее будущее — разумею: ближайшее будущее, — остается крайне неопределенным. Быть может, придется через несколько недель выехать в Баку. Опасность быть отрезанным от Москвы не исключена. Я писал Вам, как серьезны опасения, вызываемые во мне состоянием здоровья дочери и маленького сына. Нам настоятельно нужно было бы переехать на зиму в Грузию. Поэтому, несмотря на временное успокоение и затишье в Кисловодске, я повторяю мою просьбу: не откажите сделать возможное для Вас, чтобы мне был разрешен этот выезд — из центра ли или от крайних властей. Если же наши отношения с Италией складываются благоприятно для поездки туда нашей миссии, не забудьте о моей горячей просьбе присоединить меня к миссии. Знакомые итальянцы твердо надеялись, что «Studio della civiltà slave» будет существовать с осени! Пришлите мне несколько строк, чтобы я знал, а *quo t'm'en teni*⁶⁵. Слышу, что университет в Екатеринодаре уже открыт, и собираюсь предпринять туда поездку; но железнодорожные сообщения в настоящее время до крайности затруднены, и тревожность общего положения запрещает оставить дочь и сына одних здесь. Приходится выжидать благоприятного случая.

С сердечным приветом

всецело преданный Вам Вяч. Иванов

1-й Сов. Санаторий, Ребровая ул. 4, к. 8

Назначил публ<ичную> лекцию (от Внешкольного Отдела нар<одного> обр<азования>) на тему: «Зачем мы ходим в театр?»⁶⁶

Здесь интересна не столько вновь упомянутая «Студия славянской культуры», сколько указание, что Иванов продолжает надеяться на выезд за границу при улучшении советско-итальянских отношений.

Ситуация в Кисловодске стабилизировалась, пути сообщения открылись, и в начале ноября Ивановы выехали в Баку, где 19 ноября Иванов избран был ординарным профессором⁶⁷. Баку отнюдь не был идеальным местом для Иванова. Василий Сахновский, командированный в Баку в это же время, писал Луначарскому: «Самое главное, что хотел написать Вам, здесь болото, полное непонимание и никто не любит искусства»⁶⁸. К тому же в новом университете хронически не хватало книг, о чем Иванов сетовал чуть не в каждом письме, посланном из Баку в центральные государственные учреждения. Зато это был излюбленный Ивановым юг, здесь постепенно собрался неплохой профессорский и студенческий коллектив, изредка

⁶⁵ Как мне быть (*фр.*).

⁶⁶ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 385. Л. 110 — 111 об.

⁶⁷ См.: *Котрелев Н.В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 326; *Иванова Л.В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 88–92.

⁶⁸ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 796. Л. 339 об. В.Г. Сахновский (1886–1945) — режиссер, драматург, театровед.

появлялись в Баку знакомые писатели⁶⁹, и в письмах в столицу, несмотря на жалобы на бытовые невзгоды и на попытки добиться нового рассмотрения дела о заграничной командировке, Иванов неизменно выражает свою удовлетворенность сложившейся ситуацией.

В первом из числа выявленных писем Иванова из Баку в Москву⁷⁰ уже звучат ставшие потом привычными мотивы этого периода: просьбы оказать помощь бакинскому коллеге или ученику, сетования об отсутствии книг, надежды на возобновление командировки.

*Баку, гос<ударственный> Университет
11 апреля 1921*

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич,

Позвольте мне с своей стороны горячо поддержать просьбу моего почтенного коллеги по Бакинскому Гос<ударственному> Университету, проф. В. В. Сиповского, и просить Вас вникнуть в его дело. Ему, как научному работнику, нужно спасти для своей ученой работы и уберечь от раздробления свою специальную библиотеку, оставшуюся в Царском Селе. Если она уже бесповоротно национализирована, нельзя ли поступить по желанию проф. Сиповского? Направленная сюда, она оказала бы университету огромную пользу: мы сидим здесь без книг, и я уже имел однажды случай писать Вам из Баку об этой жгучей потребности здешнего госуд<арственного> университета, вообще превосходно налаженного и плодотворно работающего.

Уверенный, и при отсутствии всяких знаков, могущих меня обнадеживать, что Вы не могли забыть Ваше обещание помочь мне осуществить ту заграничную командировку, что была сведена на нет волею роковых случайностей, — позволяю себе и при этом случае повторить все то же *μεινισο Αθηναίων*⁷¹!

Истинно уважающий и душевно преданный Вам
Вячеслав Иванов⁷².

⁶⁹ Например, С. М. Городецкий, А. Е. Крученых, В. Хлебников. См.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 91, 106–107; *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 125, 143–145, 195–196, 231–234, 280–282; *Миллиор Е. А.* Беседы философские и не философские. С. 17; *Трубецкой Ю.* Вячеслав Иванов на Кавказе // Рус. мысль. 1956. № 1176. 20 февраля; *Трубецкой Ю.* Отраженный свет // Новое русское слово. 1950. № 14080. 12 ноября.

⁷⁰ 20 февраля 1921 года Иванов пишет Ал. Чеботаревской: «Удивительно, что Луначарский нас игнорирует. Я посылал ему и из Баку отчет <...> Чего бы я желал, это возобновление дела о моей заграничной командировке. Здешний унив<ерситет> и Наркомпрос командировал бы меня, а Москва дала бы нужные деньги, — вот о чем следовало бы поспросить и похлопотать для меня, иначе отсюда ничего не добьешься, а в Москву самому ехать крайне затруднительно» (ИРЛИ. Ф. 189. № 92. Л. 30).

⁷¹ Помни афинян (*греч.*) — изречение из рассказа Геродота о Ксерксе, смысл которого можно передать как «не забывай о своем главном деле».

⁷² ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 796. Л. 246–247. В 1919–1922 годах историк литературы В. В. Сиповский (1872–1930) был профессором и проректором университета в Баку. Письмо самого Сиповского не выявлено, и неизвестно, о чем именно идет речь. Ср.: *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 116 (письмо Иванова к И. М. Гревсу от 12 мая 1922 г.).

Возможно, надежды Иванова на возобновление командировки были поддержаны отъездом за границу Андрея Белого, Максима Горького и других осенью 1921 года⁷³, а также советско-итальянскими переговорами, приведшими к предварительному торговому соглашению 26 декабря того же года. В апреле 1922 года Иванов просит Азербайджанский государственный университет выдать ему командировку на год в Италию и Германию⁷⁴. 6 июля он пишет академику С. Ф. Ольденбургу о содействии в получении «годового отпуска для работ по Эсхилу и греческой религии»: «Мне было бы важно подтвердить мое и университетское ходатайство командировкою от Академии наук, от коей мне желательно было бы получить возобновление прежней командировки, ибо предыдущая не могла быть использована»⁷⁵. С той же целью он пишет 18 июля П. Н. Сакулину: «С благодарным чувством вспоминаю наше постоянное общение перед моим отъездом в Баку и прошу Вас в свою очередь не забывать меня вовсе. Как провожали Вы меня за границу! И как все иначе обернулось! Пресловутая заграничная командировка и теперь на очереди: ее обещают мне здесь вот уже два года, но вся задержка ныне в бедности здешней казны, и, кажется, наши университетские командировки, в принципе принятые, не состоятся из-за невозможности достать на них денег»⁷⁶.

По записи М. С. Альтмана от 19 октября 1922 года, Луначарский «советует ему <Иванову> приехать в Москву <...>. В. <Иванов> собирается в Москву, чтоб оттуда выехать в Германию»⁷⁷. Но в 1923 году (возможно, в связи с приходом к власти Муссолини 30 октября 1922 года) тема о заграничной командировке отходит на второй план. 14 января Иванов пишет П. Н. Сакулину⁷⁸, выражая свое удивление низким уровнем занятий в Московском

⁷³ См.: *Динерштейн Е.* К истории отъезда М. Горького из Советской России (М. Горький и Издательство З. И. Гржебина) // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 377–386. Еще 21 или 22 марта И. Э. Эренбург уехал в Ригу, получив разрешение лично от В. Р. Менжинского (Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества. Т. 1. 1891–1923. СПб., 1993. С. 203).

⁷⁴ См.: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 338.

⁷⁵ Неизвестное письмо Вяч. Ив. Иванова академику С. Ф. Ольденбургу. С. 255. См. также письмо «в филологический факультет Московского университета» (ИРЛИ. Ф. 94. Д. 74. Л. 5).

⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 444. Оп. 1. Ед. хр. 360. Л. 1 — 2 об.

⁷⁷ *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 262.

⁷⁸ В тот же день Иванов пишет Ал. Чеботаревской о скандале, возникшем из-за ее телеграммы о возможной командировке Иванова: «...с моим отъездом словесное отделение <...> оказалось бы в середине учебного года совсем почти пустым. Мало того, наркомпрос Кулиев с негодованием объявил ректору, что он меня не пустит <...> Я решил бы поехать весной — один или, лучше, с Вами вдвоем — в Москву pour tater la terrain [чтобы попробовать почву (*фр.*)] (понятно, насчет заграничной командировки), но теперешние вести о войне исполняют меня благодарностью к Промыслу» (ИРЛИ. Ф. 189. № 92. Л. 33). Мустафа Кулиев (1893–1938) — народный комиссар просвещения Азербайджанской ССР в 1922–1928 годах. 7 июня Иванов пишет: «<...> единственное желание мое, также весьма относительное, составляет поездка за границу, — скажем, на худой конец, в Германию.

университете: «<...> пока у нас, по-моему и по-нашему, ей-Богу лучше, чем у вас, в мировой столице»⁷⁹.

12 июля 1923 года Иванов пишет П. С. Когану в том же духе: «Нередко вспоминаю я с теплым чувством нашу совместную работу и постоянное общение, когда я увидел Вас и полюбил. И теперь московские студенты (муж и жена Баскаковы и Стрельникова), посетившие меня в качестве “делегации”, как они себя наименовали, от Лит<ературного> института, сказали мне, что Вы и Валерий Яковлевич настоятельно зовете меня в Москву. Москвичи уже давно зовут меня к родным Пенатам, но я не могу последовать дружному, доброжелательному призыву. Мне нужен юг, и прямо необходим он семье моей (дочери и сыну). На юге, на нашей Мадридской широте, мне хорошо, — “и вреден Север для меня”, в буквальном смысле. Работа, здесь мною производимая, не излишняя, не случайная работа. Русская культура здесь нужна для России; мы ворота Востока. Наш университет налажен и энергичен, только книг у нас мало»⁸⁰.

О том, кем и когда Иванов был приглашен в Москву на пушкинские торжества 28 мая 1924 года, пока что ничего нельзя сказать определенно⁸¹. Также ничего достоверно не известно о том, как и благодаря кому Иванов получил

Со времени французской оккупации я решительно усмотрел несвоевременность таковой поездки, которая грозила бы поставить нас в неожиданно тяжкие условия. Тогда я решил спокойно продолжать свою разумно найденную и соответствующую моим вкусам линию поведения, т. е. бакинское сидение» (Там же. Л. 35 об.). Здесь же Иванов упоминает о возможной поездке в Москву, «которая была бы для меня крайне утомительна и даже мучительна, но в некоторых отношениях прямо полезна. И я ожидал просто благоприятной в этом направлении комбинации в Наркомпросе, где ныне состою ответственным работником по заведыванию художественными школами и председателем Худож<ественной> Секции» (Там же. Л. 36 — 36 об.).

⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 444. Оп. 1. Ед. хр. 360. Л. 4 об.; ср. письмо В. И. Иванова к А. М. Евлахову от 23 августа 1923: «...долгая академ<ическая> традиция хранится единственно у нас» (ИРЛИ. Ф. 680. № 26. Л. 4 об.).

⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 1 — 1 об. Цитата из «Евгения Онегина» (I, 2). Далее Иванов рассказывает о диссертации и курсах, а в приписке просит выяснить обстоятельства ареста А. Д. Скалдина, о чем он дважды писал А. В. Луначарскому (Там же. Л. 3 — 3 об.) и по разу П. С. Когану (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 54) и Л. Б. Каменеву (письмо неизвестно; см. об этом письмо Иванова Ал. Чеботаревской от 3 июля 1923 года. — ИРЛИ. Ф. 189. № 92. Л. 42). Об аресте Скалдина см.: *Царькова Т. С.* «Скалдиновщина» (Саратовский период жизни А. Д. Скалдина) // Лица: Биограф. альманах. Вып. 5. М.; СПб., 1994. С. 460–486, особенно с. 468.

⁸¹ См.: *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 119. В. А. Мануйлов (О Вячеславе Иванове. С. 353) пишет, что Иванова пригласил Луначарский, но по сведениям Н. В. Котрелева приглашение исходило от Общества любителей российской словесности (*Котрелев Н. В.* Иванов Вячеслав Иванович // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции: первая треть XX века. Энциклопедия и биографический словарь. М., 1997. С. 261). Интересно, что как раз 29 мая в «Известиях» статье покойного Евг. Вахтангова предпослана цитата (причем основанная на евангельском образе) из книги Иванова «По звездам» («С художника спросится») (Известия. 1924. № 121. 29 мая). О докладе Иванова см.: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 335; Печать

новую заграничную командировку. Так или иначе, уже до отъезда в Москву Иванов полагает, что он сумеет уехать, добившись наконец от университета годовой командировки с сохранением содержания⁸². Установление дипломатических отношений СССР с Италией и с Великобританией в начале февраля 1924 года могло уверить Иванова в осуществимости его давно лелеяемой мечты. Во всяком случае, по свидетельству М. О. Гершензона, в Москву Иванов «приехал с целью выхлопотать себе командировку с содержанием, и на верное получит ее; тогда осенью уедет с Лидией и Димой»⁸³. В самом деле, Ивановым выдали паспорта и «хорошее содержание»⁸⁴ в срочном порядке, дети прибыли в Москву, ликвидировав имущество в Баку, и Ивановы выехали из Советской России ровно через четыре года после отъезда из Москвы в Кисловодск — 28 августа 1924 года⁸⁵.

4. Отъезд в Рим в 1924 г.

Если перечислить все поручения, данные разными учреждениями или упомянутые в разных источниках об эмиграции Иванова в 1924 г., то нетрудно убедиться в том, что и эта командировка была в значительной степени фиктивной. Иванову предстояло работать над переводами Эсхила и Данте, исследовать греческую религию и трагедию, представлять Советский Союз на международном фестивале Биеннале в Венеции и участвовать в создании Русского института археологии, истории и искусствоведения при Государственной академии художественных наук, возглавляемой П. С. Коганом. При этом, согласно М. О. Гершензону, «устроила» командировку О. Д. Каменева, которая к тому времени не имела отношения ни к одному из учреждений, давших Иванову поручения, хотя как глава Всесоюзного общества по культурным связям с заграницей могла, по-видимому, содействовать его отъезду⁸⁶. Из публикуемых и цитируемых ниже писем следует, что Иванову

и революция. 1924. № 3. С. 287; К 125-летию со дня рождения Пушкина // Известия. 1924. № 128. 7 июня.

⁸² См.: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 335.

⁸³ *Гершензон М. О.* Письма к Льву Шестову. С. 300–301; ср.: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. 1. Париж, 1983. С. 277–278.

⁸⁴ *Гершензон М. О.* Письма к Льву Шестову. С. 302.

⁸⁵ См. письмо Иванова к Луначарскому от 28 августа 1924 года, написанное «перед отъездом на вокзал»: РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 3. Ед. хр. 15. Письмо представляет собой просьбу оказать помощь поэтессе О. А. Мочаловой (1898–1978), участнице Кружка поэзии в 1920 г., автору воспоминаний об Иванове (см.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 361–367). Уже 20 июня 1924 года Иванов телеграфировал Ал. Чеботаревской о предстоящем в ближайшее время отъезде (ИРЛИ. Ф. 189. № 92. Л. 44). Ожидая отъезда, Иванов участвовал в различного рода литературных мероприятиях, в том числе в устроенном О. А. Шор в его честь вечере 16 июля 1924 г., проведенном в ГАХН (РГАЛИ. Ф. 94. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 117–119).

⁸⁶ *Гершензон М. О.* Письма к Льву Шестову. С. 302. По другим сведениям, «устроил» командировку Луначарский (*Мануйлов В. А.* О Вячеславе Иванове. С. 353–357).

первоначально выдали командировку с содержанием на три месяца (с конца августа по конец ноября), после чего ему было обещано продление командировки.

Е. А. Миллиор, ученица Иванова в Баку, утверждает, что «В. И., уезжая в Москву, а затем в Италию, не был убежден, что он там задержится»⁸⁷. Однако он не был уверен и в том, вернется ли в Россию. В письмах Иванов часто упоминает о предстоящем возвращении в СССР после окончания срока командировки, но в то же время, внимательно следя за событиями в Москве и Баку, находит множество факторов, препятствующих возвращению. Иванов не отказывается от материальной помощи со стороны советских учреждений, но и не связывает свою судьбу с ними окончательно. В этой обстановке отчетливо обнаруживается некое противостояние между Наркомпросом, продолжавшим поддерживать Иванова, и Наркоминделом, препятствующим продлению командировки и замене ее другими формами государственной поддержки.

Из всех поручений, данных Иванову в предшествующие отъезду месяцы, особняком стоит участие в XIV Венецианской международной художественной выставке. В Наркомпросе вопрос о советском представительстве на этом фестивале возник в феврале 1924 года, когда организация советского павильона была поручена П. С. Когану и ГАХН. Тогда был определен первоначальный список советских участников, среди которых Иванов не числится⁸⁸. К 1924 году порядок выдачи заграничных командировок заметно осложнился. Обсуждалось новое Положение о Комиссии по заграничным поездкам при Наркомпросе, которое и было утверждено 29 апреля⁸⁹. В отсутствие Ленина все большую роль играло мнение ОГПУ. 9 апреля Луначарский послал в ОГПУ запрос о содействии в получении паспортов и виз участниками, среди которых имя Иванова опять же отсутствует. Настроение Луначарского несколько выдает его просьба «без всяких проволочек дать им возможность выехать» на выставку⁹⁰. Учитывая осложненный порядок выдачи заграничных командировок и упорство, с которым Луначарский и Коган добивались разрешения для первоначального состава советской делегации, трудно представить, что можно было включить в список в последний момент «без всяких проволочек» и других людей. 20 мая, т. е. за неделю

Вопрос не совсем праздный, так как впоследствии Иванов часто ссылался на данное им Луначарскому обещание не печататься в эмигрантской или хотя бы в антисоветской печати (*Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 150; Четыре письма В. И. Иванова В. Ф. Ходасевичу // Новый журнал. № 62. С. 286). Однако ср.: *Иоани (Шаховской), архиеп.* Биография юности. Париж, 1977. С. 223; *Гершензон М. О.* Письма к Льву Шестову. С. 303–304; *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. 1. С. 278.

⁸⁷ *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 339.

⁸⁸ См.: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 2306. Л. 90. Ср.: РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 81. 273; РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 24.

⁸⁹ См.: ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 2784. Л. 7–9.

⁹⁰ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 3397. Л. 296.

до приезда Иванова в Москву, П. С. Коган уже уезжает в Рим⁹¹. Впрочем, нам не удалось выявить никаких упоминаний имени Иванова среди членов предполагаемой делегации. Иванов сам довольно халатно отнесся к этому поручению, приехав на выставку лишь в самый последний день⁹².

Зато по приезде в Рим в сентябре 1924 года Иванов добросовестно взялся за организацию Русского института, сообщая Луначарскому и Когану о ходе переговоров с послом СССР в Риме⁹³. 21 октября 1924 года Иванов посылает Когану пространное письмо о своем положении, которое приведем полностью:

*Roma 172 via Quattro Fontane, 30 p (presso Placidi)
21/X 1924*

Дорогой Петр Семенович,

В последней из трех моих докладных записок, посланных отсюда через посольство, я особенно прошу Анатолия Васильевича <Луначарского> ознакомиться с их содержанием Вас, как лицо, вместе со мною возбудившее вопрос, о котором в них идет речь. Поэтому позволительно предположить, что Вы в курсе дела и достаточно осведомлены о результате как этих моих обращений, так и направленных в Москву заявлений нашего представительства. Что касается отношения этого последнего к нашему проекту — я, несмотря на одобрение замысла в его «идее», не вынес впечатления действительного сочувствия попыткам его осуществления. Кажется, что я лично не кажусь представительству лицом, желательным или достаточно компетентным для направления этого дела. Как бы то ни было, я рассчитываю на Вашу дальнейшую поддержку в этом прекрасном и полезном начинании. Моя личность не играет в судьбах его никакой роли: повторяю, что лично я был бы весьма доволен простым причислением к составу института с самым скромным *emploi*⁹⁴, соответствующим кругу моих занятий. Буду Вам очень благодарен, если Вы напишете мне, что думает обо всем этом центр и намерен ли что-нибудь предпринять. Независимо от этих перспектив, надеюсь я на получение командировочной субсидии (дополнительной), которая была мне определено обещана и А. В. <Луначарским>, и Комиссией заграничных командировок и в которой крайне нуждаюсь.

С другой стороны, я поставил себя в распоряжение представительства на тот случай, если оно пожелает воспользоваться моим пребыванием в Риме для каких-либо действий в целях культурного сближения. Мне было предложено не вступать лично и частно ни в какие отношения с итальянцами, в частности с *Instituto per l'Europa orientale*⁹⁵, так как представительство имеет в виду само

⁹¹ XIV международная художественная выставка в Венеции // Известия. 1924. № 129. 8 июня.

⁹² *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 130. Согласно Л. В. Ивановой, присутствие на выставке являлось главной задачей командировки (Там же. С. 119, 130).

⁹³ См. переписку Иванова с Луначарским: *Шишкин А. Б.* Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 549–559. 8 октября 1920 г. Л. В. Иванова пишет Ал. Чеботаревской: «Вопрос о его [т. е. В. И. Иванова. — Р. Б.] институте подвигается плохо, здесь встречаются масса препон, впрочем все зависит, конечно, от Москвы, а оттуда еще не было ответа на его послания к Анат. Васильевичу» (ИРЛИ. Ф. 189. № 95. Л. 26 об.).

⁹⁴ постом (*фр.*).

⁹⁵ Восточноевропейским институтом (*ит.*).

устроить наше первое знакомство. Охотно идя навстречу этому предложению, я чувствую себя однако в некоторой мере стесненным, выдерживая как бы некое incognito, когда о моем приезде уже осведомлены лица, коих он может интересоваться, возникает отсюда и довольно ощутительное неудобство для моих частных дел. Посмотрим, к какому результату приведет эта выжидательная тактика «в ноябре»: боюсь, что, при отсутствии, по-видимому, какого бы то ни было определенного плана, — ровно ни к чему.

Итак, я сижу, тишайшим образом, в нанятых мною меблированных комнатах, посещаю для своих научных целей Германский Археологический Институт и Biblioteca Nazionale и, ничем не заявляя о своем скромном существовании, наслаждаюсь втихомолку солнцем, кипарисами, фонтанами и всем великолепием вечного города — и надеюсь на великие и богатые милости deae Fortunae⁹⁶, вмешательство коей настоятельно необходимо для того, чтобы не оправдались предсказания любезного М.С. Шефтеля, который обещал мне свое полное содействие при неизбежно предстоящем мне в декабре, за истощением моих средств, отъезде в Россию.

Вчера получил я, в частном письме, известие о смерти Валерия Брюсова. Не могу, зная строгую точность своего корреспондента, сомневаться в том, что это правда. Событие, совершенно для меня неожиданное, негаданное, глубоко меня потрясло. Как мало осталось нас, прежних символистов и... «И мнится, очередь за мной»... Жаль Валерия.

Что же, Вы не приедете в Италию?.. Грустно.

Душевно преданный Вам и глубоко Вас уважающий Вячеслав Иванов⁹⁷.

В письме от 13 февраля 1925 года Луначарский сообщает Иванову, что учреждение Русского института отложено по бюджетным соображениям до следующего года, и Русский институт больше не упоминается в их переписке⁹⁸.

С начала 1925 года Иванов всецело переключается на собственные литературно-переводческие и научные занятия, а его командировка полностью утрачивает условный характер научно-просветительской миссии. Уже 27 января 1925 года он пишет Ал. Чеботаревской: «В Баку, должно быть, не вернусь, потому что детям необходимо продолжать их дело здесь <...> а покинуть их и одному читать лекции в Баку, коих, после реорганизации факультета в педфак, будет мало, не расчет»⁹⁹. 18 марта 1926 года Иванов переходит в католичество, что весьма осложнило бы возвращение в СССР. При этом материальные условия его жизни не улучшались. Хотя дочь

⁹⁶ Богини Фортуны (лат.).

⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 3 — 3 об. М. Шефтель — возможно, Марк Шефтель (Marc Szeftel), историк, впоследствии профессор Корнеллского университета, коллеги В.В. Набокова, специалист по «Слову о полку Игореве». Ср. письмо к И.М. Брюсовой о смерти В.Я. Брюсова от 19 октября 1924 г. (Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 544), где, впрочем, Иванов приводит ту же строчку из стихотворения Пушкина «Чем чаще празднует лицей...».

⁹⁸ См.: *Пушкин А.Б.* Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 556–557.

⁹⁹ ИРЛИ. Ф. 189. №92. Л. 51 об. — 52; ср.: I, 173–174, III 851–853; *Иванова Л.В.* Воспоминания. Книга об отце. С.152. См. также письма к О.А. Шор от 16 июня и 11 июля 1926 (Римский архив В.И. Иванова).

поступила в консерваторию, сын Димитрий вскоре заболел туберкулезом, и Иванов вынужден был содержать его в швейцарских санаториях¹⁰⁰.

Осенью 1926 года, после неудачных попыток устроиться в университеты Каира (Египет) и Кордовы (Аргентина), Иванов получил приглашение в Колледж Борромео при Павийском университете, но и это место не давало необходимых средств. В описании Б. Н. Терновца, участника Венецианской выставки 1924 г.: «Отсутствие заработка заставило его взять себе место учителя иностранных языков в здешнем Collegio, причем, очевидно, его должность не столько приближается к должности профессора, сколько к должности “дядьки”. Положение его малозавидное, если говорить по существу, но вполне приемлемое, если учесть все обстоятельства — невозможность постоянного заработка в Италии и т. п. Кроме жалованья, Иванов пользуется еще помещением и столом; за эти два года он поправился, потолстел и постарел»¹⁰¹.

По истечению каждого нового срока командировки, — 24 июня 1925 года¹⁰², 1 мая 1926 года, 5 сентября 1928 года¹⁰³, 2 сентября 1929¹⁰⁴ — Иванов писал заявления в Наркомпрос о ее продлении. 22 апреля 1925 года Коллегия Наркомпроса отказала Иванову в продлении командировки «за счет Наркомпроса»¹⁰⁵, но, видимо, вскоре после этого Коган устроил Иванову содержание из Цекубу. 8 сентября 1926 года Иванов пишет Когану: «Я хорошо помню, как Вы навещали меня в Риме и беседовали со мной в той же комнате, в которой я пишу эти строки, — о самостоятельности основания проектируемого нами римского археологического института и о Вашей надежде выхлопотать для меня из Цекубу академическое содержание. Последнее по сей день с тех пор составляет материальную базу моего с семьей существования за границей, — без нее не знаю, что с нами было бы»¹⁰⁶. 16 марта 1927 года он вновь пишет заявление в Цекубу о сохранении

¹⁰⁰ См.: ИРЛИ. Ф. 387. № 168 (письмо Вяч. И. Иванова к М. А. Цявловскому от 24 мая 1924 года).

¹⁰¹ Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. М., 1977. С. 229. Терновец еще в 1924 году видел Иванова в Риме (Там же).

¹⁰² См.: РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 1.

¹⁰³ См.: Шишкин А. Б. Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 558–559; РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 6.

¹⁰⁴ См.: Шишкин А. Б. Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 559; РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 2.

¹⁰⁵ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 3328. Л. 128.

¹⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 4–5. Ср.: Климов А. Е. Вячеслав Иванов в Италии (1924–1949) // Русская литература в эмиграции: Сб. статей. Питтсбург, 1972. С. 154–155. О посещении Иванова Коганом в Риме в 1925 г. см.: Иванова Л. В. Воспоминания. Книга об отце. С. 134 (ошибочно приурочено к 1927 году). В письме Луначарскому от 8 апреля 1928 года Иванов уточняет, что содержание из Цекубу высылалось «по 5-й (высшей) категории» (РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 1 об). В письмах 1926 года к О. А. Шор Иванов часто упоминает о получении месячного оклада из Цекубу в размере 40–50 долларов (Римский архив В. И. Иванова).

«такового средства к существованию», мотивируя свое ходатайство своим «посильным вкладом в дело ознакомления Италии с путями и достижениями русской мысли»¹⁰⁷. Продлению государственного обеспечения помогли юбилейные почести со стороны советских академических организаций: весной 1926 года Иванов получил адрес от Ленинградского государственного университета по случаю его 60-летия¹⁰⁸, а 3 декабря 1926 г. был принят в число членов-кандидатов ГАХН¹⁰⁹.

Насколько известно, Иванов все еще получал академическое содержание в апреле 1928 г., когда написал Когану о возможности получить персональную пенсию от ГАХН:

Рим, 7 апреля 1928

Глубокоуважаемый и дорогой Петр Семенович,

Вы лично и Академия художественных наук всегда относились к моей литературной и научной деятельности с добрым и лестным для меня вниманием. Тот факт, что Академия взяла на себя издание моего перевода Эсхиловой «Орестеи», служит объективным подтверждением ее интереса к моим трудам. С благодарностью вспоминаю и неоднократно проявленное Вами действенное участие к моему положению, хорошо Вам известному: еще год тому назад Вы навестили меня в Павии и были великодушно заинтересованы условиями моей жизни и работы. За этот год обстоятельства неблагоприятно изменились для меня вследствие болезни моего мальчика, который принужден теперь жить по санаториям, тяжело и опасно заболел легочным туберкулезом. То, что год тому назад представлялось желанным облегчением тяжелых материальных условий моего существования, — я говорю о надежде исходатайствовать пенсию, — сделалась теперь насущною, крайнею нуждою. Я был бы Вам глубоко признателен, бесконечно

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 1; ср.: *Шишкин А. Б.* Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 558. В начале 1927 г., например, Иванов прочитал цикл лекций о русской религиозной философии (*Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 171–172), конспект которых опубликован в статье: *dell'Isola M.* Il pensiero religioso russo // *Bilychnis*. 1927. Anno XVI. Fasc. 4. Vol. XXIV. No. 4. P. 270–273.

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 253. Л. 2 об.; *Обатнин Г. В.* Вяч. Иванов. Доклад «Евангельский смысл слова “Земля”». Письма. Автобиография (1926) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 167. См. ответ Иванова (публ. Л. Батуриной): Вечерний Ленинград. 1989. 10 августа.

¹⁰⁹ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 253. Л. 1–2 (ср.: *Обатнин Г. В.* Вяч. Иванов. Доклад «Евангельский смысл слова “Земля”». Письма. Автобиография (1926). С. 166–170). В своем заявлении в ГАХН Иванов говорит, в частности: «С осени 1924 научная заграничная командировка для работ по греческой религии и Эсхилу в Италии» (Там же. Л. 2 об.). В переговорах с ГАХН Иванов часто полагался на помощь О. А. Шор, а после ее отъезда в Рим в начале 1927 г. — на помощь ее матери Р. М. Шор (см.: РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 48). Сама О. А. Шор, научная сотрудница ГАХН, еще в мае 1925 года получила трехмесячный заграничный отпуск, которым, видимо, не воспользовалась (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 706. Л. 4–6). Такой же отпуск она получила в марте 1926 года и еще в декабре того же года (Там же. Л. 7, 14; ср.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 70, 71). В начале 1927 года она выехала для «сбора библиографических материалов и установления сношений в связи с Монце-Миланской выставкой» (см. заявление ГАХН в Домоуправление с просьбой закрепить квартиру за О. А. Шор до приезда: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 706. Л. 16).

обязан, если бы Вы нашли возможность дать этому делу надлежащий ход и действовать его успеху. Как ни тяжело говорить мне об этом, как ни боюсь показаться неделикатным или притязательным, привлекая внимание к моей долголетней литературной и научной деятельности, — необходимость принуждает меня обратиться к Вам с этою прямою просьбой.

С сердечным приветом и в надежде на возможное свидание за время Вашего пребывания в Италии, глубоко уважающий Вас и искренно Вам преданный

Вячеслав Иванов

Адрес: Collegio Borromeo Pavia¹¹⁰.

8 апреля 1928 г. Иванов послал аналогичное письмо А. В. Луначарскому, где писал в частности: «Я был бы обязан Вам глубочайшею благодарностью, если бы, принимая в соображение мою долголетнюю (мне исполнилось 62 года) литературную и научную деятельность, — какова бы она ни была, в конечном итоге, по своей ценности и результатам для нашей культуры (сам я отнюдь не склонен преувеличивать ее значения), Вы признали возможным возбудить дело об исходатайствовании мне персональной пенсии»¹¹¹.

Пересылая Луначарскому письмо Иванова от 8 апреля вместе с биографическими сведениями, удостоверением Цекубу и удостоверением врача о болезни Д. В. Иванова, Коган комментирует, что он «горячо поддерживает» его ходатайство. На заседании Коллегии Наркомпроса от 23 июля 1928 года постановили «поручить тов. Яковлевой запросить по этому поводу Полпреда СССР в Италии тов. Курского»¹¹². В секретном запросе замнаркома В. Н. Яковлева особо отметила, что «то обстоятельство, что Вячеслав Иванов живет за границей и не собирается выехать в СССР, чрезвычайно затрудняет дело о возбуждении ходатайства о персональной пенсии, ибо это значило бы доставлять ему пенсию валютой, а это последнее обстоятельство всегда служит причиной отказа в пенсии»¹¹³. В своем ответе от 25 сентября 1928 года Курский пишет, что Иванов «поддерживал некоторые связи с т. Керженцевым, но последние два года утратил связи с Полпредством и ничем себя как гражданин СССР не проявил. Насколько мне известно, и в итальянской печати не появилось его статей в защиту СССР. Считаю целесообразным поддерживать его просьбу перед Правительством»¹¹⁴.

¹¹⁰ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 7–8. Коган посетил Иванова в Павии во время своего пребывания в Италии в мае 1927 года (см.: *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. С. 134). Упомянутое издание трагедий Эсхила не было осуществлено.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 1 об. — 2. Иванов повторил свою просьбу («в надежде на Ваше дальнейшее просвещенное покровительство») в письме к Луначарскому от 5 сентября 1924 года (Там же. Л. 6).

¹¹² Там же. Л. 4. Д. И. Курский (1874–1932) был послом СССР в Италии в 1928–1932 годах.

¹¹³ Там же. Л. 5.

¹¹⁴ Там же. Л. 8, с приписками Яковлевой и Луначарского; см.: *Шишкин А. Б.* Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 559. П. М. Керженцев (1881–1940) был послом СССР в Италии в 1925–1926 годах, а в 1926–1927 годах послом являлся Л. Б. Каменев, чем,

Роль самого Луначарского в решении этого вопроса не ясна; выявлены лишь его пометки на цитируемых здесь документах, гласящие: «Т. Когану: прошу поговорить со мною об этом»; «Сообщить все это дело т. Когану, который пусть поговорит со мною»¹¹⁵. Вопрос снова поднимался в 1929 году, когда Коган получил письмо от Горького, поддержавшего ходатайства Иванова. Пересылая письмо Луначарскому, Коган добавил: «Мне кажется, что ему следовало бы дать персональную пенсию»¹¹⁶.

Персональная пенсия не была дана, а Комиссия по научным заграничным командировкам при Наркомпросе РСФСР отказала Иванову в продлении командировки в постановлении от 16 ноября 1929 года¹¹⁷. В дальнейшем, судя по известным нам документам, у Иванова не было непосредственных контактов с учреждениями, с которыми он был связан в течение десяти лет¹¹⁸. Таким образом закончилось «постоянное и любезное покровительство» советского правительства, и Вяч. Иванов постепенно перешел всецело на положение эмигранта¹¹⁹.

может быть, отчасти объясняется благосклонное отношение к нему в эти годы со стороны представительства в Риме.

¹¹⁵ Там же. Л. 6, 8.

¹¹⁶ РЦХИДНИ [РГАСПИ]. Ф. 142. Оп. 1. Д. 545. Л. 8; ср.: Лит. наследство. Т. 70. М., 1963. С. 213–214.

¹¹⁷ См.: Шишкин А. Б. Из римского архива Вячеслава Иванова. С. 559. По данным А. Е. Климова, Иванов получал пособие от Цекубу вплоть до 1930 г., см.: Климов А. Е. Вячеслав Иванов в Италии. С. 155.

¹¹⁸ Единственным исключением является участие Иванова в издании собрания сочинений Гёте, где был напечатан его перевод «Прометей» (*Гёте И. В.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 2. М.; Л., 1932. С. 77–95). Еще в феврале 1929 года Иванов числился соредактором этого издания наряду с Луначарским, Каменевым, Коганом и др. (см.: РЦХИДНИ [РГАСПИ]. Ф. 142. Оп. 1. Д. 589. Л. 22); см. также: *Иванов Вяч.* Неизвестные стихотворения и переводы / публ. Д. В. Иванова и А. Б. Шишкина // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 19.

¹¹⁹ Однако в 1933 году Иванова еще не называют эмигрантом, о чем свидетельствует статья Бориса Михайловского о нем в Большой советской энциклопедии: «После Октябрьской революции И<ванов> с отчаянием “воспевал” невзгоды интеллигентного быта периода воен<ного> коммунизма, придавая им космические масштабы. С 1924 И<ванов> живет в Италии, занимаясь переводом Данте» (Большая советская энциклопедия. Т. 27. М., 1933. С. 338).

Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи*

Доклад Вяч. Иванова «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» является одним из крупных сочинений ведущего теоретика русского символизма, до сих пор оставшимся не только не изданным, но и неизвестным в своем полном объеме. Ценность этого доклада заключается не только в том, что в нем впервые затрагиваются значительные темы, позднее развернутые Ивановым в отдельные работы (о «Ревизоре» Гоголя как хоровом действе и о поэзии Лермонтова)¹, и даже не в том, что в нем дается некое суммирование пройденного Ивановым пути, от ранней работы об отчуждении современного художника «Копье Афины» (1904) до последних статей о Скрябине и «кризисе гуманизма». Прежде всего он примечателен тем, что в нем подтверждается и выясняется вклад Иванова в явление массовых празднеств первых пореволюционных лет, продолжающее привлекать живейшее внимание исследователей, что позволяет рассматривать доклад в контексте изучения советской культуры в целом².

Доклад, читанный на заседании Художественного отдела Первого Всероссийского съезда по внешкольному образованию 9 мая 1919 года, до сих

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Вячеслав Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 174–188.

¹ См.: статьи Вяч. Иванова: ««Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» (IV, 385–398); «Лермонтов» (IV, 367–383).

² Массовые празднества: Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л., 1926; Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и документы. М., 1971; Советское декоративное искусство. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств: Материалы и документы. 1917–1932: в 2 т. М., 1984; Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и документы. Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический театр. Политический плакат. 1918–1932: в 2 т. М., 2002; Мазеев А. И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978; Stites R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge, 1992; Geldern J. von. Bolshevik Festivals, 1917–1920. Berkeley, 1993; Cornery Fr. C. Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca; London, 2004.

пор был известен только по тезисам, напечатанным в журнале «Вестник театра», издаваемом при Театральном отделе Комиссариата народного просвещения (Наркомпрос), где Иванов служил с осени 1918 до августа 1920 года³. Тезисы составляют основу речи Иванова, зафиксированной в протоколе заседания Художественного отдела, так что неясно, когда и в каком виде полный доклад был обнародован⁴. Во всяком случае, как констатировал А. И. Мазаев, программа Иванова «произвела на многих сильное впечатление»⁵. На заседаниях Художественного отдела доклад Иванова выделили как наиболее точное указание к «восприятию и пониманию» «новых исканий» в искусстве и решили принять его «в виде инструкции» к составлению резолюции отдела⁶. Через неделю «Вестник театра» дал подробный репортаж обо всем съезде и о резолюциях по вопросам театра, среди которых резолюции Художественного отдела по народному театру почти дословно повторяют главные положения тезисов Иванова⁷. С докладом Иванова согласуется также и общая резолюция пленума съезда: «...театр должен быть коллективным действием широких трудовых масс. Лишь коллективность в творчестве сделает театр истинным фактором гармонического развития члена коммунистического коллектива»; «театр <...> должен постепенно привлечь к участию самого зрителя в представлениях и таким образом, в конечном результате, должен создаваться давно ожидаемый пролетариатом *театр коллективного действия*»⁸. Об успехе доклада свидетельствует и то, что Иванов повторил части из него 7 августа 1919 года на заседании Бюро художественных коммун⁹ и в декабре 1919 года на съезде по рабоче-крестьянскому театру. В отчете этого съезда о «Народных празднествах и массовых

³ Иванов Вяч. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия // Вестник театра. 1919. 14–16 мая. № 26. С. 4. В следующем номере журнала о заседании Художественного отдела съезда по внешкольному образованию, на котором Иванов представил свой доклад, рассказывалось более подробно (см.: На съезде по внешкольному образованию // Вестник театра. 1919. 17–20 мая. № 27. С. 3). О докладе Иванова см. также: *Geldern J. von. Bolshevik Festivals*. P. 136; *Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge; London, 1995. P. 111–112. 17 мая 1919 года для членов съезда Иванов прочитал речь «О Вагнере», напечатанную в «Вестнике театра» (1919. 9–15 июня. № 31–32. С. 8–9). Подробнее об этом см.: *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет // Начало: Сборник работ молодых ученых. М., 1998. Вып. IV. С. 206.

⁴ Протокол этого заседания см.: Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. 1–19 мая 1919 года. Документы и материалы: в 2 кн. М., 1993. Кн. 2. Ч. 1. С. 92–93.

⁵ Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. С. 141.

⁶ Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. Кн. 2. Ч. 1. С. 99–100, 145.

⁷ Итоги съезда по внешкольному образованию // Вестник театра. 1919. 27–31 мая. № 29. С. 3.

⁸ Там же. Есть, конечно, и важные различия. Так, в отличие от резолюции съезда, Иванов нигде не говорит о коммунистическом характере будущего коллектива.

⁹ Об этом выступлении см.: РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 25; Карт. 5. Ед. хр. 54.

действиях» сообщалось: «В наши дни много говорится о коллективном действе, о “массовом театре”, но конкретные формы такого театра не только еще не существуют, но даже большинством не вполне реально мыслятся. И потому особенно ценным должно явиться всякое практическое указание, как приступить к осуществлению такого театра, как в действительности организовать “массовое действо”. Именно такое значение и должен сыграть для провинциальных делегатов доклад Вяч. Иванова: “Организация творческих сил народного коллектива в области художественного действия”. Докладчик, с одной стороны, обосновывает значение “коллективного действия” для всего дела нового искусства, признавая его “выходом из тесных пределов малого искусства в просторы искусства большого, всенародного”. С другой стороны, Вяч. Иванов рисует величественную картину народного празднества, картину действительно способную увлечь даже защитника старого, индивидуалистического театра»¹⁰.

Далее в тексте статьи приводится целиком первый пункт третьего тезиса публикуемого доклада. Таким образом, доклад «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» оказался одним из руководящих документов в работе Наркомпроса по массовым празднествам в 1919–1920 годах.

Наряду со статьей 1919 года «О кризисе гуманизма» и написанной в 1920 году совместно с М. О. Гершензоном «Перепиской из двух углов», публикуемый доклад представляет собой свидетельство об эволюции мысли Иванова в пореволюционную эпоху, в какой-то мере проясняя неожиданное поступление Иванова на советскую службу. Еще в середине 1918 года Иванов занимал непримиримую позицию по отношению к большевикам и к таким сочувствующим им писателям, как А. А. Блок, но к концу года он уже сотрудничал в различных советских учреждениях¹¹. Его переход на активное сотрудничество отчасти можно объяснить закрытием независимых органов печати и все усиливающимся бытовым кризисом, особенно острым для всех не находящихся на советской службе. Не менее важным событием в решении Иванова представляется возникновение и официальное поощрение массовых празднеств, в которых Иванов не мог не видеть отзвука своей давнишней теории о возрождении хоровой драмы. Начиная с 1 мая 1918 года многие художники и деятели искусств привлекались для создания разнообразных акций, общим элементом которых было участие больших масс людей в выражении прореволюционных и пробольшевистских идей. Так, по свидетельству Л. Д. Зубарева, уже на первом, организационном заседании Бюро Историко-театральной секции Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению 15 октября 1918 года Иванов говорил

¹⁰ Н. Л. Съезд по Рабоче-Крестьянскому Театру // Вестник театра. 1919. 2–7 дек. № 44. С. 3–4. См.: Пути и цели народного театра (РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 31).

¹¹ См. его цикл «Песни смутного времени» и другие стихотворения этой поры (IV, 71–75). См. также: Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1969. С. 54–59.

о «пробуждении народных сил к самобытному, самопроизвольному коллективному творчеству. Быть может, в этом направлении возможно дать массам некоторые импульсы»¹². Кажется вероятным, что, влияя на проведение и осмысление массовых представлений, он надеялся не только найти свое в революции, но и сделать революцию своей. Впрочем, всю изменчивую политическую идеологию Иванова на протяжении предыдущих двух десятилетий можно объяснить как ряд попыток воспользоваться политической ситуацией для проведения своих эстетических (и, отчасти, религиозно-философских) взглядов¹³. Во многом Иванов типичный «политический романтик», согласно термину Карла Шмитта¹⁴. Не случайно именно на том же съезде по внешкольному образованию В. И. Ленин предупреждал о «выходцах из буржуазной интеллигенции», усматривающих в проводимой культурной революции «самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры», что приводит к «самому нелепейшему кривлянию», выдаваемому за «чисто пролетарское искусство»¹⁵. Нужно отметить, что в докладе для съезда по внешкольному образованию Иванов уделил основное внимание не образованию, которому он отводил сугубо служебную роль, а искусству как сфере «проявления самобытных творческих сил». На заседании Иванов говорил еще более определенно, что «искусство по существу не составляет предмета внешкольного или народного образования»¹⁶. В этом он прямо противоречил наркому А. В. Луначарскому, заявившему на открытии съезда, что всей культурой «должен весть внешкольный отдел»¹⁷.

Стремясь воспользоваться политикой для распространения собственных творческих начинаний, в своем докладе Иванов занял своеобразную и не до конца четкую позицию между двумя крайними взглядами на пути революционной культуры — между теми, кто пропагандировал совершенно новое пролетарское искусство, порывающее со всем культурным наследием, и теми, кто видел освобождение угнетенных классов в более широком насаждении прежде существовавших культурных форм. Иванов противостоял

¹² *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет. С. 190.

¹³ О политически-общественной позиции Иванова см.: *Обатнин Г. В.* Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революции 1917 года // *Русская литература*. 1997. № 2. С. 224–230; *Обатнин Г. В.* К описанию позиции Вячеслава Иванова периода Первой мировой войны // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 26. С. 148–154; *Бёрд Р.* Вяч. Иванов и советская власть // *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40. С. 305–331.

¹⁴ *Carpi G.* Mitopoiesi e ideologia: Vjačeslav I. Ivanov teorico del simbolismo. Lucca, 1994. P. 104.

¹⁵ Цит. по: *Ленин В. И.* О литературе и искусстве. М., 1967. С. 432. Совпадение указано в работе: *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // *История советского театра*. Л., 1933. Т. 1. С. 258. Ср. также: *Мазаев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. С. 143–145.

¹⁶ Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. С. 92.

¹⁷ Там же. Кн. 1. С. 46.

«принудительному наложению» норм на народ, «опеке» народа со стороны интеллигенции, причем он, видимо, включает в понятие интеллигенции и революционный авангард. Он заботился о «самобытном» творчестве, исходящем по возможности из народной стихии. Поэтому он подчеркивал, что его понятие народного образования основано на преподавании методов, а не готовых истин. Однако вместе с тем Иванов не сомневался в том, что будущее самодеятельное искусство окажется полностью согласуемым с достоянием прошлого, если только оно будет предпринято искренне и верно. В этом он повторял одну из любимых своих идей, о которой писал в 1906 году в связи с предложенной им реформой театра: «Все дело не в “что?”, а в “как?”». При этом Иванов не оставлял открытым вопрос о «что», т.е. о конкретных реформах в театре. В 1906 году, например, он отмечал: «Мы не видим средства слить сцену и зрительный зал помимо разнуждания скрытой и скованной дионисийской стихии драматического действия — в оркестровой *симфонии* и в самостоятельной, музыкальной и пластической жизни *хора*» (II, 97).

В докладе встречаются многочисленные автореминисценции идей разных периодов. Уверенность Иванова во внутренней согласуемости всех истинно творческих актов отражает понятие «внутреннего канона», разрабатывавшееся им в 1910–1914 годах (II, 601, 640). Определение отдельных искусств по признаку их основной стихии восходит к статье 1916 года «Эстетическая норма театра» (II, 205). Призыв к возобновлению человечества путем творческой деятельности повторяет положения его доклада «О кризисе гуманизма», прочитанного 24 января 1919 года¹⁸. Свою точку зрения на обновление театра Иванов выразил и в статье «Зеркало искусства», напечатанной в феврале 1919 года, где призывал к терпению тех, «которые бы желали, чтобы театр тотчас же отобразил все огромное содержание переживаемого нами исторического сдвига и стал глашатаем того, чего по природе своей оно [искусство. — Р.Б.] не может дать. Оно не платит срочных даней, зато к неурочному часу готовит несслыханный дар. Все призывы деятелей великой французской революции, все превосходные мыслители были бессильны вызвать к жизни во Франции великий революционный театр»¹⁹. Здесь он, по сути, начал с положения статьи 1907 года «О веселом ремесле и умном веселии», где писал: «Жизнь требует в обмен на свои ценности — ценностей от искусства: искусство неизменно отвечает на это требование частичным

¹⁸ См. программу доклада в Римском архиве В. И. Иванова.

¹⁹ *Иванов Вяч.* Зеркало искусства // Вестник театра. 1919. 11–12 февр. № 4. С. 3. В связи с отрицательным отношением Иванова к театру французской революции см.: *Иванов Вяч.* Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр» // Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия: Сборник. М., 1991. С. 80. Сравнение советских массовых празднеств с эпохой французской революции было широко распространено. См. об этом, например: *Гвоздев А.А.* Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л., 1926. С. 41–47. Ср. также: *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. С. 178–205.

передвижением ценностей, их постепенной переоценкой. Никогда почти заказ не выполняется по замыслу заказчика» (III, 65, см. также: II, 216). Далее в «Зеркале искусства», причудливо сочетая метафизическую веру в народную самостоятельность с точными предписаниями будущих празднеств, Иванов добавлял: «Теперь же нам предлежит одно дело: как в стародавние времена земледельцы заговорными обрядами будили весенних духов плодородия, так надлежит и нам звать наружу скрытые энергии народного творчества, чтобы они осознали себя в глубинах души народной и отважились проявить себя в новом празднестве, в новом действе, в новой игре, в новом зрелище и, затеяв невиданное, выразили в нем свою новую заветную мысль, — свою новорожденную волю, — то, к чему сердце лежит, чего хочет переполненное решимостью и надеждою сердце»²⁰.

На фоне этих и подобных переключек с более ранними работами главным новшеством в докладе Иванова представляется утверждение историко-социальной ограниченности всей буржуазной культуры прошлого, включая даже Гёте и Пушкина. Правда, Иванов и раньше связывал характер художника с его исторической эпохой, но этот взгляд соседствовал с теорией гения, возвышающегося над историей. В статье 1906 года Иванов относил «идеи общественного переустройства, обусловленные новыми формами классовой борьбы», к числу разнообразных предвестий «эпохи органической», в которую ныне «келейные» художники станут «органами мифотворчества, т. е. творцами и ремесленниками всенародного искусства» (II, 89, 90). Даже в статье «О кризисе гуманизма» Иванов признавал существование отдельных личностей, одаренных «исполинской силою самобытного духовного возрастания и творчества» (III, 370). В публикуемом же нами докладе на съезде по внешкольному образованию Иванов определенно приписывает недостатки прежней культуры «общим условиям жизни, которая, как ни силен индивидуальный гений, все же сказывается сильнее гения». Существование гениев в древние времена объясняется тем, что они были «только устами и рукою народа». В новое же время гений всегда противоположен «толпе». Обновление искусства стало возможным только благодаря приходу к власти угнетенных классов. В частности, большое искусство теперь — «искусство, вызванное к жизни запросами самоопределения некоей великой людской громады». Тип келейного художника целиком отпадает как пережиток прошлого. Поэтому Иванов ждет «большого искусства» от «среды культуры иной». Впоследствии Иванов подтвердил это изменение в своей терминологии, например в напечатанной к Первомайским празднествам 1920 года заметке «Множество и личность в действе», где он отвергает «буржуазные драмы» и призывает к «действенной силе художественно оформленных масс»²¹. Стоит, однако, отметить, что отказ от героя как буржуазной

²⁰ Иванов Вяч. Зеркало искусства. С. 3.

²¹ Иванов Вяч. Множество и личность в действе // Вестник театра. 1920. 2 мая. № 62. С. 5; II, 219. Ср.: «Драматургия такова, каков театр; театр таков, какова общественность»

индивидуальности и утверждение новой коллективности мыслятся Ивановым как условия новой индивидуальности: «ибо личность возникает из сонма, а не наоборот»²².

В конечном итоге, хотя Иванов и отдавал дань новой идеологии классовой борьбы, его интересовало изменение общественных отношений скорее как вещественное свидетельство о зарождении новой трагедии. Не решая отдельных вопросов идеологической полемики, Иванов чаял растворения всяческих разногласий в новом действе. Не случайны ссылки на пример Скрябина, когда Иванов предсказывает создание качественно новой человеческой культуры, возможной только в силу «всеобщего сдвига», т. е. революции. Именно искусству надлежало определить новое бытие на своих условиях и на своем языке. Здесь Иванов мог снова сослаться на свою давнишнюю статью «О веселом ремесле и умном веселии», в которой он заявил, что «безрассудно требовать в революционные эпохи от произведений искусства тем или заявлений революционных! Если революция переживаемая есть истинная революция, она совершается не на поверхности жизни только и не в одних формах ее, но в самых глубинах сознания» (III, 65). В контексте 1919 года Иванов выступал против идеологической оценки художественных произведений и против монументальной пропаганды советского правительства, отстаивая автономию искусства как отдельной и суверенной сферы человеческого опыта. В искусстве, на его взгляд, историческое бытие запечатлевается более глубоким и значительным образом, чем в идеологических формулировках и практических указаниях государства. При этом только театр является «искусством, направленным именно на творческое оформление коллектива»²³. Как в 1906 году, он представляет себе театр как «подлинный референдум истинной воли народной» (II, 103).

(Иванов Вяч. Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр». С. 79). Еще более жесткую формулировку см. в отчете о речи Иванова на диспуте по театру, проведенном 2 декабря 1918 года: «Он заявил, что театра сейчас нет, что театр превратился уже в историческую ценность, театр таков, какова общественность, гнила последняя — гнил театр. Суть буржуазности есть разъединение. Конечно, и театр буржуазного периода не мог не разъединять, отделять зрителя от актера, он стал только зрелищем, он умер. Вячеслав Иванов ждет сейчас великого всенародного искусства, вместо маленького интимного искусства буржуазного общества, в котором мы уже давно начали задыхаться» (Турчанинов <Н.> В спорах о театре // Горн. 1919. II–III. С. 129).

²² Иванов Вяч. Множество и личность в действе. А. И. Мазеев справедливо отмечает, что во всех этих формулировках «не нашлось места для пояснения важнейшего вопроса: какой именно класс должен явиться главным творцом празднества в условиях свершившейся пролетарской революции и кто должен наложить на праздничную культуру печать своей идеологии» (Мазеев А. И. Праздник как социально-художественное явление. С. 144). Для Иванова даже в публикуемом докладе пролетариат представляет собой скорее зрителя, имеющего быть преобразованным в действе, чем творца этого действия.

²³ Согласно протоколу заседания, Иванов говорил, что «когда художник создает сценических деятелей, он работает не над одним человеком, а над коллективом, а потому сценическое искусство есть лучший показатель коллективного сдвига в смысле

В соответствии с отказом от буржуазной культуры Иванов предвидит создание совсем новой сцены для нового театра, но он также ожидает, что развитие этой сцены «неизбежно повторит тот же ряд переходных форм, какой некогда привел к возникновению первой трагедии». Сначала толпа должна выйти на «вольный воздух», где она сольется в общий хор и действие (т.е. танец), из которого возникнет герой — новый человек. Навряд ли стоит задаваться вопросом, чем руководствовался Иванов в этой утопии — мечтой ли о древней трагедии или надеждой на новую демократию. Едва ли для него это значимое различие. Интересно при этом, что Иванов подчеркивал необходимость «внести в хоры элементы зрелищный и орхеистический (или хореографический)» и придать действию «характер связного лиро-драматического единства». Иначе говоря, смысл действия будет передаваться ритмически и повествовательно, т.е. в опосредованных формах, требующих индивидуального восприятия и применения. Участие при этом мыслится не как исполнение обряда, а как творческое содействие художественному событию. Однако Иванов оставил развитие этих мыслей своим последователям, оставаясь сам при смутном идеале некоего мгновенного и тотального подъема.

Некоторые моменты ивановских построений не могут не показаться непрактичными, если не прямо опасными. Настаивание Иванова на выходе под открытое небо контрастирует с версией 1906 года, когда он высмеивал «чисто внешние и обстановочные» реформы: «...современный театр останется тем же по духу и тогда, когда над головой зрителей будет синеть открытое небо или проглянут за сценой вулканические очертания берегов прекрасного Lago Albano» (II, 96). О «будущей хоровой драме» Иванов тогда писал, что она выведет зрителя «если не под открытое небо и не в дневное освещение, то, во всяком случае, из стен теперешней театральной залы, этого расширенного салона, в иную архитектурную обстановку и в перспективность совсем иных пространств» (II, 101). Теперь же настаивание Иванова на открытых пространствах связано с введением государственных хоров, исполняющих «величавые» «песни и гимны» по поводу официальных событий. Любопытно, что при всей своей критической зоркости он ничем не объективировал те театральные постановки первых революционных лет, которые отвечали его чаяниям внутри театра²⁴. Можно сказать,

пробуждения народной энергии» (Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. С. 92).

²⁴ Это относится, во-первых, к «Мистерии-Буфф» В.В. Маяковского. Если в первой версии условно-аллегорический сюжет пьесы был представлен с сохранением разграниченных ролей исполнителей и зрителей, то постановка второй версии В.Э. Мейерхольдом (состоявшаяся, правда, уже после отъезда Иванова из Москвы) вполне отвечала предписаниям Иванова, так как в ней уничтожалась рампа и предполагался гораздо более активный зритель. Так же промолчал Иванов и по поводу пьес С.М. Третьякова, в которых, отчасти под руководством Мейерхольда, имела место подобного рода техника и которые ставились на открытых пространствах на Воробьевых горах. Можно было бы

что приоритет Иванова переходит от искусства как такового к созданию новых общественных пространств, от духовного единения людей к их чуть ли не физическому собранию. Таким образом, Иванов предвосхищает не только развитие народных празднеств в начале 1920-х годов, но и их превращение в официозные парады с четкой и предопределенной идеологической нагрузкой.

Резюмируя сказанное, можно заключить, что, с одной стороны, в докладе Иванова речь идет об эстетизации революции. Искусство выступает как осязательная форма революции духа, как гарант ее подлинности. Еще в 1908 году он писал, что искусство может служить пробой жизни, поскольку именно в искусстве «подделку всегда легко различить»²⁵. С другой стороны, при эстетизации политики у Иванова вновь возникают те тревожные ноты протототалитарного мышления, которые беспокоили некоторых его современников и позднейших комментаторов²⁶. Иванов перечисляет условия хора: «единомыслие о жизненно-главном», «высокий, дружный подъем духа», «равенство», «истинное воодушевление», но не говорит о том, как можно вселить в целую общину эти высокие чувства, и не объясняет, как это согласуется с провозглашенным выше условием «самостоятельности». Нельзя не вспомнить при этом жутковатое место из статьи Иванова «Кризис индивидуализма» (1905): «Умчался век эпоса: пусть же зачнется хорошей дифирамб. Горек наш запев: плач самоотрекающегося и еще не отрешенного духа. Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть; но жить отъединенным не сможет» (I, 838). С сегодняшней точки зрения, когда мы уже знаем о том, как «массовые зрелища» превратились в театрализованные политические «процессы» 1930-х годов, не менее зловеще звучит и пассаж из статьи 1906 года «Предчувствия и предвестия» о недостатках современных «зрелищ»: «Толпа расходится,

ожидать отклика Иванова и на известный опыт в духе народной драмы А. М. Ремизова «Царь Максимилиан» (подробнее об этом см.: *Clark K. Aleksej Remizov in Petrograd 1919–1921: Bard of the Peoples' Theater // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer / ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 261–276*). В 1922 году П. М. Медведев отмечал, что «в те годы, когда В. Иванов беспомощно взывал к соборности в искусстве как теургии <...> Передвижной театр, не довольствуясь словами, творил свое воистину соборное искусство и в делах и днях своих воплощал великие заветы творческого преображения жизни магией драматического действия, внутренне напряженного и насыщенного эмоционально» (*Медведев П. Точки над i // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1922. 26 дек. № 44. С. 1*).

²⁵ *Иванов Вяч. Эстетика и исповедание // Веса. 1908. № 11. С. 49.*

²⁶ Так, например, Андрей Белый критически реагировал на ивановскую утопию еще в 1908 году, когда предупреждал об опасности «внесения актерской позы в ту священную область духа, где горит надежда на творчество жизни» (*Белый Андрей. Театр и современная драма // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 275*). Наибольшей остроты эта критика достигла в работе Андрея Белого «Сирин ученого варварства. По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское»» (Берлин, 1922). См. также: *Дмитриев В. Вячеслав и Платон // Новый журнал. 1988. № 172–173. С. 321–330.*

удовлетворенная зрелищем борьбы, насыщенная убийством, но не омытая кровью жертвенной» (II, 94).

Проследить протототалитарное звучание отдельных положений ивановского доклада тем более важно, что, в отличие от 1905 года, в 1919 году Иванов мог надеяться на реальное осуществление своих предписаний. Существуют противоречивые сведения и мнения о том, насколько в действительности его взгляды повлияли на теорию и практику массового искусства в 1919–1920 годах. В 1920 году Луначарский заключил, что работа таких писателей, как Иванов, на советской службе «была довольно-таки бесплодна», хотя и признал, что «радуешься даже расплывчатому коллективизму Вячеслава Иванова как чему-то, находящемуся в некоем консонансе с нашими днями»²⁷. Как показывает работа В.Э. Мейерхольда, театр 1920-х годов продолжал питаться идеями Иванова, даже несмотря на значительные расхождения (о чем свидетельствует, например, разница между ивановскими предписаниями и мейерхольдовской постановкой «Ревизора» в 1926 году). Чтобы вполне оценить подлинное значение Иванова для оформления праздничных и театральных действ в СССР, можно проследить развитие идей А.И. Пиотровского, одного из ведущих советских теоретиков массового празднества и театра, признавшего свое поколение «запоздалыми слушателями искателя “соборного действа” Вячеслава Иванова», а себя — «выученником буржуазного символизма»²⁸.

Незаконнорожденный сын Ф.Ф. Зелинского, Адриан Иванович Пиотровский (1898–1938) вырос в среде, расположенной к идеям Иванова, но его применение этих идей отличалось оригинальностью и даже резкой полемичностью²⁹. Первый след ивановского влияния обнаруживается в статье 1920 года «Художник и заказчик», где Пиотровский повторяет идеи Иванова из статей «О веселом ремесле и умном веселии» и «Поэт

²⁷ Луначарский А.В. Передовой отряд культуры на Западе // Луначарский А.В. В мире музыки: Статьи и речи. 2-е изд., доп. М., 1971. С. 265.

²⁸ Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 102; Пиотровский А. О собственных формалистских ошибках // Рабочий и театр. 1932. №3. 30 янв. С. 10; Гвоздев А., Пиотровский А.И. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. С. 129–131, 245, 258–259. См. также: Пиотровский Адр. Разбег откуда и куда // Рабочий и театр. 1932. №28. Окт. С. 13; Пиотровский Адр. О своих ошибках // Советский театр. 1932. №5. С. 12.

²⁹ Судя по письму Ф.Ф. Зелинского к Вяч. Иванову от 12 сентября 1925 года, последний не был лично знаком с Пиотровским. В частности, Зелинский пишет, что Пиотровский «очень податлив к окружающей среде, чем и объясняется его “сочувствие” [большевикам. — Р.Б.]» (Пять писем Ф.Ф. Зелинского к Вяч. Иванову / вступит. статья, подгот. текста, коммент. и публ. Е. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. М., 2002. С. 234). О близости интересов Пиотровского и Иванова свидетельствует и тот факт, что наряду с ивановскими переводами трагедий Эсхила в серии «Литературные памятники» впоследствии был напечатан перевод «Прикованного Прометея» А.И. Пиотровского (см.: Эсхил. Трагедии. М., 1989).

и чернь»³⁰. Как и Иванов, Пиотровский видел в революции возврат к древней трагедии. «25-ое Октября вернуло миру Эсхила и Возрождение — оно родило поколение с огненной душой Эсхила», — писал он в третью годовщину революции³¹. Пиотровский считал Эсхила образцом для нового театра, который называл «театром современным, простым, единым и всенародным»³². В 1922 году он дал описание этого нового театра, содержащее очевидные следы ивановских идей: «Думаю, что реальный хор, основанный на простейших и родных словах и песнях, строящееся на единстве этого хора конструктивное единство сценического произведения, допускающее произвольные нарушения житейских временных и пространственных форм, думаю, что это — ближайший путь к трагическому театру современности. Думаю также, что драматургическая формула подобного театра носит явно черты сходства с античной и школьной драмой средневековья, и что сходство это не случайно и в высшей степени многозначительно»³³.

Характерно и название статьи Пиотровского 1921 года «Не к театру, а к празднеству»³⁴. Тогда же он сформулировал свою программу так: «не тяга к “зрелищу” профессионального театра, а всенародное театральное действие, всенародная игра»³⁵. В ту пору идеалом для Пиотровского было не зрелище в смысле театральной постановки, а игрище, образцом которого служили дифирамбические действия в описании Иванова. Однако в ходе своей практической и теоретической деятельности Пиотровский внес значительные поправки в менее определенные планы Иванова. Являя общий зрелищный характер, ключевым различием между игрищем и театральным представлением была для Пиотровского реальность первого (и, соответственно, фиктивность второго)³⁶. Поэтому и «Мистерию освобожденного труда», прошедшую в Петрограде 1 мая 1920 года, он характеризовал как «спектакль очень больших размеров», а не празднество, поскольку главное место

³⁰ См.: *Пиотровский А. И.* Художник и заказчик // *Пиотровский А. И.* За советский театр! Сб. ст. Л., 1925. С. 22–25; см. также: *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь. С. 53–54. Правда, в предисловии к книге Пиотровского С. Л. Цимбал предупреждает о необходимости относиться к сходствам «фразеологии» у Пиотровского и Иванова с «большой осторожностью» (см.: *Цимбал С. Л.* Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве // *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь. С. 21).

³¹ *Пиотровский А.* Четвертый год // *Жизнь искусства.* 1920. № 602–604. 6–8 нояб. С. 1. Ср.: «Традиционалистски выдвигая драматургию Аристофана и Эсхила как непосредственный образчик для пролетарского театра, я в то же время механически переносил мои представления о современном театре на явления театра рабовладельческих обществ» (*Пиотровский Адр.* О собственных формалистских ошибках. С. 10).

³² *Пиотровский А. И.* Перелом // *Пиотровский А. И.* За советский театр! С. 36.

³³ *Пиотровский А. И.* Наши катакомбы // Там же. С. 37.

³⁴ *Жизнь искусства.* 1921. № 697–699. 19–22 марта. С. 1. См. также сокращенный и измененный вариант этой статьи в сборнике его работ «За советский театр!» (С. 25–26).

³⁵ *Пиотровский А. И.* Единый художественный кружок // *Пиотровский А. И.* За советский театр! С. 7.

³⁶ *Пиотровский А. И.* Празднества 1920 года // Там же. С. 9.

отводилось актерской игре по заранее написанному сценарию: «“Ритуал” его исключительно зрелищен и притом иллюзорно зрелищен. Все движения — актерские, кажущиеся»³⁷. Тем не менее Пиотровский высказал интересные наблюдения о воздействии подобных зрелищ, особенно посредством их повествовательной формы. Так, в «Мистерии освобожденного труда» он отмечал сведение многовекового сюжета к полуторачасовому «непрерывному действию». Подобный «временной иррационализм» Пиотровский находил характерным «и для античной, и для средневековой драмы», где «вневременное единство» коллективного героя (будь он «человеческий род или пролетариат») «перекрывает любые реальные временные сроки»³⁸. Как приближение к средневековой «обрядовой драме» «Мистерия освобожденного труда» разрешила и проблему хора: «То, что не могло удасться (sic!) ни при самой точной реставрации античного спектакля, ни при самой эффектной, самой рейнгардовской перепланировке его, удалось легко и сразу, как только хором сделались не Нереиды или фиванские старцы, а живая уличная, единым сердцем и едиными устами со зрителями мыслящая и говорящая толпа»³⁹. В опубликованном в 1926 году обзоре первых празднеств в Петрограде, говоря о «Свержении самодержавия» (март 1919 года), Пиотровский также отмечал центральную композиционную роль хора: «“Хору”, выходящему без всякой театральной маскировки, являющемуся костью от кости зрителей и обеспечивающему постоянное активное и фактическое участие зрителей в празднестве, в развитии действия противостояли “маски”, сугобо театральные, то символические, то буфонные фигуры “врагов” революции»⁴⁰. При этом хор участвовал в создании новаторской повествовательной структуры: «Существенным для дальнейшего развития оказалось и эпизодическое строение празднества, скрепленное массовыми шествиями, и совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта), понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие изменяющегося “хора”»⁴¹. Хор соединяет и примиряет разные регистры дискурса (фиктивность «масок», условность сюжета, реальность театрального пространства) в стихии всеобщего участия, которое делает из художественного вымысла

³⁷ Там же. С. 10. В 1930-е годы Пиотровский критиковал празднества периода военного коммунизма с несколько иных позиций, видя в них «точку приложения классово-чуждых философских и эстетических теорий, направленных к тому, чтобы деидеологизировать искусство, подменить классовую действительность мнимой эстетизированной реальностью» (Гвоздев А., Пиотровский А. И. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. С. 264). См. также: [Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.] Первомайские празднества 1920 г. // Рабочий и театр. 1933. № 12. Апр. С. 4.

³⁸ Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. С. 11.

³⁹ Там же. Здесь, среди прочего, имеются в виду опыты немецкого театрального режиссера Макса Рейнгардта.

⁴⁰ Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник Комитета социологического изучения искусств. С. 60 (см. также с. 78).

⁴¹ Там же.

жизненный факт. Очевидно сходство этих идей с театральной программой Иванова, хотя тот ставил ударение прежде всего на упразднение театральной рампы, физически отделяющей зрителей от игры, тогда как Пиотровский выделял отсутствие занавеса.

Действительно, отсутствие занавеса играет весьма важную роль в пространственной композиции празднества, особенно когда оно, как рекомендовал Пиотровский, ставится на реальных городских улицах и площадях, где происходили поминаемые события. Поэтому, приветствуя сокращение продолжительного и даже тысячелетнего сюжета до полутора часов сценического времени в соответствии с традицией средневековых мистерий, Пиотровский критикует в «Мистерии освобожденного труда» использование пространства Биржи как «огромной фотосценической коробки»: «Неисчерпаемые возможности его изумительно расчлененного фасада, лестницы, парапеты, боковые отлогие сходы не были использованы совершенно. И что важнее, не была осознана принципиальная разница между фиктивной площадкой сцены и “настоящим” пространством празднества»⁴². В празднестве «К мировой коммуне», состоявшемся 19 июля 1920 года, пространство Биржи, по его мнению, использовалось более удачно: «...были введены автомобили и пушки. Войска, проходившие церемониальным маршем, совершали свое “настоящее” движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители “настоящих” профессиональных союзов», таким образом «была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к настоящему»⁴³. При схематически-условном повествовании на реальных пространствах истории в ходе действия «настоящий» город и «настоящая» история должны преобразоваться перед массовым хором в некое непрерывное действие, т.е. в жизнь. В празднествах 1920 года он приветствовал трактовку массы как хора участников или возможных участников, приближение к «беспрерывности времени, при общем эпизодическом строении сценария», использование реальных предметов быта и переход к «трактовке пространства как некой топографической реальности»⁴⁴. Как и Иванов, Пиотровский мыслил массовое празднество как непосредственное преображение общественного пространства и превращение «времени» в «историю».

Все упомянутые аспекты празднеств — массовое участие, отказ от зрелищности, своеобразная трактовка времени и пространства — обуславливают негативное отношение Пиотровского к использованию в них элементов эстетики кинематографа. Так, в празднестве 19 июля 1920 года он критикует «заимствование из техники кинематографии» — использование большого транспаранта с лозунгом⁴⁵. Экран — это занавес, за которым ничего не стоит,

⁴² Пиотровский А.И. Празднества 1920 года. С. 11.

⁴³ Там же. С. 14.

⁴⁴ Пиотровский А.И. Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 гг. С. 64.

⁴⁵ Пиотровский А.И. Празднества 1920 года. С. 12. Ср. его более позднее высказывание об использовании кино в массовых действиях в статье «Кинофикация театра. (Несколько обобщений)» (Жизнь искусства. 1927. № 47. 22 нояб. С. 4).

и поэтому кинематограф кажется ему формой чистой зрелищности, чужеродной участию зрителей в праздничном игрище.

Вместе с тем Пиотровский во многом оставался верен заветам ивановского символизма. В рецензии на спектакль «Обрядового театра» он подчеркивал общность устремлений символистского театра и массовых действий: «...разве они не говорят об одном, о жажде водрузить над “иллюзией” и “условностью” новую реальность театрального действия?»⁴⁶ В этой связи он даже вспомнил лозунг Иванова «a realibus ad realiora» и наконец дошел до противопоставления «обезбоженного» искусства модернистов «религиозному» искусству питающихся у родников народной традиции советских художников, будь то «героическое миросозерцание рабочих поэтов, или спиральная башня Татлина, или обрядность революционных празднеств, явившаяся не искусственно и не случайно, а потому, что новые абсолютные ценности пожелали воплотиться в символах»⁴⁷.

Как уже отмечалось, иные теоретики народных празднеств относились более настороженно к идеям Иванова, в том числе и нарком А. В. Луначарский. В известной статье 1920 года «О народных празднествах» он предостерегал: «Многим кажется, что коллективное творчество понимает некоторое спонтанное, самостоятельное выявление воли масс, между тем до тех пор, пока социальная жизнь не приучит массы к какому-то своеобразному инстинктивному соблюдению высшего порядка и ритма, — никак нельзя ждать, чтобы толпа сама по себе могла создать что-нибудь, кроме веселого шума и пестрого колебания празднично разодетых людей»⁴⁸. Главным мотивом статьи Луначарского является не вовлечение зрителя в действие, а воспитание новых зрителей, и соответственно он понимает празднества как зрелища традиционного типа, предназначенные для визуального восприятия пассивными зрителями. В массовых действиях «весь народ демонстрирует сам перед собой свою душу»⁴⁹. В первой части предложенной Луначарским схемы празднества даже зрительская масса сама становится зрелищем для участников: «Во время самых шествий не только движущиеся массы должны явиться увлекательным зрелищем для неподвижных масс на тротуарах, на балконах, на окнах, но и обратно. Сады, улицы должны быть разнообразным зрелищем для движущихся масс путем соответственно

⁴⁶ Пиотровский А. «Обрядовый театр» // Жизнь искусства. 1922. № 10 (832). 7 марта. С. 1. Ср.: Пиотровский Адр. Советская обрядность // Жизнь искусства. 1922. № 17 (870). 28 нояб. С. 1.

⁴⁷ Пиотровский А. Петербург — Париж // Жизнь искусства. 1922. № 30 (853). 1–7 авг. С. 1.

⁴⁸ Луначарский А. В. О народных празднествах // Вестник театра. 1920. № 62. 27 апр. — 2 мая. С. 4. Рядом со статьей Луначарского в том же номере, приуроченном к Первомайским праздникам, напечатана заметка Иванова «Множество и личность в действе».

⁴⁹ Там же. Слова Луначарского сходны с изречением Жан-Жака Руссо из его «Письма Аламберу о театре», которое приводится в подборке цитат «Провозвестники социального театра» в том же номере журнала (С. 3).

декорированного устройства арок и т.п.»⁵⁰. Во второй части праздника предполагается «празднество более интимного характера» в разнообразных «революционных кабаре», в которых могут иметь место «импровизационная эстрада» и даже «просто безудержный непосредственный смех» при том условии, чтобы все носило «тенденциозный характер»⁵¹. Вероятно, результатами таких увеселений должны были стать, во-первых, просто развлечение народа и временное забвение бытовых трудностей, и, во-вторых, внушение пассивным зрителям живого впечатления о масштабах советской мощи. Эта модель станет преобладающей в парадной эстетике сталинской культуры. Неудивительно, что Луначарский пропагандировал музыкальную драму и считал образцом для новой драмы оперы Мусоргского, а в Скрябине видел доказательство опасности выхода за пределы традиционных форм индивидуального творчества, обращенного к массовому зрителю⁵².

Было еще и третье течение в обширной литературе о массовых празднествах, представленное именем Н. Н. Евреинова, который пытался из зрелищ и празднеств сделать театр, вовлекающий массы участников, но обращенный к каждому зрителю в отдельности. Уже в книге 1915 года «Театр для себя» (в той из ее частей, что была издана лишь в 1917 году) Евреинов ратовал за своего рода телевидение («кинефон»), способное показывать массовые происшествия, «которыми можно будет наслаждаться лежа в своей постели, vis-à-vis к киноэкрану»⁵³. Массы будут скапливаться лишь «на сеансах массовой съемки для грядущего кинетофона», который Евреинов называет «антиподом нынешнего соборного театра»⁵⁴. Не умаляя самого действия, такой способ восприятия гарантирует заинтересованного и свободного зрителя: «У каждого из нас будет *свой собственный* театр, некий тоже в своем роде “театр для себя”, представляющий полную свободу в выборе времени, компании и удобной позы для наслаждения сценическими произведениями»⁵⁵. Это будет «индивидуально-требовательный зритель», которому «все еще мало»⁵⁶. Евреинов даже допускает, что воспитанный таким образом зритель устроит революцию «во имя сказочной, быть может древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою»⁵⁷. В некотором смысле прямым потомком этих взглядов является С. М. Эйзенштейн в период своих первых трех фильмов. Недаром

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² См.: Луначарский А. В. О музыкальной драме // В мире музыки. М., 1971. С. 52; Луначарский А. В. «Борис Годунов» Мусоргского // Там же. С. 57.

⁵³ Цит. по: Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб., 2002. С. 295.

⁵⁴ Там же. С. 296.

⁵⁵ Там же. С. 294.

⁵⁶ Там же. С. 295.

⁵⁷ Там же. С. 296.

центральная сцена «Октября» непосредственно восходит к массовому спектаклю Евреинова «Взятие Зимнего дворца», хотя сам Эйзенштейн и отрицал эту преемственность, противопоставляя «наэлектризованный “возрожденный” труп типа театра, уходившего в вечность», своему «массовому» фильму⁵⁸. Однако именно Евреинов сделал первый шаг к «кинофикации» театра, введя идею чистой зрелищности и, соответственно, абсолютно отрешенного от действия зрителя.

Интересно сопоставить программу спектакля «Взятие Зимнего дворца», разыгранного 7 ноября 1920 года под руководством Н. Н. Евреинова, и отклики на него А. И. Пиотровского. Предполагая десять тысяч участников, помимо зрителей (в итоге участвовало около шести тысяч⁵⁹), Евреинов подчеркивал громадность предприятия, требующего тщательного координирования действий десяти режиссеров, трех сцен и трех различных стилей игры: «Режиссеру приходится привести к одному знаменателю эти три стиля, к стилю чисто театральному»⁶⁰. Называя свой «метод» «эстетической монстрацией», Евреинов считал главным условием пространственной композиции переменное «освещение того куса арены, к которому следует приковать внимание зрителя»⁶¹. Зимний дворец был освещен так, «чтобы зритель почувствовал, что совершается там внутри, за этими холодными и красными стенами»⁶². В этих целях был использован «метод кинематографический»: «каждое из 50-ти окон второго этажа своими миганиями будет показывать тот или иной момент развития внутренней борьбы»⁶³. Отмечая «более детализованный сценарий и исполнительские приемы», Пиотровский приветствовал «топографическое» использование самого Зимнего дворца. Однако он ставил под вопрос применение принципа монтажа, достигнутого попеременным освещением разных площадок действия: «Непрерывность праздничного действия <...> была здесь сломана. Не “мистерия”, а мелькания “кино-фильмы”»⁶⁴. Зрелищность оставалась спорным элементом массовых празднеств и для В. Б. Шкловского, отмечавшего: «Народное массовое празднество, смотр сил, радость толпы есть утверждение сегодняшнего дня и его апофеоз. Оно законно тогда, когда на него никто не смотрит из окна или из особой трибуны, иначе оно вырождается в парад, в крепостной балет и в оркестр роговой музыки»⁶⁵.

К 1924 году, когда Иванов и Евреинов уехали из Советского Союза, из всего разнообразия революционных произведений и высказываний

⁵⁸ Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 1. Grundproblem. М., 2002. С. 126.

⁵⁹ См.: Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 гг. С. 62.

⁶⁰ «Взятие Зимнего Дворца» // Жизнь искусства. 1920. № 596–597. 30–31 сент. С. 1; см. также: Советское декоративное искусство. Т. 1. С. 114.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. С. 16.

⁶⁵ Шкловский В. Б. Драма и массовые представления // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе. М., 1990. С. 86.

критиков начала формироваться единая доминирующая советская драматическая теория, которая должна была примирить идеалы действительности и зрелищности в рамках всецело новой концепции. В частности, к этому времени созрел и новый подход к театру у Пиотровского, основанный на «ячейках рабочих клубов», а в более позднем варианте на «театрах рабочей молодежи» (так называемые ТРАМ)⁶⁶. Во многом эти клубы осуществляли давнюю мечту Иванова: «Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество» (III, 77). Вместо единого массового действия предполагалась масса более скромных, но более четко организованных и систематических акций. В 1921 году Пиотровский писал о том, что «тысячи театральных кружков, разбросанных по Республике, — это боевые отряды, революционизирование быта»⁶⁷. В каждом кружке предполагалась игра на заданные сюжеты: «Первоначально это — усложнение существующих, соединенных с хоровым пением игр. Далее — новая игра на любые темы, близко и кровно родные участникам игр. Игра в “стачку”, “митинг”, “9 января”, “Октябрьскую революцию”. Участники кружка играют для себя, как играют дети, как манифестируют взрослые. Постепенно игра усложняется систематическими занятиями, словом, движением и пением. Участники кружков знакомятся с памятниками мировой литературы, театра, музыки, получая в них материал для самостоятельной художественной работы. Игры на общехудожественные темы комментируются экскурсиями в области социального и революционного движения. Так художественный кружок становится первоначальной школой политическо-го просвещения»⁶⁸.

Отвечая на критику В. Б. Шкловского, Пиотровский признавал низкое эстетическое достоинство кружковых постановок, но утверждал их способность достичь реального преобразования быта: «Рабочие совершают революцию, красноармейцы сражаются — сюжеты этих инсценировок немногочисленны, приемы их развертывания не сложны. В основе их лежит, собственно говоря, один постоянно варьируемый прием — *не переряживание, а преобразование*»⁶⁹. Он полагал, что в театральных кружках рабочие и красноармейцы «ищут театрализованного действия, не изменяющего, а преобразующего их классовое лицо, действия, в развитии которого московско-заставские

⁶⁶ Подробнее об этом см.: *Пиотровский А. И.* Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 гг. С. 73.

⁶⁷ *Пиотровский Адр.* Не к театру, а к празднеству // Жизнь искусства. 1921. № 697–699. 19–22 марта. С. 1. Ср.: «Осуществление идеи “всемирного театра” я усмотрел в пролетарском самостоятельном театре, в частности, в самостоятельном театральном движении рабочей молодежи, в трамбовском движении» (*Пиотровский Адр.* О собственных формалистских ошибках. С. 10).

⁶⁸ *Пиотровский А. И.* Единый художественный кружок // Пиотровский А. И. За советский театр! С. 8.

⁶⁹ *Пиотровский Адр.* Не к театру, а к празднеству. С. 1.

рабочие становятся мировыми героями, а новобранцы красносельских лагерей — победоносными воинами Революции»⁷⁰. Как и празднество, кружок преодолевает дистанцию классического искусства и оказывает прямое воздействие на участников, однако акцент постепенно переходит от создания единого общественного пространства и чувства историчности времени к более индивидуальной основе. После революционного пятилетия, во время которого театр как бы «кормил миллионы народа», Пиотровский выделял именно «массовый театр рабочих кружков и клубов»: «Здесь, где театральная форма была наименее упруга, новая врученная театру власть организатора была сказалась сильнее всего. Здесь наметились своеобразные пути символического театрального действия»⁷¹.

В статьях Пиотровского этого периода еще слышался явный отзвук символизма, например, когда он усматривал в жанре праздничных «инсценировок» «предсознательный, предмиротворческий хаос», из которого может возникнуть «та народная трагедия, которая должна увенчать современную драматургию»⁷². Явно намекая на мейерхольдовскую постановку «Поклонения кресту» Кальдерона на квартире у Иванова, еще в 1925 году Пиотровский находил корни советского самодеятельного театра «в любительском воспроизведении античного и средневекового театра в “башенных театрах” оппозиционной интеллигенции»⁷³. Однако теперь Пиотровский признавал, что новая трагедия возникнет не на «настоящем» пространстве города, а в пределах театра из сочетания с «бытовой» пьесой, причем будет основана не на одном пафосе, а станет соединением внеэстетической инсценировки с революционной мелодрамой, сохраняющей «сосредоточенный, острый патетизм»⁷⁴. Таким образом, Пиотровский модифицировал ивановскую эстетику введением понятий условности и повествования как способов единения зрителя с действием. Если такой театр становится более реалистичным «под справедливым давлением зрителя-материалиста», то «этот реализм не будет иметь ничего общего с тем, что этим именем называлось 25 лет назад <...> Этот реализм вырастет из ясной точности конструктивных постановок эксцентрических, из резких контрастов буффонного театра, он вырастет из постоянного стремления деятелей революционного театра найти линию соприкосновения с рабочим зрителем»⁷⁵. Вместо упразднения рампы и занавеса происходит скорее

⁷⁰ Там же.

⁷¹ *Пиотровский Адр.* «Вся власть театру» // Жизнь искусства. 1922. № 44 (867). 5 нояб. С. 7.

⁷² *Пиотровский Адр.* Театр: мелодрама или трагедия? // Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 янв. С. 29; *Пиотровский Адр.* Молодая драматургия // Там же. № 12. 18 марта. С. 3.

⁷³ *Пиотровский А. И.* К теории самодеятельного театра // Проблемы социологии искусства: Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л., 1926. С. 122.

⁷⁴ *Пиотровский Адр.* Театр: мелодрама или трагедия? С. 29.

⁷⁵ *Пиотровский А. И.* Год успехов // Пиотровский А. И. За советский театр! С. 70.

усиление этих и подобных им условностей театра. В частности, самодеятельный театр уже влияет на профессиональный театр в «принципе политических масок, отказе от иллюзионизма и театральной условности, произвольной трактовке пространства и времени, прозодежде, движениях, основанных на физкультуре, хоровом чтении и пении»⁷⁶. Признавая, что ради легкости восприятия рабочим зрителем «инсценировка должна войти в театр формально-организованный»⁷⁷, Пиотровский противопоставляет искомую форму изначальным празднествам: если в празднествах 1920 года была «вяло двигавшаяся, неорганизованная косная толпа, здесь ловкие, смелые, спортивно тренированные фигуры»⁷⁸. В новых празднествах, считает Пиотровский, «мы снова можем вывести на улицу массу, но уже не хаотическую массу-толпу сырых людей, а отряды тренированной физически и эмоционально, ловкой, быстрой, находчивой, певучей молодежи»⁷⁹. Правда, позднее он констатировал, что, если первые советские празднества далеко уходили «от иллюзионистского “представления” в сторону реальности прямого действия и подлинности настоящих людей и вещей», то теперь «моменты внешней зрелищности, внешних выразительных средств уже начинают главенствовать в этих празднествах над действиями людей и людских масс»⁸⁰. Еще в 1926 году Пиотровский звал к возрождению массовых празднеств: «Традиция революционных массовых празднеств не должна и не может умереть в нашем искусстве и быте»⁸¹. Однако все чаще и чаще он усматривал наследие массовых празднеств в самом зрелищном искусстве — кино.

Как видим, при очевидном крахе ивановской утопии массовых празднеств, влияние его идей оставалось сильнейшим фактором в эстетических спорах на протяжении 1920-х годов. Этот парадокс объясняется тем, что хотя Иванов часто звал за пределы художественного акта в некое стихийное состояние, он неизменно заострял внимание на самом действии в искусстве и на его воздействии на воспринимающего. Поэтому такие последователи Иванова, как А. И. Пиотровский, должны были развивать понятия «повествовательность» и «зрелищность», способные объяснить, каким образом зрители вовлекаются в особый смысловой мир произведения, отдельный от реального мира, но способный его преобразить. С этой точки зрения, идеи Иванова, связанные с революционным театром, оказались чрезвычайно плодотворными и для осмысления кино⁸².

⁷⁶ Пиотровский А. И. К теории самодеятельного театра. С. 127.

⁷⁷ Пиотровский Адр. О легкой форме // Жизнь искусства. 1924. № 48. 25 нояб. С. 18.

⁷⁸ Пиотровский Адр. Праздник конституции // Там же. 1925. № 28. 14 июля. С. 7.

⁷⁹ Пиотровский Адр. Майские игры // Там же. 1924. № 18. 29 апр. С. 5.

⁸⁰ Пиотровский Адр. Празднества революции // Там же. 1927. № 45. 6 нояб. С. 18–19; ср.: Пиотровский А. Торжества 10-го октября // Там же. 1927. № 46. 15 нояб. С. 1–2.

⁸¹ А. П. <Адриан Пиотровский>. Праздник Конституции // Там же. 1926. № 28. 13 июля. С. 20.

⁸² Подробнее об этом см.: Настоящее издание. С. 219–253.

Приложение.

Доклад Вяч. Иванова «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия»

Доклад Вяч. Иванова печатается по машинописи, хранящейся в фонде поэта в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 33. Л. 6–19), с восстановлением отсутствующего листа и с учетом разночтений по беловому автографу (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 9. Л. 1 — 2 об.; Ед. хр. 6. Л. 5; Ед. хр. 33. Л. 1 — 2 об.). При подготовке к печати рассматривались также и другие экземпляры этого текста (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 49; Ф. 746. Карт. 51. Ед. хр. 10). Слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты Ивановым в рукописи и даны разрядкой в машинописном варианте.

К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия⁸³

I

Известно, что, когда оракул провозгласил Сократа «мудрейшим из людей», — «мудрейший из людей» только что подвел итог исканиям целой жизни, посвященной познанию⁸⁴; но итог оказывался прямо противоположным той лестной оценке, какой искатель истины удостоился от богов. Последнее слово Сократовой мудрости было: «одно я знаю, — что ничего не знаю». Однако благочестие мыслителя не могло допустить, что боги ошибаются, и — чтобы выйти из недоумения — пришлось Сократу предпринять новое и сложнейшее исследование, а именно: проверить мудрость других людей, особенно же признающих себя и признаваемых мудрыми. Это новое исследование все, наконец, разъяснило: испытатель нашел, что никто, кроме его одного, не подозревает своего глубочайшего неведения и что поистине он, Сократ, является «мудрейшим из людей», — если знает один, что ничего не знает. Но разоблачение своей и всеобщей нищеты в деле познания иронический философ все же умел обратить на пользу для дела познания: вместо проповеди положительных истин он открывает своим слушателям пути и способы разыскания истины, взамен готового знания предлагает *метод*, и свое собственное назначение определяет не как деятельность учителя и наставника, но как ремесло «повивальной бабки», призванной помогать человеческой душе в ее усилиях родить из внутреннего содержания своего сознания некое первоначальное разумение основных правд бытия.

⁸³ Третий тезис этого доклада, содержащий конкретные предложения докладчика, включен Художественным Отделом Съезда по Внешкольному Образованию в число вынесенных ими резолюций. — Прим. Вяч. Иванова.

⁸⁴ См. «Апологию Сократа» Платона.

Мне кажется, что нам, деятелям народного просвещения, надлежит памятовать пример понимания задачи просветительной. Быть «повивальными бабками» народного творчества повелевает нам демократическое смиренномудрие; учительствовать, менторствовать советует интеллигентское самомнение. Революционным эпохам, в круге культурного строительства, свойственно повторять навыки просвещенного абсолютизма. Движение, начавшееся снизу, кончает принудительным наложением определяющих не только материальную жизнь, но и духовное бытие схем, типов и норм — сверху. И в наши дни, когда интеллигенция отрицается как класс, — с еще большею, чем прежде, самоуверенностью притязает она на значение властительницы дум, выступая от имени народа. Мы не должны забывать, отдавая свои силы делу народного просвещения, что слово «просвещение» имеет двоякий смысл: более тесный — собственно просветительной деятельности, и более широкий и жизненный — тот, что совпадает с понятием «культуры». Деятели просвещения не необходимо просветители, но, прежде всего, организаторы культуры. Последняя же слагается как из усвоения народными массами знаний и умений, им сообщаемых, так и из самостоятельного претворения таковых, и, наконец, из творческой самостоятельности. И определятельным признаком подлинной культуры является именно этот последний и важнейший ее признак: творческий почин и самобытность творчества.

Из сказанного, конечно, отнюдь не следует, что первый признак — распространение и углубление в массах теоретических и прикладных знаний, технических и художественных умений — составляет нечто несущественное. Дело народного образования должно быть развито и упрочено; оно необходимо народу, как жителям города обильно протекающий в их жилища чистый воздух. Но забота о народном образовании не должна переходить в общую культурную опеку над народом, как и в педагогике образовательные и воспитательные влияния не могут без вреда для воспитанника извращаться в покушение вылепить его ум, характер и мировосприятие по отвлеченной схеме, предносящейся воспитателю, или, что едва ли не одно и то же, по идеальному образу и подобию самого ваятеля юной души. Народное образование имеет перед собою определенную цель: приобщить народные массы к преемственному делу общечеловеческой культуры, ввести их новым звеном в ее всемирно-историческую связь⁸⁵. Для достижения этой цели необходимо, во-первых, чтобы все культурные достижения прошлого сделались поистине народным достоянием, вошли живою и действенною силою в народную мысль. Во-вторых, чтобы широким кругам была раскрыта современная проблематика наук и искусств, очередные задачи, поиски, недоумения, разочарования и надежды знания и творчества; в-третьих, наконец, чтобы во главу угла всякого

⁸⁵ Ср. слова Иванова из письма 9 в «Переписке из двух углов» (1920): «То, что имеется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности. Борьба ведется не за отмену ценностей прежней культуры, но за предносящееся умам, как некая верховная задача, оживление в них всего, что имеет значение объективное и вневременное, — в ближайшие же дни за их переоценку» (цит. по: III, 405).

обучения и осведомления положено было усвоение обучающимися методов, коими добывается всякое знание, и путей, какими достигается всякое умение. Другими словами, в области научной — не догмат, а *метод*; в области художественной <—> не правило, наказ и модель, а *импульс*.

Обращаясь именно к сфере искусств, я утверждаю, что нелепо и пагубно их органическую жизнь рассматривать, расценивать и направлять с точки зрения просветительной. Когда скульптор Пракситель в IV веке до Р.Х. впервые обнажает Венеру, дотоле изображавшуюся закутанною в длинную одежду, и один греческий город всенародно приемлет созданный им новый тип богини, а другой отвергает соблазнительное новшество; когда флорентийское народоправство в XIII веке встречает с религиозными почестями написанную Чимабуэ Богоматерь, непохожую на прежние иконы⁸⁶; когда в V столетии до Р.Х. Эсхил и Софокл свои трагедии, Аристофан комедии отдает на суд афинской демократии, изменяя в них и староотеческое предание, и традиционные формы действия и бросая на весы народного мнения свои да и нет, свою любовь и ненависть по волнующим всех граждан и зачастую злободневным вопросам, как религии и морали, так и политики, — тогда искусство цветет, и мы перечитываем ныне эти золотые страницы его истории с восхищением и завистью. Они давно стали для нас материалом просветительным; но в эпоху возникновения Праксительевой статуи и Мадонны Чимабуэ и великих греческих действий народ был не объектом просветительного влияния этих бессмертных творений, но их судьбою и, увенчивая их своим признанием, тем самым провозглашал, что увенчанные произведения правильно выразили его мысль. Не было тогда средостения и благонамеренного посредничества между народом и гением, и сам гений, всегда независимый по своей природе, хотел, как это и подобает его царственной миссии, быть только устами и рукою народа.

Я хочу сказать, что искусство по существу не есть предмет так называемого «внешкольного образования», и деятели последнего, остерегаясь вторгаться со своими просветительными целеположениями и воздействиями в его автономную область, в его по законам внутреннего роста протекающее развитие, должны ограничить свои попечения о художестве, — во-первых, предоставлением народу широкой возможности ближайшего ознакомления с художественным преданием веков, а равно и возможности учиться искусству и испытывать в нем свои силы, — во-вторых, как бы проложением путей и прорытием русл, по которым, пробудясь, могла бы устремиться творческая энергия народа. Подвожу итог всему вышесказанному иставляю свое первое положение:

Художественная жизнь страны и народное (в частности, внешкольное) образование суть два круга, лежащие в одной и той же плоскости, именуемой «культурой» или «просвещением», но имеющие разные центры и покрывающие друг друга лишь малою частью своей поверхности. Жизнь

⁸⁶ Ср. рассуждение Иванова из статьи 1908 года «Две стихии в современном символизме» (II, 541).

искусства есть самостоятельная органическая жизнь, не подлежащая направлению и расценке с точки зрения просветительной.

По отношению к искусству главная и непосредственная задача народного образования — в том, чтобы сделать высшие достижения искусства доступными народу, а дарованиям из народа открыть возможность художественного развития. Другая же задача, по природе своей разрешимая лишь частично и при особенно благоприятных условиях, — в том, чтобы осторожными и тонкими побуждениями (импульсами) облегчить народу коллективное проявление самобытных творческих сил.

II

Коллективное проявление самобытных творческих сил — вот что наиболее важно, вот с чем связываются высочайшие надежды становящейся истинно свободной демократии, с одной стороны, — искусства, с другой. Ибо только там творится истинно свободная жизнь, где она творится в духе и где народ, творец своей свободной жизни, является творцом в полноте этого понятия, — не только строителем внешних форм ее, но и коваčem ее духовных ценностей. И только то решение свободного народа отмечено печатью торжественного величия внутренней непреложности, которое прошло через горнило его целостного сознания и служит выражением столько же его духовного самоопределения, сколько действительного волеизлияния. Коллективное творчество есть достовернейший референдум народной воли о главнейшем в творимой жизни — о том, какова должна быть, по своему духу и внутреннему смыслу, не та или иная отдельная сторона ее, но вся жизнь в целом. И коллективизм только материальный непрочен, если не скреплен <?>, как цементом, иным коллективизмом — душевного единения, которое не может не быть творческим в той мере, в какой оно будет воистину живым.

В судьбах *искусства* коллективное проявление самобытных творческих сил народа было бы знамением новой эры, давно призываемой художниками, стремящимися в искусстве к *большому стилю*.

Ибо все художество нового времени остается по необходимости художеством малого стиля, творимым немногими для немногих, уединенными для уединенных, и ни одно монументальное задание не достигает своей цели, потому что возникает не из внутренней творческой потребности народных масс, но из недр обособленного личного сознания и представляет собою, в случаях наибольшей, наилучшей удачи, только принятую без ропота или даже с некоторым одобрением широкими кругами попытку привить им чуждые дотоле представления, понятия и чувствования, внедрить в их душевный мир напечатление прежде неведомых форм. Гений и толпа не содружествуют, но борются, и когда побеждает первый, он тиранически налагает на эпоху в сфере, открытой его влиянию, свое клеймо, когда же не достигает или не ищет победы, уходит в одиночество, завещая в наследие потомкам свое решение еще не поставленных временем проблем: покинутость

и пустынночество — вот плоды его духовного возрастания из индивидуальной ограниченности в универсальность сверхличного сознания. Ненормальность этого взаимоотношения — первородный грех всего нового художества.

С эпохи Возрождения жизнь извне напечатлеваемых художественным творчеством форм в народном духе — не жизнь в собственном смысле этого слова, но некоторое искусственно отраженное ее подобие, и бессилие зодчества создать нечто равное по самостоятельности тому, что творили некогда Египет, Греция, Средневековье, — служит явным доказательством высказанного мнения. Наибольшее приближение к большому стилю в новое время являют, с одной стороны — музыка, справедливо признаваемая верховенствующим искусством, по крайней мере полутора последних столетий, с другой — многоместительный, в полноте отражающий и до глубины исследующий огромные пласты общественной и личной жизни роман. Но кто дерзнет утверждать, что музыка Бетховена или Вагнера⁸⁷, что романы Достоевского и Толстого, при всей широте их захвата, проникновенности и всечеловечности идейного содержания, — суть искусство, вызванное к жизни запросами самоопределения некоей великой людской громады, а не драгоценный плод келейных исканий, в тишине творимый «отшельниками духа», и не достояние отдельных общественных групп, неоспоримую заслугу которых составляет усилие приобщиться, хотя бы лишь частично и, главное, бездейственно, доверенным им высоким заветам. Ни Гёте в германстве, ни Пушкин у нас, — два поэта, собравшие, как в фокусе, чистейшие лучи национально-го гения своих стран, — не имеют значения всенародного: ясно, что причина этого отчуждения — не творческая неспособность художников, а общие условия жизни, которая, как ни силен индивидуальный гений, все же оказывается сильнее гения. Удивительно ли, что бегство последнего от людского множества («бежит он, дикий и суровый, — как пел наш Пушкин, — и звуков и смятенья полн, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы»⁸⁸), его отщепенство и уединение, отшельничество ницшевского Заратустры в пещере с орлом и змеей — являются типическим ответом высокого художника новых времен на иронию судьбы, отнявшей у запевалы дифирамба его хор.

С горечью вспоминает об этом хоре Лермонтов, благородно, хотя и несправедливо возлагающий вину рокового раскола не на «злато», поработившее и омертвившее мир, а на «поэта»:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначение,
На злато променяв ту власть, которой мир
Внимал в немом благоговении.
Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенил бойца для битвы;
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,

⁸⁷ В беловом автографе зачеркнуты еще два имени: «Римского-Корсакова или Скрябина» (РГБ. Ф. 109. Картон 5. Ед. хр. 6. Л. 1).

⁸⁸ Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» (1827).

Как фимиам в часы молитвы.
Твой стих, как Божий дух, носился над толпой,
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных⁸⁹.

Из сказанного явствует, что без перерождения всех тканей общественного организма, составляющего материальную подоснову господствующей культуры, немыслимо коренное изменение условий, в которых протекает художественное творчество⁹⁰. Искусство большого стиля, искусство всенародное может и с естественной закономерностью должно развиваться единственно на почве и в среде культуры иной, каковую, в противоположность внутренне разъединенной и многообразно расчлененной, «критической» и «дифференцированной» культуре последнего времени, — культуре обособленных групп и личностей, — необходимо мыслить (как мыслил ее, например, Скрябин) воссоединенною, «интегрированной» и по-новому «органической»⁹¹. Не принадлежит ли, однако, такая культура невосвратному прошлому, возможна ли она как существенно динамическая (в отличие от более или менее ярко выраженного статического характера прежних органических культур), и не романтическая ли греза самая мечта об ней как о задании ближайшего будущего. Но мир переживает события такого всеобщего сдвига, что то, что казалось мечтанием и утопией вчера, сегодня предстоит, как никем еще до конца не постигаемая, никаким звездочетом не расчисленная, но уже никакою силою не отвратимая данность созвездий на небосклоне духа и новых законов всемирной жизни. Ведь и те, кто страстно зовут переступить порог, не оглядываясь на прошлое, все же не знают, что там, за порогом. Довольно с нас уверенности, что за порогом открывается новая эпоха, долженствующая, согласно общему смыслу и ритму исторического процесса, привести человечество к небывалой в своем роде целокупности и внутренней слиянности сознания, сочувствования и творчества.

Во всяком случае, искусство, всегда предчувственное, не в силах более держаться в тесных пределах былой замкнутости, где оно выращивало свои нежнейшие, тончайшие, а порою и ядовитейшие цветы: оно хочет

⁸⁹ Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Поэт» (1838) цитируется здесь Ивановым с разночтениями.

⁹⁰ Ср. слова Иванова из статьи «О кризисе гуманизма» (1919): «Кризис явления состоял в том, что прежняя внутренняя форма вещей в нас обветшала и омертвела. На смену ей должна была возникнуть новая; но сложный процесс этого перерождения живых тканей являющегося совершается в поколениях медленным влиянием скрытых исторических сил, и пока он не закончился, пока путем органического роста не выработана в нас новая внутренняя форма воспринимаемого мира, до тех пор личность, если она не одарена исполинскою силою самобытного духовного возрастания и творчества, будет уныла и как бы опьянена. Человечество линяет, как змея, сбрасывая старую шкуру, и потому болеет» (III, 370).

⁹¹ В беловом автографе кавычки в этой фразе отсутствуют (РГБ. Ф. 109. Картон 5. Ед. хр. 6. Л. 2).

выйти на простор, не заботясь о том, сколь суровым может оказаться внешний вольный воздух, сколь убийственным для многого⁹², что так любовно лелеяло оно в своих теплицах. Общий кризис искусства определенно показывает, что прежние пути пройдены до конца, что художество на распутье, и роковая надпись у скрещения дорог возвещает, что на одной тропе ждет его — *разложение*, тогда как ступить на другую значит последовать призыву «умри и обновись»⁹³. И это обновление нельзя мыслить иначе, как последнее и крайнее противоречие всему, что в области нового искусства было признано, утверждено и осуществляется до сих пор⁹⁴.

III

Но если будущее стоит под знаком коллективного творчества, последнее не может не найти своего ближайшего и непосредственного выражения в искусстве, направленном именно на творческое оформление коллектива, — другими словами: в искусстве сценическом. Ибо, в отличие от других искусств, из коих музыка оформляет стихию звука, поэзия — слова, живопись — цвета, ваяние и зодчество — твердых масс, сценическое искусство имеет материалом, подлежащим наглядному художественному преобразованию, самого человека, — и притом человека взятого не отделенным в путях и чувствованиях своих от других людей, не одиноким и обособленным, но непременно воочию представленным во взаимности и взаимодействии некоего коллектива⁹⁵. Имя этому коллективу в истории драмы — «хор», как имя зачинательной личности, выделяемой из своей среды коллективом и несущей динамический принцип новой формы, как фермент драматического движения и взаимодействия, — «герой». Данное определение обнимает⁹⁶ все виды театра, поскольку последний — еще театр: оно приложимо не только к трагедии Эсхила или Софокла, но и к комедии Гоголя,

⁹² В беловом автографе вместо «многого» написано «всего» (Там же. Л. 2 об.).

⁹³ Из стихотворения Гёте «Святая тоска» («Selige Sehnsucht»). Цитируется Ивановым также и в «Переписке из двух углов» (III, 387).

⁹⁴ В беловом автографе далее следует: «Ведь грядущая всенародность заговорит с индивидуалистом таким, примерно, языком:

От звезд зажги, уединенный, свечи!
Твоей тоске не будет гордой кельи
На праздничном, на людном новоселье,
Ни слов ответных в новозданной речи;
Но все, что дух таил, ревнуя к людям,
Мы сообщая полюбим — иль забудем»
(РГБ. Ф. 109. Картон 5. Ед. хр. 6. Л. 2 об.).

Цитируемое здесь стихотворение «Поэты мглы, мы в поздних песнях ловим...» (1917) впервые было опубликовано в № 1 журнала «Москва» за 1918 год под названием «Всенародность»; вошло без названия в собрание сочинений Иванова (IV, 70).

⁹⁵ Ср. начало статьи «Эстетическая норма театра», 1916 г. (II, 205).

⁹⁶ В беловом автографе «объемлет» (РГБ. Ф. 109. Картон 5. Ед. хр. 6. Л. 2 об.).

где мнимый ревизор, в условно-драматургическом значении термина, — «герой», а обыватели и заслуженные деятели городка, управляемого бессмертным городничим, все эти Бобчинские, Ляпкины-Тяпкины, купцы и Держиморды — внутренне единый хор многоликого действия: сплоченным коллективом противостоят они упавшему на их головы, казалось бы, с неба, но в действительности представляющему собой плоть от плоти их самих и кость от кости ревизору, невольно внесшему на мгновение смуту и движение в их устойчивую среду. Но современный театр все же верен исконной природе сцены лишь в минимальной мере, предельно необходимой для сохранения родовой формы: по существу он давным-давно удалился от своих жизненных истоков, оторвался от своих корней, и путь, ведущий к театру воистину живому и животворящему, должен быть пройден весь сызнова, от его первых этапов. А исконным и неотменным началом сценической эволюции является единственно хор в собственном смысле этого слова, — в смысле некоего еще не расчлененного, целостного единства, голос которого, именно в силу его полной внутренней и внешней слиянности, не может быть ничем иным, как музыкальным движением и напевною многоустою речью.

Итак, если мы хотим истинно нового театра, то должны отказаться от всякой надежды на внезапное и как бы революционное его возникновение на тех же подмостках, на коих доньше разыгрывалась и долго еще будет разыгрываться традиционная драма в ее традиционных формах, остающихся по необходимости неизменными в своей основе, несмотря на все новшества в их перекраске и перелицовке. Колыбели нового театра суждено стоять не на этих подмостках, не в этих тесных стенах, но на вольном воздухе, под открытым небом, где может собраться и свободно двигаться большой праздничный хор. Такой хор не менее дорог народу, не менее связан с коренным укладом его быта и психики у нас, чем в древней Элладе, где его великолепный расцвет, вызванный утверждением вольных народоправств, ознаменовал целый лирический период культурной истории, предшествовавший периоду главенства трагедии в судьбах творческой мысли.

Если будет в большом народном коллективе единомыслие о жизненно-главном и духовно-существенном и высокий, дружный подъем духа, если будет в нем истинное равенство, создающее целостное согласие многих волей, и истинное воодушевление, плод совместных, глубоко взрезающих жизнь, как плуг целину, и окрыленных — общию верой — стремлений, будет тогда и народный хор, в песнях которого свободно выльется все, что объединяет умы в одну великую мысль и сплавляет сердце в одном энтузиазме. И если хор этот, в какое-то мгновение своего бытия, обратится из статического в подвижный, орхеистический, и станет не только петь, но и наглядно переживать песнь, расчленившись на полухория, на группы, сообразно внутреннему драматическому движению песнопения, индивидуализирует, наконец, своих запевал в действительных зачинателей этого движения, — тогда

искомое «действие» перед нами, и, предоставленное своему органическому развитию, оно неизбежно повторит тот же ряд переходных форм, какой некогда привел к возникновению первой трагедии, о коей Аристотель, в согласии с новейшими разысканиями, учит, что она «пошла от запевал дифирамбического хора».

IV

В вышеизложенном выяснена связь, объединяющая самые отдаленные перспективы искусства вообще и так называемого «театра будущего» в частности с проблемой «народного театра», которую мы привыкли рассматривать в пределах гораздо более тесных, с точки зрения несравненно скромнейшей и — прибавят многие — несравненно практичнейшей. Ведь тут дело идет, — скажут они, — об отыскании непосредственно приложимых к жизни методов и формул такого театра, который бы сочетал просветительное и даже воспитательное назначение с благотворным влиянием на творческую самостоятельность народных масс в области того, что принято называть сценой в современном значении слова. Отдавая дань полного уважения благородным усилиям выдающихся деятелей в этой области, не отрицая ценности достигнутых ими результатов и пользы многочисленных начинаний и предположений, клонящихся к прямому удовлетворению выдвинутых жизнью запросов и потребностей, мы, со своей стороны, ищем иного подхода к той же проблеме и вносим некоторое изменение в самую ее постановку. Сознательно отказываясь от притязаний дать формулу теперь же осуществимого театра, мы пытаемся наметить предварительные условия, при коих единственно может возникнуть в будущем, путем самобытного его развития, народный в истинном смысле слова и в то же время истинно новый по своим формам театр. Предрешать же, каков он будет, значило бы, в противоречии с нашими исходными положениями, упреждать народное творчество, могущее разрешить великую задачу, ему предлежащую, лишь в той мере, в какой оно будет органическим, и мнить, что мы, которым в лучшем случае дано быть «повивальными бабками», в состоянии предугадать его путь.

Особенность нашей точки зрения в том, что, говоря о народном театре, мы не разумеем под таковым ни театра для народа, как, например, Ромэн Роллан⁹⁷, ни *театра о народе*, — т. е. театра, изображающего жизнь народных масс, — ни *театра от имени народа*, являющегося народным только по содержанию, — в том смысле, что он задается целью выразить народное самоопределение, народную мысль и волю, — ни, наконец, *театра из народа*, самосильно творимого в народной среде, но по формам не самостоятельного,

⁹⁷ См.: Иванов Вяч. И. Предисловие // Роллан Р. Народный театр. Пг.; М., 1919. С. VII–XIV; перепечатано под названием «Предисловие к книге Р. Роллана “Народный театр”» в сборнике Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия» (М., 1991. С. 79–81).

а подражательного, заимствующего свои формы из общего сценического предания и обихода. Мы разумеем под народным театром театр самобытный по своеобразию вырабатываемых народом художественных форм сценического действия, — театр народа в собственном смысле слова. *Народный* театр, так понятый, вполне достоин именоваться «народным», и тут определение «народный» не ограничивает понятия «театр», но служит как бы подписью гениального творца под произведением, существенно обогащающим новизною творческого обретения и объем, и содержание того, что знаменуется высоким именем «искусство».

Такой театр был бы уже тем искомым «всенародным искусством», которое должно родиться на смену современного искусства разделенных и обособленных групп. Но только пересоздание общественного строя может осуществить потребное для такого театра, для такого искусства вообще, воссоединение ныне чрезмерно расчлененной культуры, утратившей в дроблении и соревновании своих сил внутреннее положительное единство общего стиля, умоначертания и волеустремления. Народный театр, в вышеоткрытом смысле, может быть вызван к бытию только самодеятельностью народных масс, — выразится ли таковая в их свободном почине, уже таящем в себе зародыши новых, своеобразных форм действия, или в творческом отзыве на идейные⁹⁸ импульсы к соборному действенно-хоровому содружеству.

Принимая во внимание ряд исторических данных о зарождении народных действий из коллективного лирического воодушевления и теоретические соображения об исконной природе театра как совместного действия лицедеев и толпы, собирающейся первоначально не на зрелище, но для соучастия в единомысленно и одиночувственно творимом действе, мы формулируем свои выводы о коренной потребности народного театра, каким, сообразно вышеизложенному, мы его мыслим в следующих дальнейших положениях.

Тезис I

Художественная жизнь страны и народное (в частности внешкольное) образование суть два круга, лежащие в одной и той же плоскости, именуемой «культурой» или «просвещением», но имеющие разные центры и покрывающие друг друга лишь малою частью своей поверхности. Жизнь искусства есть самостоятельная органическая жизнь, не подлежащая расценке и направлению с точки зрения просветительной. По отношению к искусству главная и непосредственная задача народного образования — в том, чтобы сделать высшие достижения искусства доступными народу, а дарованиям из народа открыть возможность художественного развития. Другая же задача, по природе своей разрешимая лишь частично и при особенно

⁹⁸ С середины этого слова текст отсутствующего листа восстанавливается на основе белого автографа (РГБ. Ф. 109. Картон 5. Ед. хр. 6. Л. 5) и отдельной рукописи тезисов (Там же. Ед. хр. 33. Л. 1–2).

благоприятных условиях, — в том, чтобы осторожными и тонкими побуждениями (импульсами) облегчить народу коллективное проявление самобытных творческих сил.

Тезис II

Существенная и коренная проблема рабоче-крестьянского театра есть проблема самостоятельного творчества народных масс, направленного к выработке новых и самобытных форм действия. Для искусства возникновение этого коллективного творчества было бы выходом из тесных пределов искусства в просторы искусства большого, всенародного. С точки зрения общесторической, оно было бы показателем преодоления новой, целостной, органической культурой культуры вчерашнего дня, характеризующейся чертами классовой и индивидуальной обособленности личного и группового разделения, уединения и разномыслия, — оно было бы свидетельством завершившегося преобладания культурной интеграции над культурной дифференциацией, из чего следует, что осуществление указанного задания мыслимо только в будущем, нам же предлежит лишь дело предуготовления путей, ведущих к осознанной цели.

Тезис III

Импульсы к пробуждению⁹⁹ и организации творческих энергий народного коллектива в области художественного действия могут быть даны деятельным почином в нижеследующих направлениях:

1. Должно всемерно способствовать насаждению, распространению и развитию хорового дела; содержать на национальный и муниципальный счет большие хоры и покровительствовать деятельности хоровых обществ; *ставить хоры* на площадях в торжественные дни; обеспечить их художественное питание и постоянный интерес к ним в народных массах путем создания текущего лирического репертуара песен и гимнов, откликающихся в достойных величавых и всенародных формах на все внутренне значительные события народной жизни; внести в постановку хоров элементы зрелищный и орхестрический (или хореографический), сочетая их мощно звучащее напевное слово с красотой пластического выступления с торжественными шествиями, соответственным строем ритмических движений и соответственно праздничным и живописным одеянием; одним словом, *создать из хоров* живой и художественно действенный *орган одушевленного (энтузиастического) выражения народной мысли и народной воли*.

2. Должно стремиться приблизить народное празднество к формам действия, придавая ему характер связного лиро-драматического единства, развивающего в стройной последовательности целого основную его идею,

⁹⁹ В беловом автографе «возбуждению» (РГБ. Ф. 109. Картон 5. Ед. хр. 33. Л. 1 об.).

и изыскивая пути к реализации прямого участия всех собравшихся в отпраздновании праздничного обряда, сообразно частным требованиям каждого отдельного замысла.

3. Должно в летнее время ставить на больших сценах и круглых аренах, устроенных под открытым небом, избранные произведения наличного сценического репертуара в соответствующих изменению основных условий постановки приспособлениях; причем сам собою произойдет естественный отбор пьес, выдерживающих такое перенесение из замкнутого помещения на открытую сцену, что служило бы верным признаком их внутреннего сродства со стихией большого всенародного искусства, поскольку все частное, личное, обособившееся, болезненное, пошло-обывательское отпало бы само собою, уступая место изображению героических действий, народных движений и, наконец, идеальному элементу в символических образах мифа, сказки и легенды.

Такой почин мог бы послужить началом развития самобытных форм духовного коллектива.

Вячеслав Иванов

Заведующий Историко-Теоретической Секцией ТОО Наркомпроса

ТОРФЯНАЯ БАШНЯ*

Завершая многотомный автобиографический роман «Кашеева цепь» в 1926–1927 годах, М. М. Пришвин столкнулся с невозможностью довести повествование о его герое Михаиле Алпатове до советской современности: «Кончилась юность Алпатова, и началась новая жизнь: старая правда встретилась с новой, между ними завязалась борьба. Стало невозможным писать о себе: писать автобиографический роман в те годы, когда все жизненные ценности предстали на суд»¹. Вместо намеченной третьей книги романа Пришвин издал книгу «Журавлиная родина: Повесть о неудавшемся романе», где рассказы из жизни Алпатова перемежаются с размышлениями о природе творчества, в которых можно проследить и главную фабулу несостоявшегося романа и более подробное объяснение его неудачи. В частности, Пришвин пишет о необходимости «провести своего героя между встречными протоками декадентского эстетизма и революционного аскетизма к открытому морю органического творчества»². Но как это сделать? Как может инженер-мелиоратор попасть в высшие культурные круги, прежде чем шагнуть в сторону революции?

Мне приходит в голову, что Золотая луговина, которую Алпатов хочет дать населению, утопающему в дубенских болотах, очень легко соединяется с мифом о золотом веке, и так Алпатова через этот миф можно привлечь в мифотворческий кружок Вячеслава Иванова, а потом торфмейстер делается символическим героем, вроде как строитель Сольнес Ибсена или Генрих в «Потонувшем колоколе»³.

Из пришвинского решения этой своеобразной проблемы — как привести торфмейстера на Башню к Вяч. Иванову? — вырисовываются очертания не только творчества М. М. Пришвина, но и наследия русского модерна в литературе советского времени.

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Торфяная башня // Башня Вячеслава Иванова и художественная культура ее времени / под ред. В. Е. Багно [и др.]. СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. С. 345–351.

¹ Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. М., 1982–1986. Т. 2. С. 447.

² Там же. Т. 3. С. 67.

³ Там же. Т. 3. С. 68.

Путь героя «Журавлиной родины» перекликается с собственным жизненным путем Пришвина: «Ведь я тоже агроном и с торфом очень много возился и прямо от торфа попал в салоны творчества», — писал он, имея в виду неожиданный успех, которым пользовались его наблюдения над природой и жизнью русского Севера в 1906–1907 годы⁴. По-видимому, с Ивановым Пришвина познакомил А. М. Ремизов на заседании Петербургского Религиозно-философского общества 28 ноября 1908 года⁵. Опыт Пришвина пришелся очень кстати для исследований Иванова в области русской души. В статье «О русской идее», написанной на основании лекции в Петербургском Религиозно-философском обществе 30 декабря 1908 года, Иванов благодарит Пришвина за информацию о русских сектах⁶. Как можно понять из нижеследующего письма, Пришвин продолжал свою работу по сближению русского символиста и сектантской духовности и в начале 1909 года:

Многоуважаемый Вячеслав Иванович,
сегодня я был у Дарии Васильевны Смирновой (помните «богородицу»?) и пригласил ее на Вашу лекцию. Времени у меня не было съездить и купить для нее билет, да, думаю, дешевых мест теперь и нет. Устройте, пожалуйста, для нее бесплатный вход и заявите об этом в кассе. Я потому ее пригласил, что она с большой теплотой спрашивала о Вас, и потому еще, что ей будет многое понятно и интересно. Я уже собрался было уезжать, но остался из-за Вашей лекции на один день. Во вторник уеду и буду время от времени возвращаться в мыслях к тому, о чем мы с Вами беседовали. Когда у меня накопится яд и потребуется противоядие, то я непременно опять к Вам приеду опять <sic>. Непременно приду. До свидания Вам.

М. Пришвин
18/III.1909⁷.

При всем интересе Иванова к специфическому опыту Пришвина и при некоторых совпадениях в общественной позиции, в отношениях писателей нет следов дружеской близости. В дневниковых записях за 1918 год Пришвин дает критическую оценку позиции Иванова: «У Вячеслава Иванова: богооставленность (богоотступничество — как Горький), жить без Бога (как бы...), или же это демонизм, то есть переход на ту сторону плана мироздания...»⁸. Согласно дневниковой записи от 29 июля 1920 года, Пришвин посетил Иванова и М. О. Гершензона в московском санатории, где перед тем

⁴ Там же.

⁵ Там же. Т. 2. С. 674. См. разговор между Пришвиным и «главным мистиком», в котором предполагают Иванова (Там же. С. 587).

⁶ *Иванов Вяч.* О русской идее // Золотое руно. 1909. № 2–3. С. 91. В это же время и по тем же причинам Пришвин сблизился с другими литераторами, в том числе и с А. А. Блоком, см.: *Пришвин М. М.* Астраль // Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 2. С. 582–592; *Пришвин М. М.* Дневники: 1914–1917. М., 1991. С. 111; *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998. С. 228–230.

⁷ ОР РГБ. Ф. 109. К. 33. Ед. хр. 23. Вероятно, письмо неверно датировано, так как речь, по-видимому, идет о лекции Вяч. Иванова «Древний ужас», состоявшейся 16 марта 1909 года.

⁸ *Пришвин М. М.* Дневники: 1918–1919. М., 1994. С. 127; ср. также с. 125, 189.

писалась «Переписка из двух углов»⁹, но об отъезде Иванова в Италию в августе 1924 года он узнал лишь два года спустя, в декабре 1926 года¹⁰. Резюмируя свои отношения с «декадентами», в начале 1927 года Пришвин констатировал с нотой сожаления: «Мне так и не привелось побывать на “языческих” вечерах Вячеслава Иванова»¹¹.

Подобно Н. А. Клюеву, Пришвин для многих современников представлял подлинно-народную смесь «простодушия с хитрецей» (по выражению А. М. Ремизова¹²), внушая одновременно и очарование, и недоверие. Хотя он и казался безобидным странником в литературе, но старательно культивировал образ охотника, живущего в природе без сентиментальности и без излишней жалости к ней, чуткого к ее еле скрытому насилию и чувственности. Поэтому ему многое претило в жизнеощущении Иванова, о чем он писал в дневнике в 1920 году:

Последние русские символисты <...> лишились восприятия действительности жизни и страшно мучились этим (В. Иванов, Ремизов). Непосредственное чувство жизни (страстно любимого) народа совершенно их покинуло. И всегда символисты меня этим раздражали, и был я с ними потому, что натуралисты-народники были мне еще дальше. Мне всегда казалось, что для художественного творчества нужно, во-первых, заблудиться в себе до того, чтобы, вдруг нечаянно выглянув из себя, увидеть нечто вне себя и, временно поверив этому внешнему миру, отдаться ему, и потом, во-вторых, путем художественной работы передать другим, рассказать, как сон¹³.

Отвергая теургический утопизм Иванова, Пришвин утверждает преобразовательную силу конкретной художественной практики как опосредования личности и природы. Вспоминая свои скитания среди хлыстов из народа и мистиков от литературы, Пришвин признал: «Теперь я думаю, что поиски мои на этом пути безнадежны: желанный берег обетованной земли всегда назади, как мечта о золотом веке, а берег будущего весь в островах, и уж тут, чтобы судить, какой остров лучше, нужна вера собственная и полная»¹⁴. Поэтому в жизни пришвинского героя Михаила Алпатова «золотой век» уступает «золотой луговине в дубенских болотах» как острову конкретного будущего.

Пришвин задается вопросом, занимавшим символистов лишь отвлеченно: как может человек земли писать о ней, и наоборот — как может пишущий человек остаться (или стать) человеком земли? В «Журавлиной родине» эта проблема становится камнем преткновения для его героя. Как писатель Пришвин всегда чувствовал себя причастным к «общему творчеству», т. е.

⁹ Пришвин М. М. Дневники: 1920–1922. М., 1995. С. 82.

¹⁰ Пришвин М. М. Дневники: 1926–1927. М., 2003. С. 170.

¹¹ Там же. С. 206.

¹² Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову / вступ. статья, подгот. текста и прим. Е. Р. Обатниной // Русская литература. 1995. № 3. С. 158.

¹³ Пришвин М. М. Дневники: 1920–1922. С. 189.

¹⁴ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 2. С. 583.

не отделенным от практических сторон жизни, но «Алпатова нельзя сделать литератором, потому что органический творческий процесс в словесном искусстве так замаскирован беллетристикой, что, если сказать “писатель”, нужно много всего выяснять...»¹⁵ Парадокс заключается в том, что для Пришвина эта задача разрешилась сама собой, «одной только фразой или словом», но в вымышленном романе нельзя просто сделать, а нужно «выяснять»: «...все эти тупики происходят от необходимости разума строить подмости в пределах пространства и времени»¹⁶. Естественно, в фиктивном повествовании каждая мелочь принимается как интегральная часть единой смысловой интенции; ничего случайного нет и быть не может. При этом смысловая интенция всякого повествования иная и непредвиденная, не сводится к единому мифу, как того хотели символисты. Для потомков символистов, неспособных жить с противоречиями своих учителей, правда жизни не поддается письму, и литература становится попросту невозможной.

Тем более парадоксально, что в «Журавлиной родине» Пришвин предлагает снять налет литературщины с образа Алпатова, приводя его на Башню Иванова, где его торфмейстерские наметки и он сам мифологизируются как отблеск Золотого века. Единственный выход для русского модерниста, пишущего о жизни, — в отождествлении жизни и письма в пределах иного, третьего пространства — в пространстве мифа. На Башне (т. е. в мифологическом пространстве) торф — та же божественная Земля. Характерно рассуждение Иванова о службе Новалиса «на королевских салинах»: «исследование недр земных кажется ему прямой дорогой проникновения в тайну Мировой Души» (IV, 266). Подобное мифологическое отношение к торфу как божественной стихии наблюдается и в произведениях советских художников — наследников русского модерна, например в «тонодраме» Арсения Тарковского «Повесть о сфагнуме»¹⁷.

Как в фактологическом, так и в мифологическом сочинении авторское лицо растворяется, становится прозрачным медиумом истины. Идеал безличного авторства — тоже часть наследия символизма, перешедшего к советскому искусству, хотя пути его реализации были существенно иные в советское время. Известно, что театральная утопия Иванова наиболее полное воплощение получила именно после 1917 года. В 1907 году Иванов пророчествовал:

Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество — соборно), — где самая свобода найдет очаги своего безусловного, беспримесного, непосредственного самоутверждения (ибо хоры будут подлинным выражением и голосом народной воли) (III, 77).

¹⁵ Там же. Т. 3. С. 68.

¹⁶ Там же. С. 67.

¹⁷ *Тарковский Арс.* Повесть о сфагнуме // Радио-декада. 1931. № 1. Июнь. С. 11–14.

После революции, когда Иванов еще числился ее противником, Андрей Белый указал: «вся Россия покрылась “оркестрами”, потому что “Советы” — “оркестрии”, столь чаемые Вячеславом Ивановым»¹⁸.

Иванов вскоре сумел использовать революцию в целях пропаганды своих идей и стал одним из родоначальников советского массового действа. На протяжении 1920-х годов его мечта о стране, покрытой драматическими хорами, жила в работах А. И. Пиотровского, который развивал системы кружков художественной самодеятельности и «театров рабочей молодежи» (ТРАМ) как «массовое театральное движение»¹⁹. Отзвуки этой утопии можно видеть даже в развитии советского очерка, сочетающего искусство и производство, о котором в 1934 году писала Мариэтта Шагинян, используя те же образы: «В будущем, — пусть даже далеком будущем — наша страна будет покрыта не старыми, формальными клетками, вышедшими из дореволюционной разбивки на уезды, волости, села, а новыми, живыми клетками, родившимися из производственно-энергетического кустования колхозов»²⁰. Если «автор» ивановской Мистерии сливается с хором как «голос народной воли», то в очерке он становится необходимым звеном в производственной системе и планово-политической организации труда (Шагинян предвидела создание нового «политотдельского эпоса»). Очерки же Пришвина, составляющие «неудавшийся роман», существенно иные.

Пришвину, в отличие от Иванова, не удастся подать жизнь в виде мифа, не удастся раствориться в собственных словах. Собственно, это беллетристика, причем беллетристика *неудавшаяся*. Сказки Пришвина не становятся мифами, а упорно остаются жестами, указывающими из жизни в сторону мифа и из мифа в сторону жизни. Причем это относится равно ко всем жанрам творчества, включая и дневники. Хотя имя Пришвина ассоциируется с описаниями природы и фольклорными рассказами, в его творчестве преобладает одна-единственная тема — о себе. И всюду авторское «я» и вымысел сталкиваются, нигде нет «Пришвина», всюду — некое пограничное существо «Михал Михалыч».

Жизнь Пришвина, разлитая по всем его произведениям, образуется в единое течение только при свете его художественного замысла. Пришвин впервые писал о торфе в газетных очерках 1926 года, которые, по определению Р. В. Иванова-Разумника, составляют «цельное художественное произведение»²¹. В дальнейшем торф является почвой многочисленных произведений, как очеркового, так и беллетристического характера. В позднем дополнении к «Кашеевой цепи», задаваясь вопросом о разнице между

¹⁸ *Белый Андрей*. Сирин ученого варварства (по поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское»). Берлин, 1922. С. 17.

¹⁹ См., например: *Пиотровский А.* ТРАМы второго призыва // *Жизнь искусства*. 1929. № 25. 23 июня. С. 9.

²⁰ *Шагинян М.* Тайна трех букв. М., 1934. С. 43.

²¹ *Новосельский Роман* <Иванов-Разумник>. Мелкая форма (Из работы Романа Новосельского «Очерк об очерке») // Пришвин М. М. Скорая любовь. М., 1933. С. 18.

рассказом о любви и очерком о природе, Пришвин делится историей своего увлечения торфом:

Было время, когда я занимался торфом, вовсе не имея в виду того, что лет так через сорок я напишу о нем повесть «Кладовая солнца». Сначала я занимался торфом теоретически, как агроном. Потом перешел к болотам, записывая сказки людей, живущих издавна по берегам великих наших торфяных залежей. В третьем фазисе своей жизни я подошел к торфу как страстный охотник. После всех этих опытов я почувствовал в торфе как бы родную материю и, когда понадобилось, написал о нем повесть в одну неделю, и почти всякий читатель теперь скажет, что о торфе написано у меня не хуже, чем я писал о любви²².

Даже «Кладовая солнца» (1945), написанная для детей, остается на грани правды и вымысла: она определяется автором как «сказка-быль». Но здесь сюжетной динамики больше, чем в любом другом из его текстов. Речь идет о двух сиротах во время войны, которые идут в лес в поисках клюквы. Следуя смутным воспоминаниям об указаниях покойного отца, мальчик идет напролом через болото и застревает в топи. Он выбирается только благодаря старой собаке, тоже осиротевшей после смерти хозяина. Счастливое окончание рассказа указывает на скрытые силы нового поколения, выросшего в жесточайшую эпоху горя. Но, как в любом повествовании, взаимодействие сюжетного захвата и неправдоподобного окончания (любое окончание — неправдоподобно, так как жизнь всегда продолжается) заставляет читателя додумать продолжение рассказа. Так же и в биографии Пришвина. Однажды он поделился, что принял командировку написать очерк о торфе случайно, только «повинуясь бессознательному влечению отыскать миф самых вещей, созданных в недрах природы»²³. Однако вся фактическая и мифологическая насыщенность образа торфа приводит в конце концов к скромной повести для детей. Скрытый вымысел о торфе руководит всем научным и космическим раскрытием образа, будто без вымысла писателя не было бы и торфа как факта: «Всю жизнь я только о торфе и писал», признался он под конец жизни²⁴. При этом он, естественно, имеет в виду торф как метафору наслоений памяти и желания, из которых исходит творческий огонь: «Вот эту силу, располагающую внешний мир и мой внутренний согласно, я называю ритмом, делающим всякий труд не только легким, а даже как бы пьянящим»²⁵. Объясняя увлечение писателя торфом, «Кладовая солнца» открывает возможности для интерпретации его предыдущих текстов как частей единой динамической формы его субъективного опыта. В итоге только у Пришвина торф оказывается адекватным образом литературного процесса как наслоения творческих замыслов, вымыслов и домыслов, где нет непосредственного

²² Пришвин М.М. Собр. соч. Т. 2. С. 476. О поездке Пришвина в 1926 г. на торф см.: Пришвин М.М. Дневники: 1926–1927. С. 73–77.

²³ Пришвин М.М. Собр. соч. Т. 3. С. 68.

²⁴ Реформатская Н.В. О Пришвине // Воспоминания о Михаиле Пришвине. М., 1991. С. 170.

²⁵ Пришвин М.М. Собр. соч. Т. 3. С. 65.

доступа к окончательной истине, залегшей на последнем дне заросшего источника, а есть лишь работа по направлению к ней, высвобождающая ее скрытую смысловую энергию. Как он записал в дневнике, «мои сказки — это и есть торф»²⁶.

Проза Пришвина типична для постсимволистов, которые повествуют не для того, чтобы показать последовательность событий и прийти к закономерному заключению, а просто для того, чтобы показать осмысленность мира при вдумчивом рассмотрении, или, говоря по-пришвински, при «силе родственного внимания». Речь идет не о поступках, а о типах внимания к окружающему, не об историях, а о формах существования во времени. Наряду с А. М. Ремизовым, В. Б. Шкловским, А. П. Платоновым М. М. Пришвин учился преимущественно у В. В. Розанова, который, как бы оплакивая подробности жизни и литературы вместе, тем самым показывает следы все еще тлеющего огня внутри вещей.

Такие повествования можно окрестить модальными, так как они основаны на исследовании модусов внимания к миру. Они существуют в тени символистов и их самоуверенных глобальных мифов, они тоскуют по этим мифам, пытаясь вновь обрести возможности подобного мечтания на развалинах старого мира, но находят лишь остатки мифологически-повествовательных схем и семена родной жизни. Под конец жизни так писал Пришвин о малой былинке:

Это внимание открывает еще вокруг на снегу темные точки ее семян, выбитых зимою щеглами. Вы находите в самом колоске одно уцелевшее зернышко, завертываете его в бумажку и дома опускаете семя в цветочный горшок. Скоро на глазах ваших вырастает новая зеленая былинка, рожденная помощью вашего внимания к незаметным существам. Никому-то она не нужна, а вас радует²⁷.

Не такая ли, впрочем, и вся культура, даже Башня Вячеслава Иванова?

²⁶ Пришвин М. М. Дневник 1939 // Октябрь. 1998. № 2. С. 147.

²⁷ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 2. С. 458–459.

«ПЕРЕПИСКА ИЗ ДВУХ УГЛОВ» КАК ТЕКСТ И ДЕЙСТВИЕ*

В богатой критической литературе, порожденной «Перепиской из двух углов» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона, царит парадокс: хотя «Переписка» возникла вполне спонтанно, ее текст очень скоро застыл в позе живой классики. В изложении позднейших критиков «Переписка» производит впечатление такой завершенности, что им остается лишь повторять аргументы двух участников с избыточными цитатами из текста. К тому же все больше преобладает голос Вячеслава Иванова, тогда как Михаилу Гершензону отводится роль хора. Живое слово, изреченное в минуту глубокого кризиса мысли и слова, превращается в застывшую доктрину. Это непродуктивное положение привело к тому, что в недавнем обзоре научной литературы о Иванове Аврил Пайман предлагает наложить запрет на работы по этой великолепной, но, по-видимому, наскучившей классике русской мысли¹. Тем временем остаются нерешенными настойчиво поднимаемые в ходе критической дискуссии вопросы истории и поэтики «Переписки», ответ на которые позволил бы расширить тесные границы установившегося одностороннего понимания текста как манифеста ивановского гуманизма. Сама ситуация подобной переписки вызывает у некоторых критиков недоумение и даже подозрение². Почему, действительно, друзья и соседи по комнате пишут друг другу витиеватые письма, отказываясь от непосредственного общения друг с другом? Не говорит ли это более

* Впервые опубликовано: *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов / подгот. текста, прим., ист.-лит. коммент. и иссл. Роберта Бёрда. М., 2006. Также опубликовано: Бёрд Р. «Переписка из двух углов» как текст и действие // *Философия. Литература. Искусство*: Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Александр Скрябин / под ред. К. Г. Юсупова. М.: РОССПЕН, 2013. С. 256–277.

¹ *Pyman A.* Viacheslav Ivanov: Studies and Publications. 1994–1996 // *Slavonic and East European Review*. 1999. Vol. 77. No. 3. P. 488.

² См., например: *Гизетт <Гизетти А. А>*. Рец. на кн.: *Иванов Вяч., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов // *Вестник литературы*. 1921. Год III. № 10 (34). С. 9. Подробнее о рецепции «Переписки» в России и за рубежом см.: *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. С. 90–171. Далее в тексте даются ссылки на страницы этого издания.

о разладе человеческого общения, нежели о диалогичности создавшегося текста?

Хотя первые критики уделяли особое внимание как раз вопросу об ее злободневности, до последнего времени «Переписка» странным образом выпадала из истории. «Переписка», мол, «подхватила» дух эпохи или настроения интеллигенции. Стандартная ныне интерпретация «Переписки» как манифеста ивановского гуманизма восходит к ее рецепции в среде межвоенного западноевропейского культурного процесса и тем самым еще больше отдаляет ее от тех конкретных обстоятельств, которые ее породили, а значит, и от того конкретного смысла, который нашел выражение в ней как для ее создателей, так и для ее первых читателей. Для любого анализа «Переписки из двух углов» как текста важным прецедентом является исследование Веры Проскуриной, которая, основываясь отчасти на авторской рукописи, показала, как этот «универсальный — вне пространства и времени — документ» представляет собой к тому же и «замечательное *литературное* произведение, построенное по законам художественного текста и ориентированное на литературную игру и театральную условность»³. В настоящей заметке мы предлагаем взгляд на «Переписку», исходящий из более полного учета контекста ее создания. Наша задача — вернуть «Переписку» в исторический контекст и выявить ее смысл в свете событий, обусловивших ее создание, и ее смысловой потенциал для читателей в новой исторической ситуации.

1. «Переписка» как метафора жизни

Литературность и универсальность «Переписки из двух углов» отчасти обусловлены ее образной системой, необычайно богатой для произведения философской публицистики. Хотя на словах Гершензон борется с риторикой и ищет как можно более прямое выражение своим чувствам, он сам создает наиболее объемные метафоры, например, метафору «угла» (в начале письма IV и опять в письме VI). Жизнь «в углу» как нельзя лучше описывает внутреннее состояние Гершензона, который ищет более естественную форму жизни. Иванов потом (в письме V) подхватывает образ «угла» и, обыгрывая его по-своему, указывает на наличие в комнате еще и «широкого» окна и двери. В конце же «Переписки», устав от полемики (или диалога), Иванов предлагает «разойтись <...> по углам». Угол, комната, сама здравница «для работников науки и литературы» становятся метафорами жизни авторов, сохраняя свое конкретное значение как реальные детали их обстановки.

Различия в мироощущениях авторов выявляются даже в их отношениях к этой метафоре. Когда Гершензон вписывает в свой текст (к письму VI)

³ Проскурина В. Течение Гольфстрема: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб., 1998. С. 338–339.

точный адрес своего «угла», Иванов его зачеркивает. В окончательном тексте этого письма также отсутствует указанное Гершензоном время года: «июль на дворе»⁴. Если Гершензон настаивает на интимной связи между метафорой и личной ситуацией, то Иванов более озабочен ее универсальной применимостью: его мало интересует, что «на дворе». Иванов допускает метафоризацию жизни, но его метафора противится полному возвращению в жизнь.

Далее Гершензон подробно развивает образ родниковой воды, предпочитаемой им кипяченой воде культуры. В письме X Гершензон вдруг срывается с пророческого тона и нисходит из сферы метафоры обратно в обыденную жизнь: «Среди этих пышных вместилищ густой и теплой философии, горячей и ароматной поэзии можно умереть от жажды, не найдя глотка холодной воды. Простите затянувшуюся метафору: такая жара эти дни, — нигде не найти прохлады; пью, пью теплую кипяченую воду, выпил уже весь наш графин, а все не утолил жажды. Верно, оттого и написалось о жажде» (69–70). Здесь, в этом кажущемся срыве голоса и заключается весь пафос Гершензона, который демонстративно отвергает соблазн красноречия и настойчиво призывает к запросам и интересам реальной жизни. Здесь нам слышится и важный мотив всей «Переписки», которая возникает из конкретной жизни ее участников и постоянно ищет ход обратно в жизнь уже через читательское восприятие. Жизнь переводится на язык метафоры, но сами метафоры постоянно обнажаются и теряют иносказательность.

Подобное напряжение между метафорической и реально-бытовой речью наблюдается и в аргументах Иванова. Если проследить развитие аргументов Иванова в ходе «Переписки», то оно удивительнейшим образом совпадает с его собственной интеллектуальной эволюцией, взятой на всем протяжении его творческой деятельности. В письме I Иванов заявляет о своем порыве за грани мира к бессмертию, так же как в своих ранних стихах (в сборнике «Кормчие звезды» первый раздел называется «Порыв и грани») и в «дионисийских» статьях. В письме III Иванов формулирует этот порыв как проявление эроса и утверждает возможность адекватных объективизаций запредельного опыта в символе («Есть внутреннему опыту словесное знаменование») (15). Здесь он призывает освободиться от «мертвящей преемственности» (19) и принять веру в Бога. Однако, как и критики ивановского символизма в 1907 году, Гершензон отмечает внутреннее противоречие в мысли Иванова, одновременно преклоняющегося перед культурой и преодолевающего ее через веру. В следующем письме V Иванов воскрешает фимиам на алтаре Памяти (ср. статью «Древний ужас», 1909), а в письме VII углубляет этот исторический момент, призывая собеседника к «посвящениям отцов» (43). Здесь, как в статьях Иванова 1910-х годов, трансцендентные мистерии ищут себе земной дом (или храм) и конкретные исторические корни, которые в письме IX характеризуются как икона и вечная память

⁴ ОР РГБ. Ф. 746. Картон 11. Ед. хр. 3. Л. 8 об. Подробнее см.: *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. С. 38.

(отголоски православствующего Иванова эпохи Первой мировой войны). В своем последнем письме, так же как и в работах первых лет советской власти, Иванов отчасти возвращается к внеисторическому трансцендентизму, с которого он и начал в первом письме. Оставляя идею о «посвящениях отцов», он утверждает, что он «наполовину — чужеземец», и зовет ввысь, к прометеевскому «восхождению» (77–78). Но это уже не уверенный глас иерофанта: если в письме III Иванов дает отповедь «тем запуганным, которые все изреченное мнят ложью» (15), то в письме XI он более осторожно выражается по поводу тютчевского девиза: «Я не люблю злоупотреблять этим грустным признанием Тютчева; мне *хочется* думать, что в нем запечатлелась не вечная правда, а основная ложь нашей расчлененной и разбросанной культурной эпохи» (73; курсив мой. — Р.Б.).

Таким образом, онтогенез «Переписки» повторяет филогению ивановского творчества, иллюстрируя весь его путь от необузданного оптимизма к историческому «посвящению» и потом обратно к более умеренному, но не менее индивидуалистскому мировоззрению. Его письма сами предстают метафорами его творческого развития, и в качестве таковых они открывают ему универсальную перспективу на собственную жизнь. Текст, запечатлевший этот момент самопознания и открывший его собеседнику и читателям Иванова, несомненно, становится значительным событием в его жизни, опытом с серьезными последствиями для его творчества. И наоборот, понимание писем Иванова в какой-то мере зависит от нашего понимания их контекста в его жизненной истории. Например, как последнее слово в «московском» периоде творчества Иванова «Переписка» развивает главную мысль статьи 1919 года «О кризисе гуманизма» и подводит итог всей символистской теории культуры, представляя своего рода завет бывшего властителя дум, обращенный «из глубины» трагического времени к наступающим поколениям эпохи «постистории». Как первое слово Иванова в эпоху эмиграции, «Переписка» имеет существенно иной смысл, предваряет его принятие католичества и надвременного гуманизма, возвышаясь над историей в область незыблемых истин. Но, как говорил Иванов в другой связи, «не должна быть изглажена печать раждающего мысль исторического дня»⁵. По сути дела, конечно, «Переписка» является одновременно и итогом башенного любомудрия, и первым проявлением умудренной и несколько отстраненной старости; более того, она запечатлевает тот самый, абсолютно непредсказуемый момент перехода от одного периода к другому. В известном смысле само время, его ход вперед и отступление назад, его владычество над человеком и является героем книги.

Также и для М. О. Гершензона «Переписка» отмечает не только его физическую жажду этим жарким, пыльным и голодным московским летом 1920 года, но и духовную его жажду на ответственном распутье в его интеллектуальной биографии. «Переписка» служит рубежом, отделяющим

⁵ Иванов Вяч. И. Скрыбин. М., 1996. [С. 4].

его историко-литературные исследования от изложения его собственных философских размышлений, которые он начал печатать лишь в 1917 году. Для Гершензона «Переписка» — как бы заявка на тему, проба философского пера, поиск метафизической идентичности и одновременно смелый поединок с признанным мастером словопрений. Для большинства читателей именно «Переписка» открывает совсем неожиданную сторону гершензоновского творчества и разъясняет истоки его крайне своеобразных философских трудов, как «Гольфстрем» (1922) и «Ключ веры» (1922). Так, Иванов указывает на несоответствие между философским скептицизмом Гершензона и «свойственной <ему> жизненностью действия», тем самым вынуждая его углубить свои объяснения (40).

Взаимодействие между контекстом и содержанием «Переписки» отражает отношения между жизнью и текстом вообще в ивановской практике и теории в это переходное для него время. В последние годы стало привычным говорить о «жизнетворчестве» символистов, имея в виду, что символисты претворяли свою жизнь в произведение искусства или, наоборот, — претворяли свои произведения в жизнь, не различая свои жизненные поступки от поступков эстетического порядка. Полагаем, что, даже если эта теоретическая модель способствует осмыслению творчества Иванова 1900-х годов, то к творчеству Иванова 1910-х годов нужно подходить существенно иначе. В зрелой эстетике Иванова преобладает диалектическая модель взаимодействия между жизнью и текстом: жизнь влияет на текст, но, что важнее, и текст осмысляет жизнь и обеспечивает человеку понимание. Это относится даже к самому писателю, который может поучиться у своих же произведений, о чем Иванов писал в статье «О границах искусства» (1914)⁶. Текст объективизирует внутреннюю жизнь творческой личности и рождающего ее исторического момента, он отрешает эту жизнь, выражает ее в общепонятных знаках, делает ее познаваемой и, главное, понимаемой всеми, каждый в своем жизненном контексте. Поскольку зрелая эстетика Иванова выдвигает идеал именно «понимания», как качества и духовного, и практического, ее можно назвать «герменевтической»⁷. Величайшей ценностью оказывается не искусство (или теургия, или творческая жизнь в духе «жизнетворчества»), а *человек как таковой*, как автор и адресат всякого выражения. Она предполагает не «большое» или «всемирное» искусство, какое Иванов пропагандировал в 1900-е годы, а более скромные и человеческие модели, вроде поэмы «Младенчество» (1913, 1919) и «камерной» и «случайной» «Переписки из двух углов», где текст является не двигателем истории,

⁶ См. также статьи Иванова: Лиризм Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 36–42; К. Д. Бальмонт // Речь. 1912. № 69. 11 марта. С. 3.

⁷ Эволюция эстетики Иванова рассмотрена нами подробнее в работах: Вяч. Иванов. От романтики к герменевтике // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Международного симпозиума. Frankfurt: Peter Lang, 2002. С. 99–111; Отраженный свет: Очерк творчества и мысли Вяч. Иванова в контексте Серебряного века. (Публикации под таким заглавием не обнаружено. — Прим. ред.)

а посредником в личном диалоге человека с историей; текст не преобразует жизнь, а просветляет ее как для писателя, так и для читателей, которые вступают в открытый диалог писателя с текстом. Если тем самым текст теряет теургическую мощь, какую он имел для Иванова в эпоху высокого символизма, зато он приобретает действенность в реальном мире реальных же читателей, которые в своем восприятии текста выражают и себя.

Таким образом, в «Переписке» теоретическая установка на жизненное воздействие художественного текста совпала с моментом жизненного и творческого кризиса ее авторов. Поэтому биографический контекст «Переписки» и ее влияние на жизнь авторов должны рассматриваться как крайне значимые факторы в структуре текста и в его понимании.

2. Текст и контекст

Приуроченность «Переписки» к окружающей действительности наблюдается уже в кратком предуведомлении, подписанном «от издательства»: «Письма эти, числом двенадцать, писаны летом 1920 г., когда оба друга жили вдвоем в одной комнате, в здравнице “для работников науки и литературы” в Москве» (7). Приведенное название государственного санатория содержит в себе иронический и даже полемический элемент: в «Переписке» как раз обсуждается проблема культурной «работы» в новом общественном строе, причем только по ходу обсуждения авторы как будто открывают для себя разные аспекты новой культуры. Когда в письме IX от 12 июля поднимается вопрос о преемственности пролетарской культуры, Иванов занимает несколько неожиданную для него позицию, утверждая, что «пролетариат стоит всецело на почве культурной преемственности» (62)⁸. Оказывается, что вера Иванова в непрерывность культурного процесса пережила катаклизмы 1917–1920 годов. В ответном письме Гершензон настаивает на прерывности культуры, возражая своему совопроснику: «Что мы сейчас видим в революции, ничего не говорит о далеком расчете и замысле, с каким дух вызвал ее в жизнь» (72). Тема в принципе входит в контекст «Переписки» и характеризует позиции авторов по разным вопросам: Иванов утверждает непрерывность традиции, тогда как Гершензон усматривает творчество каждой личности как нечто потенциально новое, прерывное, личностное. При ближайшем рассмотрении конкретного контекста этих писем, однако, оказывается, что сама тема непосредственно восходит к докладу, который читал народный комиссар просвещения Анатолий Луначарский 13 июля 1920 года, на котором Иванов

⁸ Возможно, что Иванов обыгрывает здесь значение латинского слова «proles» («потомки»), из которого произошло слово «пролетариат». Отметим кстати, что слова Иванова о революции ставят под сомнение то, насколько «Переписка» действительно согласуема с «Письмом к Шарлю Дю Босу» (1930), своего рода монологическим продолжением «Переписки из двух углов», в котором Иванов писал: «Дело пролетариата — лишь повод или метод; реальная цель в том, чтобы заглушить Бога, вырвать его из человеческих сердец» (III, 425).

и Гершензон, среди других, выступали оппонентами⁹. К сожалению, текст доклада Луначарского нам неизвестен, но вполне вероятно, что он послужил непосредственным стимулом к обсуждению этой темы в «Переписке»; в то же время можно полагать, что сама «Переписка» имела влияние на выступления Иванова и Гершензона на этом диспуте. Впрочем, более подробное изучение жизни Иванова и Гершензона в это время выявит еще много связей между содержанием «Переписки» и современными ей общественными дискуссиями¹⁰. В любом случае условия новой жизни в молодой Советской России формируют содержание «Переписки» и в то же время служат как бы метафорами более глобальных проблем. Для Гершензона, например, «Здравница» становится метафорой ополчившегося на личность внешнего мира, тогда как для Иванова она — приют от истории и отчасти временное неудобство, отвлекающее от культурного континуума, в котором он участвует своим творчеством и над которым история не властна.

В «Переписке» отвлеченные разговоры о революции и культуре переплетаются и с более насущными для авторов темами. Принимая во внимание даты, проставленные под письмами Иванова и в самом конце текста, можно заметить, что «Переписка» была затеяна как раз в дни, когда совершалась драма вокруг так и не осуществившегося выезда Иванова из Советской России¹¹. Эта ситуация отражается в многих аспектах текста и должна учитываться при интерпретации высказываемых в нем взглядов. Например, когда Иванов дает цитированную выше положительную оценку революции, возможно, что он пытается склонить власти в свою пользу, чтобы восстановить уже отмененную Лениным заграничную командировку. С другой стороны, если данная оценка дается после окончательного краха командировки, то она может рассматриваться как искренняя попытка найти себе место в Советской России, установив преемственность новой культуры по отношению к предыдущей, т.е. к самому себе. Тема Родины и изгнания присутствует по всей «Переписке», но она становится особенно значимой к ее концу, т.е. в дни, когда окончательно решался вопрос о выезде Иванова из Советской России и когда Иванов заявляет: «Я наполовину — сын земли русской, с нее, однако, согнанный, наполовину — чужеземец, из учеников Саиса, где забывают род и племя» (76–77).

Канва событий, на фоне которых создавалась «Переписка», приблизительно следующая. В начале 1920 года Иванов и Гершензон состояли на государственной службе в Наркомпросе, где, в частности, оба писателя

⁹ Искусство и культура. Преемственность культуры // Известия. 1920. № 152 (999). 13 июля. С. 2.

¹⁰ См., например, материалы выступлений Иванова, относящиеся к этому периоду и сохранившиеся в архиве Гершензона: ОР РГБ. Ф. 746. Картон 51. Ед. хр. 9, 10.

¹¹ Подробное изложение истории неосуществленного выезда Иванова из России в 1920 году см.: Настоящее издание. С. 77–105. См. также: *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Первые шаги жизненного пути (Воспоминания дочери Михаила Гершензона). М., 2000. С. 27–29.

сотрудничали в Театральном и Литературном отделах (ТЕО и ЛИТО). Еще 24 мая, за три недели до начала «Переписки», было подано заявление в Комиссию текущих дел при Наркомпросе о «вознаграждении» высококвалифицированных работников, в том числе Иванова и Гершензона¹². Тогда же оба писателя были помещены в «здравницу» для лечения и содержания, откуда Иванов ходил на службу в Театральный отдел Наркомпроса¹³. В июне–июле 1920 года Иванов и Гершензон ведут активную общественную деятельность, о чем неоднократно появлялись заметки в официальной печати¹⁴.

Однако в то же время оба писателя искали возможности выехать из России по линии государственных командировок от Наркомпроса. 11 марта 1920 года Коллегия Наркомпроса удовлетворила прошение Иванова «об оказании ему финансовой помощи для поездки за границу»¹⁵, но 17 апреля она «воздержалась» от командировки Гершензона, постановив: «Принимая во внимание болезненное состояние М. О. Гершензона, просить М. Н. Покровского принять необходимые меры к улучшению его положения»¹⁶. Отъезд Иванова и его семьи все откладывался по различным обстоятельствам, но командировка оставалась в силе ко времени написания его первого письма соседу по комнате Гершензону 17 июня. Иванов рассчитывал на поездку не только из соображений материальных и творческих, но еще и для спасения тяжело больной жены (в итоге она скончалась 8 августа 1920 года). Таким образом, к началу «Переписки», которую Михаил Кузмин назвал «турниром двух утонченнейших умов»¹⁷, в положениях двух умственных фехтовальщиков наблюдается некое неравенство: Иванов дожидается отъезда, а Гершензон примиряется с необходимостью остаться в России. Его горький стоицизм чувствуется и в других текстах этого времени. Еще 16 апреля Гершензон пишет брату: «Мне всегда представляется теперь стремление людей бежать в более счастливые места похожим на желание уйти от самого себя»¹⁸.

¹² ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 416. Л. 5.

¹³ *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет // Начало: Сборник работ молодых ученых. М., 1998. Вып. IV. С. 208–209; см. также упоминание о совместных выступлениях Иванова и Гершензона в конце 1918 г. (Там же. С. 197).

¹⁴ Известия. 1920. № 134. 22 июня. С. 2; № 136. 24 июня. С. 2; № 142 (989). 1 июля. С. 2; № 144. 3 июля. С. 2. Ср. также: *Проскурина В.* Течение Гольфстрема. С. 396.

¹⁵ ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 318. Л. 109 об.

¹⁶ Там же. Л. 172 об.; ОР РГБ. Ф. 746. Картон 45. Ед. хр. 44. Относительно командировки Гершензона сохранилась также выписка, датированная 13 июля, которая осталась нам недоступной (ОР РГБ. Ф. 746. Картон 45. Ед. хр. 46). В итоге Гершензон выехал в Германию на лечение осенью 1922 года и вернулся в Россию в 1923 году; см.: *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути. С. 184–188.

¹⁷ *Кузмин М.* Мечтатели // Условности. М., 1923. С. 156; ср.: *Ландау Г.* Византиец и иудей // Русская мысль. 1923. Кн. I–II. С. 187.

¹⁸ ОР РГБ. Ф. 746. Картон 21. Ед. хр. 4.

Возможно, это неравенство отчасти объясняет разительный контраст в исходных настроениях двух совопросников. Вспомним слова, которыми открываются первые два письма «Переписки». Иванов пишет: «Знаю, дорогой друг мой и сосед по углу нашей общей комнаты, что Вы усомнились в личном бессмертии и в личном Боге» (9). Гершензон же отвечает: «Нет» (13). Как отметил Роберт Льюис Джексон, в этих словах уже содержится весь пафос «Переписки»: один говорит «знаю», другой просто отрицает, придерживаясь всепроникающего скепсиса, признающего запросы лишь индивида¹⁹. При этом хотя теоретическая установка Гершензона в своей логике довольно уязвима, но зато она жизненная и искренняя, тогда как несколько самоуверенный тон Иванова может показаться отстраненным от гуши человеческой реальности. Это впечатление усиливается благодаря склонности Иванова к метафоре и цитате. Примеры противоречивости Гершензона нетрудно подобрать, и Иванов готов их привести в пользу своего аргумента (56). Например, Гершензону опротивела «трагедия творчества», отчуждение объективизированных созданий от творившего их человека, но в письме IV он охотно называет кумиров из культурной традиции: Данте, для которого «и мысль была так свежа, и слово существенно», и Руссо, которому мерещилось «какое-то блаженное состояние — полной свободы и ненагруженности духа, райской беспечности» (22). Только у Гершензона могли эти два имени оказаться в одном ряду, но это удивительное сопоставление лишь подчеркивает ненадуманность и спонтанность его аргументации. Установка Гершензона не на существующие тексты, не на создаваемый им самим текст (о котором он отзывается пренебрежительно, как о затее Иванова), а на действие, вне всяких категорий ее объективизации. Иванов же всецело находится в текстах, в них он ищет авторитета и посредством текста он пытается увековечить разговор с соседом. Однако Гершензон все же принял вызов Иванова и тем самым придал тексту значение (Иванов даже говорит, что Гершензон первый «пожелал» переписываться) (11). Разница в том, что для Иванова важна текстуальность жизни, тогда как для Гершензона наиболее существенна именно жизненность текста, его укорененность в самобытном и неповторяемом опыте.

В письме V Иванов впервые устанавливает прямую связь между гершензоновской темой усталости от культуры и взаимным желанием обоих корреспондентов уехать из России: «Дорогой друг мой, мы пребываем в одной культурной среде, как обитаем в одной комнате, где есть у каждого свой угол, но широкое окно одно, и одна дверь. Есть вместе с тем у каждого из нас и свое постоянное жилище, которое вы, как и я, охотно обменяли бы на иную обитель, под другим небом» (28). Слова Иванова об «окне» и «двери» могут быть поняты метафорически, как утверждение универсального свойства религиозного опыта, открывающего запредельный мир, однако образ «иной

¹⁹ Jackson R. L. Ivanov's Humanism: A Correspondence from Two Corners // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic, Philosopher. New Haven, 1986. P. 347.

обители под другим небом», как кажется, может приниматься и в прямом смысле, как предчувствие эмиграции. В самом деле, оба пласта смысла задействованы в тексте. Иванов утверждает независимость личного сознания от культурной среды, — независимость, основанную на вере в Бога, — а значит, и от данной среды пореволюционной России: «...жить в Боге значит уже не жить всецело в относительной человеческой культуре, но некоею частью существа вырастать из нее наружу, на волю» (30–31). Отметим, что для Иванова такая божественная или универсальная внеположность человека культуре всегда связывалась с заграничным опытом, который открывал ему некую метафорическую точку зрения на родную культуру. Именно за рубежом Иванов пережил наиболее острые духовные кризисы в его жизни: там ему открылся Дионис, главная тема его жизни и творчества, там он встретил свою «Диотиму» — Л. Д. Зиновьеву-Аннибал, там же в 1912 году была явлена «нежная тайна», вдохновившая его творчество в 1910-е годы (рождение сына Димитрия от дочери Л. Д. Зиновьевой-Аннибал). Туда же, за рубеж, Иванов порывался всякий раз, когда иссякала творческая энергия. Там, конечно, он и окажется через четыре года после «Переписки», но в римском изгнании у Иванова сложится существенно иное отношение к Родине: в принятии католичества, в «Повести о Светомире Царевиче» Иванов не столько трансцендирует родную культуру, сколько пытается ее воссоздать вокруг себя в преображенном виде²⁰.

Уже в письме IV Гершензон намекает на свое отрицательное отношение к зарубежным планам Иванова и связывает их с поэтической натурой собеседника: «Ведь я не один, — в этих каменных стенах задыхаются многие — и вы, поэт, разве ужились бы здесь без ропота, когда бы не пал вам на долю счастливый дар — хоть изредка и ненадолго улетать вдохновением за стены — в вольный простор, в сферу духа? Я с завистью слежу глазами ваши взлеты, ваши и других современных поэтов: есть простор, и есть у человечества крылья!» (27). На все доводы Иванова о свободе в культуре Гершензон отвечает лишь, что «здесь скучно, как в нашей здравнице» (38): «Я вовсе не знаю и не хочу знать, что встретит человек за оградой покинутой тюрьмы, и откровенно признаю мое полнейшее безучастие в деле предуготовления путей свободы» (36; ср. 34). Разногласие развивается параллельно действительной ситуации спорщиков: замкнутость гершензоновских рассуждений соответствует его положению как узника Советской России, а ивановский призыв «на волю» отражает его скорый отъезд за границу. Гершензон считает нужным обновить свой культурный дом, тогда как Иванов находит возможным выйти за его пределы и приняться за его переделку снаружи.

Рискнем сказать, что порой в словах Иванова проступает некоторая нечувствительность по отношению к Гершензону. Легко ему корить Гершензона за его «кочевую непоседливость» (57) и защищать «культурный Египет» (62), т. е. сокровенное хранилище истинного культурного наследия, когда

²⁰ Ср.: *Маковский С. К.* Портреты современников. М., 2000. С. 187.

самому Иванову не приходится оставаться в нем. Иванов даже противопоставляет революцию гершензоновскому настроению внутреннего изгнания: «Метод революции, загнавшей нас с вами, усталых и истощенных телом, в общественную здравницу, где мы беседуем о здоровье, — метод исторический по преимуществу и социальный, даже государственный, а не утопический и анархический, т. е. индивидуальный, метод остающихся и оседлых, а не бегунов и номадов» (63–64). Аргумент можно понять, но трудно представить то, как Иванов примиряет его со своими планами уехать из России, оставляя Гершензона и других вынужденно «оседлых» соотечественников. Возможно, что Иванов считает себя представителем побежденной культуры, изгоняемым с родины против его воли, или же он усматривает некий особый выход для себя из противопоставления «оседлых» и «бегунов».

Предполагаемое нами противостояние по вопросу об отъезде из России лишь подчеркивает трагичность развязки «Переписки». В письме VII Иванов развивает тему о необходимости черпать вдохновение и руководство из «посвящений отцов» (42). Как уже отмечалось, он утверждает «культурную преемственность» пролетариата и продолжает при этом упрекать Гершензона в неоседлости²¹. Но приблизительно в одно время с этим письмом, датированным 12 июля, Иванов получает извещение о запрете на все заграничные командировки от Наркомпроса, и оба друга внезапно оказываются в одинаковой ситуации²². Здесь можно вернуться к образу турнира: если до сих пор Гершензон лишь отводил меткие удары своего соперника, то с письма X он переходит в наступательную позу и начинает задевать Иванова за живое²³. «Если вы считаете нужным исследовать природу моей жажды, то я не менее вправе определять причину вашей сытости» (67), — едко пишет Гершензон. Теперь, когда Иванов оказывается таким же заключенным в тюрьме советской действительности, Гершензон вправе спросить: «Почему же вас оскорбляет мое утверждение, что современная культура есть результат ошибки, что человек нашего мира пошел ложным путем и забрел в безвыходную дебрь?» (68). Теперь положение для всех безысходно в равной степени, и Иванову приходится прислушаться повнимательнее к доводам своего собеседника.

В своем последнем письме, датированном 15 июля, Иванов предлагает своему совопроснику объявить перемирие: «не разойтись ли нам по своим углам?» (73). «Уйдем, — приглашаете вы, а я отвечаю: “некуда; от перемещения в той же плоскости ничего не изменится ни в природе плоскости, ни в природе движущегося тела”» (75). Теперь, после крушения мечты о зарубежной поездке, Иванов усиливает свой призыв к углубленному следованию традиции. Иванов вспоминает свои старые стихи «Кочевники красоты» и как бы отрекается от их основной мысли о мгновенном переходе в царство

²¹ Об этой теме в «Переписке» см.: *Ландау Г.* Византиец и иудей. С. 189, 198.

²² См.: Настоящее издание. С. 81–91.

²³ Ср.: *Ландау Г.* Византиец и иудей. С. 209.

красоты, противопоставляя ей «все постигающий возврат» «к первоистокам жизни» (76). Иванов опять называет русских интеллигентов «бегунами»: «Нас подмывает бежать, бежать без оглядки. Мне свойственно непреодолимое отвращение к решению какого бы то ни было затруднения — бегством» (77). Акцент в этих словах заметно сместился по сравнению с более ранними высказываниями Иванова в той же «Переписке», хотя бы в силу его исповедального характера или замены понятия внеположности культуре понятием восхождения через культуру. Здесь Иванов стоит гораздо ближе к исходной позиции Гершензона, выраженной в его цитированном выше письме брату: «Мне всегда представляется теперь стремление людей бежать». Как бы объясняя, почему он все-таки пытался уехать из России, Иванов определяет себя следующим образом: «Скорее, я наполовину — сын земли русской, с нее, однако, согнанный, наполовину — чужеземец, из учеников Саиса, где забывают род и племя» (77). Характерно, что Иванов находит свою родину в некоем универсальном пространстве, в плане воображения и мифа, но не здесь и *теперь*.

Иванов заканчивает свое последнее письмо парадоксальным заявлением, что, хотя он и чужеземец, согнанный с родной земли, он должен оставаться в «данной среде или стране» и добиваться не выезда из нее, а «восхождения» через возврат к ее истокам (78). Гершензон возражает, что цельность ивановского мировоззрения исключает изгнанничество, и что он, а не Иванов, чужеземец в России. Гершензону остается завершить «Переписку» признанием того, что «я живу, подобно чужеземцу, освоившемуся в чужой стране» (84), и уверить Иванова: «Вы, мой друг, — в родном краю; ваше сердце здесь же, где ваш дом, ваше небо — над этой землею» (84). Последние слова Гершензона отмечают победу его прямой речи над метафоризмом Иванова, возврат с выпренных высот риторики к действительности. Нельзя не заметить, как положения совопросников кардинально изменились с начала «Переписки». Гершензон уже утверждает не косность культуры, а свою свободу в ней. Под влиянием уверений своего друга Иванов же вынужден оставить тезис о своей «трансцендентности» культуре и осознать, хоть и поневоле, свою укорененность в ней, невзирая ни на какие принуждения. Начал же Иванов с утверждения бессмертия и внеположности по отношению к культуре, т. е. с идеи свободы от культуры, а приходит к утверждению свободы посредством культуры. Выходит, словно обыгрываемая Ивановым метафора «кочевника» и «родного сына» своеобразным образом реализовалась в жизни участников, каждый из которых примиряется с неизбежными последствиями своего положения.

3. От переписки к пониманию

Во всем предыдущем нам приходилось несколько сгустить краски и подчеркнуть противостояние друзей-корреспондентов, но это было необходимо лишь для того, чтобы показать роль, которую играл текст «Переписки»

в переживании и осмыслении ее участниками событий внешней жизни. Зачем писалась «Переписка»? Ответ заключается в словах Гершензона из письма IV: «Пишу, потому что так полнее скажется, так и раздельнее воспримется мысль, как звук среди тишины» (21).

Бесспорно, это происходило не только в «Переписке», которая является частью более широкого процесса самоосмысления в условиях советской действительности. Этот текст не действо, каким был текст для Иванова 1900-х годов, а именно письмо как процесс творческого самоотчуждения, самопроверки и самопонимания. И соборность здесь — это причудливая встреча двух друзей посредством письма, без которого каждый бы остался нем и непонятен для другого, а значит — и для себя. Именно как текст диалогического построения «Переписка» помогает Иванову осознать себя. Пользуясь своего рода «стратегией цитаты»²⁴, Иванов пытается встроить себя в традицию или, вернее, сконструировать такую традицию, которая бы предоставила ему опору и почву. Но важен также и диалог с Гершензоном, который заставляет Иванова увидеть свою укорененность в родной культуре и невозможность отхода от нее. В своем алогичном, но прочувствованном бунте против сложности культуры, за свободу несмотря на *культуру*, Гершензон открывает для Иванова альтернативную модель существования. В процессе письма точка зрения Иванова меняется, вернее, углубляется все растущее самопонимание: утверждение преемственности культуры обязывает его остаться и трудиться в новом строе — в своем доме. Его осознание этого вывода остается не выраженным им самим — лишь Гершензон ему заявляет: «Вы <...> в родном краю» (84). Но отсутствие удобных истин обязывает читателя к творческому содействию тексту. Тем самым ставится новая модель текстуальной диалогичности, допускающей продолжение спора уже за пределами самой «Переписки» — в многочисленных откликах, переводах и отзвуках в творчестве все новых совопросников.

На всем протяжении «Переписки» искрится тонкая игра слов, которые берутся то в прямом, то в метафорическом смысле. Разговор происходит на разных уровнях: обычно Иванов говорит образно, опираясь на тексты (например, неоднократно цитируемые им слова Гёте «умри и стань!») и оставляя конкретный смысл слов неопределенным (он явно не имеет в виду физическую смерть), тогда как Гершензон ищет жизненных ответов в возможно более прямой подаче. Иванов ищет «истинного (т.е. вечного) бытия» (10), освященного в веках, а Гершензон жаждет жизни, «легкой и радостной» (13). В конечном итоге, однако, оба совопросника находят необходимое в процессе письма, которое дарует им бессмертие, погружая их в диалектику времени и личностей, связывая их с традицией, запечатлевая их опыт внутри непрерывной традиции и неисчерпаемого диалога культуры. В тексте бессмертие становится вещественной реальностью, вещественное же свидетельство бессмертия претворяется в будущую жизнь.

²⁴ Проскурина В. Течение Гольфстрема. С. 366–375.

Такое понимание «Переписки» проясняется при рассмотрении некоторых работ Иванова по эстетике. Одну из малоизученных, но крайне интересных формулировок своих эстетических взглядов Иванов дает в конце статьи 1909 года «О русской идее», где он перечисляет три момента в «нисхождении», т.е. в восприятии и применении сообщений: очищение (катарсис), научение (матезис) и действие (праксис) (III, 337). Посредством этого трехступенчатого процесса художественное откровение переводится в практическое действие в мире, будь оно в области религии или жизни общественной, или же в создании ответных текстов²⁵. Термины заимствуются из обрядовой лексики, которую издавна применяли к теории драмы, начиная с Аристотеля. Они переносят в искусство силу религиозного опыта, предполагающего выход из себя (экстаз), пробуждение сознания и выражение полученного опыта в конкретных действиях или в художественном творчестве. Отголосок этих идей о религиозном истоке словесного творчества слышится в сентенции Иванова в письме III: «Духовными должны быть слова-символы о внутреннем опыте личности и воистину чадами свободы» (15–16).

Эстетические взгляды Иванова в 1910-е годы ориентированы на такую диалогическую модель творческого акта, который вступает во взаимодействие с предшествующими произведениями и побуждает к созданию новых. Любое произведение искусства является частью общего процесса или традиции, понятой динамически. Согласно работе Иванова 1916 года, например, поэзия Байрона явилась «событием в жизни русского духа» (IV, 292–296). Эта установка на традицию и на коммуникативную природу художественного творчества позволяет провести параллель между зрелой эстетикой Иванова и герменевтикой Ханса Георга Гадамера, который основывает самопонимание человека на творческом участии в некой традиции: «Традиция не только постоянная предпосылка, но мы сами ее создаем, поскольку мы понимаем, участвуем в развитии традиции и, таким образом, определяем ее»²⁶. Диалектика жизни и текста, которую мы проследили в «Переписке», позволяет и это произведение отнести к числу «герменевтических», однако в данном случае напрашивается сравнение скорее не с Гадамером, а с другим видным представителем философской герменевтики, Полем Рикёром. Рикёр предлагает модель понимания, основанную на текстах, взятых как незаменимых посредниках в человеческих действиях. Рикёр видит в создании текста акт самоотрешения со стороны автора, который хочет увидеть себя

²⁵ Об обрядовом происхождении этих терминов см.: *Croissant J.* Aristote et les mystères. Liège; Paris, 1932; *Riedweg Ch.* Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien. Berlin; New York, 1987. О катарсисе у Иванова см. особенно: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 192–221. Ср.: *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 148–161.

²⁶ «Sie <die Überlieferung> ist nicht einfach eine Voraussetzung, unter der wir schon immer stehen, sondern wir erstellen sie selbst sofern wir verstehen, am Überlieferungsgeschehen teilhaben und es dadurch selber weiter bestimmen» (*Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. 2e Auflage. Tübingen, 1965. S. 277).

и переложить свои действия в некий рассказ о жизни, одновременно собирающий ее фрагменты в целое и выявляющий их смысл. Достигнутое таким образом самопонимание открыто и другим, которые отчуждаются в тексте другого, чтобы принадлежать себе. Рикёр пишет: «Понять себя — значит понять, как ты подходишь к тексту, получить от текста условия для себя другого, чем тот, который начал это чтение»²⁷. Действие порождает текст как коммуникативный акт, а текст, в свою очередь, порождает ответный текст, который должен переводиться обратно в действие. Подобным образом Иванов ищет руководство к действию в созданном им тексте, который встраивает действие в контекст интерпретативной традиции и побуждает к действию во внетекстовой реальности. Ответные же тексты Гершензона лишь усиливают исходную диалогичность ивановских текстов, сгущают донельзя процесс восприятия и пересоздания текста самим автором, подчеркивают возможность учиться у собственного текста.

Подобная теория самопонимания путем творческой коммуникации проглядывает и в поздних работах Гершензона. В речи 1917 года «Кризис современной культуры» он говорит: «Человек познает себя больше всего в своих проявлениях: сделав, видишь себя впервые в содеянном тобою, как в зеркале»²⁸. Однако творческие проявления личности не просто зеркало для их автора, они выступают еще и участниками в историческом процессе: «Каждая минута одинокого раздумья о своих личных нравственных ошибках, которому предается студент в своей комнате, каждое ощущение обиды и несправедливости в душе рабочего — суть слагаемые великого итога, который в урочный час неминуемо подведется — реформой, революцией, войною. От всякой отдельной души идут нити к маховому колесу истории, и только они своим натяжением двигают его. Здесь нет непризванных и нет праздных: каждый из нас, хочет он или не хочет, неизбежно участвует в коллективном творчестве»²⁹. Таким образом, внутренняя драма автора, отрешенная в словесном выражении, отзывается реальными последствиями в смысле нравственных поступков.

Еще одна поучительная параллель наблюдается между «Перепиской из двух углов» и «драматизмом» американского мыслителя Кеннета Бёрка (Kenneth Burke, 1897–1993). В своей книге «Грамматика мотивов» Бёрк заимствует термины из аристотелевской теории драмы, чтобы обозначить главные составляющие любой коммуникативной ситуации: действие (act), место действия (scene), действующее лицо (agent), посредник (agency), цель (purpose)³⁰. Соотношения между этими составляющими отражают воздействие, например,

²⁷ Ricoeur P. From Text to Action: Essays on Hermeneutics. II / transl. Kathleen Blamey and John B. Thompson. Evanston, Ill., 1991. P. 17.

²⁸ Гершензон М. О. Кризис современной культуры // Гершензон М. О. Избранное. М.; Иерусалим, 2000. Т. 4: Тройственный образ совершенства. С. 13.

²⁹ Там же. С. 19.

³⁰ Burke K. A Grammar of Motives. Berkeley; London, 1969. См. также: Burke K. The Philosophy of Literary Form. 2nd ed. Baton Rouge, 1967. P. XV. Иванову, конечно, очень

окружающей среды на само действие или на действующее лицо, но в центре внимания Бёрка всегда находятся лицо и его действие как преимущественно нравственные категории. В этом контексте коммуникация понимается как действие символического порядка, влекущее за собой как последствия реальные действия, но и любое действие также понимается как род коммуникативного акта³¹. Действие есть *дело*, которое влечет за собой страдательное *восприятие*, которое, в свою очередь, приводит к *пониманию*, «которое превосходит само действие»³². Эту ситуационную схему Бёрк представляет в классических терминах трагедии, поразительно напоминающих триаду — *πρᾶξις, κάθαρσις, μάθησις* — Иванова из статьи «О русской идее»: роіема (дело, действие, стихотворение), *pathema* (страдание, положение, состояние), *mathema* (изученное, научение)³³. Бёрк объясняет триаду следующим образом: «действие организует сопротивление (выводит на передний план все противостоящие ему и изменяющие его факторы)», а «действующее лицо “терпит” эту оппозицию, и по мере того как он научается принимать в расчет оппозиционные <противостоящие> мотивы <...>, оно приходит к более высокому уровню понимания»³⁴. Далее Бёрк подчеркивает синхронность всех трех моментов в любом акте понимания: поскольку оно предполагает и восприятие чужого, и применение к собственной ситуации, знание равняется и действию, и страданию. Таким образом, любое высказывание, любая даже мысль является одновременно и страданием, и действием, и действительность сама представляется вместе со всеми жестами понимания и выражения о ней как действительность человеческих мотиваций, как действительность символическая. Применительно к литературе все это значит, что «слова поэта» действительно «дела его». В таком изложении тексты получают реальную силу в жизненных ситуациях, что налагает на писателя особую нравственную ответственность.

Наше краткое исследование исторического и биографического контекста «Переписки» подтверждает истину бёрковской схемы. Писатели, находящиеся в сложной жизненной ситуации, создавали «Переписку» как своего рода нравственный поступок, вполне действенный, хотя он был лишь «на словах». Мы достигаем понимания их слов, лишь принимая их нравственный контекст, и наоборот, мы можем постичь этот контекст только через их слова. Наше собственное движение навстречу «Переписке» принимает и для нас нравственный характер. Не случайно ведь возникают столь страстные суждения об авторах со стороны критиков — текст действует именно на нравственное сознание читателей. В этом свете, может быть, не столь

близка подобная попытка приложить драматическую терминологию к нравственным ситуациям. См., например, статью «О действии и действе» (II, 156–169).

³¹ Burke K. A Grammar of Motives. P. 33.

³² Ibid. P. 38.

³³ Ibid. P. 41.

³⁴ «The act organizes the opposition (brings to the fore whatever factors resist or modify the act)»; «...the agent thus ‘suffers’ this opposition, and as he learns to take the oppositional motives into account <...> he has arrived at a higher order of understanding» (Ibid. P. 39–40).

удивительным покажется упоминание «Переписки» как примера нетрадиционного романа наряду с произведениями Вирджинии Вульф и Итало Кальвино³⁵.

Но если герменевтика Рикёра и драматизм Бёрка направлены преимущественно на художественные тексты-высказывания, то «Переписка» работает одновременно на двух уровнях — как непосредственное высказывание и как рассуждение о высказываниях и текстах. Хотя истории известно множество подобных метатекстов из самых разных периодов и культур, «Переписка» относится к периоду особого расцвета таких жанров в эпоху острых кризисов. В таких произведениях, как «Переписка из двух углов», историческая драма преодолевается не виртуально в фиктивном повествовании, а в эксплицитном диалоге по теме. Действующие лица — не выдуманные характеры, а сами писатели, и рассказ — их действительная жизнь. В то же время, запечатленные на бумаге, авторы предстают как бы литературными персонажами. Личная и творческая драмы сливаются в тексте. Сама *драматичность* придает тексту универсальный характер. За «Перепиской» стоит драма человеческих мотиваций, но в результате получилось нечто бесконечно большее. Авторский расчет не мог предвидеть, что их текст будет жить столь богатой самостоятельной жизнью. Даже Иванов, сказав в конце своего предпоследнего письма «Dixi», не может поставить точку в этом тексте.

«Переписка» подчеркивает, что главным условием равно для взаимопонимания и самопонимания является лишь взаимная причастность к диалогу. «Переписка из двух углов» — воплощенный диалог авторов друг с другом, с традицией и с самим собой, возможный только на стыке жизни и текста, когда создание текста является нравственным поступком с реальными последствиями в жизни — и во все новых и новых текстах.

³⁵ Sontag S. A Report on the Journey // New York Times Book Review. 2005. 20 February.

ПОНЯТИЕ «МОДЕЛЬ» В ПОЗДНИХ РАБОТАХ А. Ф. ЛОСЕВА*

В истории русских эстетических учений период «застоя» 1960–1970-х годов оправдывает свое название. Единственным исключением для многих является советская семиотика, которая развила основы структуральной лингвистики и поэтики в целую теорию культуры. Однако среди критиков советских структуралистов были и такие выдающиеся теоретики искусства, как А. Ф. Лосев, поздние работы которого в этой области еще не оценены. В настоящей небольшой статье я пытаюсь осмыслить понятие модели, которое Лосев заимствовал у семиотиков и поставил в центр своих оригинальных поздних работ по теории эстетики.

Первая существенная полемическая схватка Лосева с семиотиками произошла на территории теоретической лингвистики. Уже здесь в центре его внимания именно понятие модели. Критически разбирая терминологию лингвистов-структуралистов, Лосев в книге 1968 года «Введение в общую теорию языковых моделей» насчитывает тридцать четыре различных значения термина «модель»¹. Вскоре после выхода этой книги Лотман обратился к Лосеву с письмом, и у них на краткое время возникла переписка, свидетельствующая об их взаимной симпатии². Однако в дальнейшем Лосев продолжал полемизировать с тартуской школой и Ю. М. Лотманом.

В статье 1978 года «Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа» А. Ф. Лосев цитирует Ю. М. Лотмана: «Современная стадия научного мышления все более характеризуется стремлением рассматривать не отдельные, изолированные явления жизни, а обширные единства, видеть, что каждое, казалось бы, простое явление действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Понятие «модель» в поздних работах А. Ф. Лосева // А. Ф. Лосев: творчество, традиции, интерпретации. М.: Водолей, 2014. С. 307–315.

¹ Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей: Учебное пособие. М., 1968. С. 18. Ср.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

² См.: Тахо-Годи Е. А. История одного разочарования: переписка А. Ф. Лосева с Ю. М. Лотманом // Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / сост., подгот. к публ. А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого. М., 2014. С. 356–373.

из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство»³. Эти структуры Лотман называет моделями, предлагая следующее определение ключевого термина: «понятие модели всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности, как бы ни различались между собой отдельные модели»⁴. Как известно, Лотман признавал одну «первичную» модель реальности, а именно язык. По его мнению, любое обобщение отдельных явлений реальности опирается, в конечном итоге, на структуру языка, на котором это обобщение происходит и который всегда обуславливает познание. Такие нелингвистические системы, как искусство, опирающиеся на структуру языка, являются «вторичными моделирующими системами» и подвергаются редукции к первичным лингвистическим структурам.

С позиций неосимволизма Лосев базирует свою критику лотмановской семиотики отчасти на ее антиреализме. Настаивая на том, что реальность всегда предшествует ее модели, Лосев возражает против действительного залога в причастии «моделирующие»: «...отнодь не искусство есть модель для действительности, а действительность есть модель для искусства <...> Если что-то и является здесь моделирующим, то это только сама отраженная в искусстве действительность: искусство, поскольку оно ее отражает, не может быть моделирующим, а только моделируемым»⁵. Лосев возмущенно пишет, что «нам предлагают само же художественное произведение рассматривать в качестве той подлинной и, по-видимому, самодовлеющей действительности, на которую ориентируется художник и которую изучает теоретик и историк литературы, так и всякого другого искусства»⁶. Именно исходя из этого, основанная на подмене действительности его изображением, теория Лотмана расценивается Лосевым как «фетишизм».

Как подсказывает название сборника «Знак. Символ. Миф», в который эта статья вошла, можно было бы предположить, что в своей критике лотмановской семиотики Лосев исходит из распространенного еще у символистов противопоставления «знака» более сущностному «символу» и «мифу». Хотя в письме к Лотману от 21 января 1970 года Лосев писал, что символисты, создавая «замечательные литературные образцы», не подумали «создать логически точную теорию символа»⁷, но уже у Вяч. Иванова различие между сущностным символом и символом-знаком является главным различием между реалистическим и идеалистическим символизмом: «Для идеалистического символизма — символ, будучи только средством художественной изобразительности, не более чем сигнал, долженствующий установить общение разделенных индивидуальных сознаний. В реалистическом символизме — символ, конечно, также начало, связующее раздельные сознания, но их соборное

³ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 220.

⁴ Там же. С. 220–221.

⁵ Там же. С. 221.

⁶ Там же. С. 222.

⁷ Тахо-Годи Е. А. История одного разочарования. С. 371.

единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности. В идеалистическом реализме символ есть условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения» (II, 552). Как отмечает М. Ю. Лотман, разница во взглядах отражает различные исходные предпосылки у Лосева и Лотмана: идеализм — у первого, и столь нелюбимое русскими символистами кантианство — у второго. О подспудной связи лосевской мысли с ивановским символизмом в 1970-е годы мало кто знал, а внешне аргументация позднего Лосева в 1970-е годы казалась гораздо более созвучна с ленинской теорией отражения, лежащей в основе философских разработок социалистического реализма: произведение искусства коренится в изображаемой действительности, а не в субъективном волеизъявлении художника или формальных требованиях избранного средства (или языка) изображения. Именно так могло восприниматься утверждение Лосева, что не художник и не язык моделирует действительность, а действительность моделирует себя в своих художественных изображениях.

Однако в ряде работ 1970-х годов о художественном стиле Лосев обращается к понятию «модель» без явного критического накала, хотя, как вспоминает М. А. Тахо-Годи, написавшая в соавторстве с Лосевым книгу «Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана», сам термин «модель» «тогда никто не решался употреблять: настолько он не был в чести в те годы»⁸. Обратим внимание, что в этих работах Лосев вполне лояльно оценивает конкретные исследования текстов структуралистами и готов даже видеть среди них союзников, как например в таком крайнем приверженце структурального метода, как Ю. Д. Левин, когда тот пишет о ««модели мира», наличной в художественном языке у поэтов»⁹. У Левина эта модель мира в значительной степени стабильна, даже инвариантна. Очевидно, обращение Лосева к этому термину было глубоко умышленным, и его претензии к семиотике базировались не только на его приверженности наследию символизма или идеализма, но и на его собственном подходе к разработке понятия модели. Вот почему, с моей точки зрения, необходимо понять, для чего Лосев обратился в своей поздней теории художественного стиля к понятию «модель». Попробую наметить хотя бы общие контуры ответа на этот непростой вопрос.

В лосевских определениях «модели» то слышатся отголоски дальнего символизма: «Модель природы не сводится ни к математическим, ни к механическим формулам. Это одухотворенная структура, вызывающая в человеке свой пафос, свои жизненные идеалы, свое творческое движение вперед»¹⁰, то порой раздаются отголоски его собственной теории художественной формы и мифа. Подобно художественной форме и мифу, модель, по Лосеву, не есть схема,

⁸ Тахо-Годи М. А. Предисловие // Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М., 2006. С. 6.

⁹ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 233.

¹⁰ Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 9.

в которой «его “внутреннее” остается лишь методом объединения отдельных частей, *голой схемой*»¹¹. Однако модель не является здесь и синонимом символа или мифа или переводом этих терминов на концептуальный язык современной гуманитарной науки. В отличие от понятий символа и мифа, которые растворяют собственно эстетическое — чувственную предметность произведений искусства — в смысле, модель позволяет Лосеву держать вместе предметность и смысл как предметность смысла и осмысленность предмета, которые для него совпадают в понятии стиля. Ставя на центральное место проблему «стиля», Лосев пытается изолировать и определить тот «момент, когда эстетическое переходит в художественное»¹². Модель — «термин, который помог бы осмыслить бессмысленную предметную природу и поставить ее в соответствие с той или иной человеческой интерпретацией»¹³.

Из лосевской полемики с семиотиками можно вывести два основных положения. Во-первых, Лосев настаивает на том, что в основе художественного стиля лежит не «вторичная» модель, редуцируемая к «надличному уровню языка», а «первичная» модель реальности, восходящая к восприятию реальности у художника, к некоей основной интуиции или жесту художника. Лосев различает свою «модель» от «модели» семиотиков: «не отказываясь от этого термина, мы только снабдили бы его эпитетом “первичная”, “исходная”, “первоначальная”, “внехудожественная”. Итак, при характеристике стилей мы предпочтительно будем пользоваться термином “первичная модель”, строго отличая ее от модели как композиционной схемы того произведения, о стиле которого идет речь»¹⁴.

Во-вторых, Лосев настаивает на разграничении двух процессов мимесиса, предполагаемых в термине «модель». Модель — заодно и «образец», и «копия»¹⁵. Как некогда символисты, так и нынешние семиотики игнорируют собственно эстетическую, т. е. материально-чувственную предметность произведения искусства: «...художественный стиль не просто эстетичен, но он еще есть материальная и чисто физическая воплощенность этого эстетического»¹⁶. В художественном произведении Лосев различает «первичную модель» от «его моделированных стилевых структур», определенных этой имманентной моделью¹⁷. В случае Ромена Роллана, «первобытный хаос» является «первичным» принципом его «мировоззрения», определяющим (т. е. моделирующим) отдельные «стилевые структуры»¹⁸; «изображения природы у Роллана — весьма глубоки, интимны, захватывают сердце, волнуют умы, пробуждают философскую рефлексию, призывают к человечности,

¹¹ Лосев А. Ф. Дialeктика мифа. М., 2001. С. 63, 67.

¹² Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 10.

¹³ Там же. С. 9.

¹⁴ Там же. С. 25.

¹⁵ Там же. С. 9.

¹⁶ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 218.

¹⁷ Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 234.

¹⁸ Там же.

безусловно роднят и человеческое сердце, и объективные события человеческой жизни с весьма красивыми, глубокими и на вид импрессионистическими картинами природы»¹⁹. Однако стиль не просто структура, выражающая первичную модель; он сохраняет и «вышеструктурную данность, так трудно поддающуюся логическому учету и формулировке и так хватающую за сердце всякого серьезного зрителя и слушателя произведений искусства»²⁰.

В силу этого сохраняемого в произведении «потенциала» первичной модели, в свою очередь, моделируемая копия обладает «действительностью», сама становится моделирующим образцом. Лосев сетует, что «прогрессирующая цивилизация отделила искусство от религии и магии, но она не могла отделить искусство от тех его основ, которые выше всякого структурного оформления и которые-то и захватывают душу, которые-то как раз и являются наиболее действенными, которые-то как раз и волнуют даже самую грубую психику»²¹. Собственно диалектика модели, по которой копия становится образцом, объясняет действительность искусства в мире.

Очевидно, модель для Лосева улавливает динамический и диалектический характер художественного произведения как одновременно замысленного и воплощенного, концептуального и предметного, потенциального и реализованного. Это не просто прототип. В отличие от прототипа, термин «первичная модель» «прочно связан именно со структурным характером нашего первообразца»²². Первичная модель и не «идея», которая «может <...> подразумевать обобщенное изложение содержания. <...> Возможно, что художественное произведение выражает не столько идею, сколько чувство, эмоцию, волевые намерения, разного рода влечения и вообще всякие предметы субъективного или объективного характера»²³. Модель — место, где смысл принимает предметную форму, а предметная форма становится доступной к осмыслению.

К тому же художественный стиль, понятый как модель, раскрывается одновременно как явление историческое и как некое вторжение вневременного в историю. В «Эстетике природы» Лосев и М. А. Тахо-Годи говорят о историко-культурных эпохах как о различных моделях. В «Теории художественного стиля» Лосев предлагает иную классификацию первичных моделей, в которую входят модели, основанные на органической или неорганической природе, на различных онтологических комплексах (сказка, реализм, соцреализм, натурализм), жанрах, композиционных структурах. Видоизменяясь, модель позволяет Лосеву собрать в единый пучок все исторические и внутрихудожественные силы, формирующие первичный потенциал произведения и его предметное воплощение: «Таким образом, сводя все предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному

¹⁹ Там же.

²⁰ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 220.

²¹ Там же.

²² Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 25.

²³ Там же.

стилю. Он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»²⁴.

Удивительно, что, принимая современный термин «модель», сознательно или нет, Лосев возвращает его к платоновским истокам. В ходе рассуждений о справедливом градостроительстве, в «Законах» Платон предлагает законодателю использовать модель (*παράδειγμα*) идеального города. Желание справедливости в градостроительстве «точно рассказ о сновидении или искусная лепка государства и граждан из воска»²⁵, но для того чтобы эта мечта о справедливости стала наглядной, законодатель должен поручить строителю создание модели и потом обратиться к гражданам со следующими словами: «я держусь того мнения, что в каждом наброске (т.е. модели, парадигме. — Р.Б.) наиболее справедливого будущего нельзя опускать ничего из самого прекрасного и истинного; это будет служить образцом, к которому мы должны стремиться. Если там встретится что-либо неосуществимое, то, конечно, его нужно будет избегать и не стремиться к его выполнению. Но в остальном надо стараться осуществить то, что ближе всего к подобающему и по своей природе более всего ему сродни»²⁶. При этом строитель модели (*δημιουργός*) должен «сообразовываться <ὁμολογουμένως> с сутью дела»²⁷. Таким образом, лосевское понятие модели на самом деле сродни платоновской парадигме как предмету, сообразному намерению создателя и служащему образцом осуществления этого намерения в реальности. Сообразность субъективного намерения и объективной предметности, характерная для модели, и есть стиль.

На рубеже 1970-х годов Лосев заново формулирует свои давние идеи в новом культурном и научном контексте, т.е. в полемике с теоретиками социалистического реализма и, с другой стороны, с представителями московской и тартуской школ семиотики. Термин «модель» позволяет ему учесть центральные достижения отечественной семиотики в выявлении стабильных структурных принципов, лежащих в основе художественного творчества, будь то на уровне национальной традиции, жанра, корпуса произведений отдельного художника, отдельного художественного произведения или даже высказывания. В то же время лосевский термин «модель» переосмысляет эту структуру как конструкцию, реализующую и заодно преобразующую интенциональный жест художника. Модель позволяет Лосеву зафиксировать диалектику художественного стиля как данности одновременно предметной и абстрактной, объективной и субъективной, в которой четко предопределенная структура несет в себе неограниченный потенциал.

²⁴ Там же. С. 38.

²⁵ Платон. Законы. 746а (перевод А. Н. Егунова).

²⁶ Там же. 746вс.

²⁷ Там же. 746с.

От Аристофана до Нового Гулливера: Сатира в ранней советской культуре*

Несмотря на все достижения последних веков в области истории и теории литературы, многие ключевые понятия и категории остаются невыясненными в своем корне. Наиболее радикальные сомнения, пожалуй, вызывает понятие «жанр», которое обозначает категории совершенно различного объема (например, жанром может считаться поэзия, лирика, любовная лирика, сонет, шекспировский сонет и т. д.) и онтологического статуса (жанр может быть величиной исторической и национальной или вечной и универсальной). Нигде эта невыясненность жанра не проявляется с большей наглядностью, чем в теории М. М. Бахтина о «менипповой сатире», которую Бахтин сначала конструирует на определенном историческом материале и потом возводит в универсальный надысторический принцип литературного творчества, наблюдаемый в самых разных проявлениях — от драмы до романа. Сатира, пишет Бахтин, «может пользоваться любым жанром — эпическим, драматическим, лирическим; мы находим сатирическое изображение действительности и различных ее явлений в мелких фольклорных жанрах — в пословицах и поговорках <...>, в народных этологических эпитетах, в народных анекдотах, в народных комических диалогах <...>, в мимах, комедиях, фарсах, интермедиях, в сказках <...>, в песенной лирике <...>, вообще в лирике <...>, в новеллах, повестях, романах, в очерковых жанрах»¹. Цель настоящей заметки — прояснить некоторые контексты для теории Бахтина в советской культуре и науке 1920-х и 1930-х годов и, на основе этой контекстуализации, наметить контуры нового прочтения этой теории.

Парадокс жанра у Бахтина наглядно показан в следующем месте из «Проблем поэтики Достоевского» (1963): «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению. Жанр

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. От Аристофана до Нового Гулливера: Сатира в ранней советской культуре // Созидающая верность: к 90-летию А. А. Тахо-Годи. Спецвыпуск. Бюллетень Библиотеки «Дом А. Ф. Лосева». Вып. 16. М.: Гранд-Фаир, 2012. С. 318–328.

¹ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 11–12.

всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. <...> В этом жизнь жанра»². При этом сатира играет особенно важную роль в этой диалектике жанра, будучи своего рода вирусом, вселяющимся в любой жанр и обновляющим его изнутри: «Сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности»³. В своем многообразии сатира даже определяется у Бахтина как «антижанр». Единство сатиры, согласно Бахтину, заключается не в ее исторически существующих формах, а в ее причастности к надысторическому началу смеха или, точнее, «народно-праздничного смеха». В Новое время, считает Бахтин, «народно-праздничный смех» утрачен; в Новое время сатирик знает «только отрицательный смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением»⁴.

В своих главных чертах теория сатиры у Бахтина восходит к теории трагедии у Ф. Ницше, наиболее авторитетным приверженцем которой в России был Вяч. Иванов. Согласно Ницше и Иванову, Дионис представлял хаотическую и стихийную силу, которая вечно противится человеческим категориям и обновляет их путем экзистенциального очищения. В таких работах, как «Роман-трагедия Достоевского», Иванов полагал наличие трагического начала и в недраматических родах литературного творчества. После революции Иванов также применил основы своей теории катартического трагедии к прочтению сатирических драм Аристофана и Н. В. Гоголя, которые добиваются очищения путем смеха. Иванов цитирует «Театральный разъезд», где Гоголь выражает желание, чтобы «все потряслось снизу доверху, превратятся в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном движении» (IV, 390). Иванов возводит гоголевскую комедию к Аристофану, а Аристофана к «карнавальному обычаю потешных музыкально-декламационных выступлений перед собравшимся в театре народом с вольными шутками и насмешливым, порою издевательским зубоскальством над ним, как собирательным лицом, его политикой и правами, его выборными правителями и партийными вожаками, его именитыми, влиятельными или иначе заметными людьми» (IV, 392). Как у Аристофана, так и у Гоголя комедия осуществляет связь между сценой и общиной посредством хора. Как трагедия, так и комедия «нуждалась в хоре как в художественном выражении общественной идеи, как в символе самого народа, глядевшего в свое комедийное отражение <...>. Народ комедийного Города и мы, народ, собравшийся на зрелище, — одно и то же: ведь мы, по мысли поэта, в зеркало глядимся, над собою самими потешаемся. Те маски на сцене — мы сами, ряженные, в лице нашей представительной группы. И в то

² Там же. Т. 6. С. 120.

³ Там же. Т. 5. С. 12.

⁴ Там же. Т. 4. Кн. 2. С. 21.

же время мы различны: мы, зрители, возвышаемся над нашими личинами и преодолеваем их, поскольку сознаем их собой и в них над собою смеемся» (IV, 393, 394).

В Советском Союзе катартическая теория комедии была подхвачена с особым увлечением молодым последователем Иванова, А.И. Пиотровским, который в предисловии к своему переводу Аристофана подчеркивает генетическую связь между «хоровой комедией» и древним обрядом⁵. Пиотровский возводит комедию Аристофана к карнавалу: «Некая перевернутость природных отношений, при которой звери становятся на место людей, молодежь на место стариков, женщины на место мужчин, эта фантастическая перевернутость образует основу карнавальных празднеств, распространенных по всему Востоку <...>. Из “перевернутости привычных отношений” рождается “сдвиг”, придающий карнавалу могучую силу жизнерадостности, пафос победы над буднями, легкость и блеск»⁶.

В свете параллелей с Ивановым и Пиотровским теория Бахтина производит впечатление очередной модернистской схемы, возводящей отдельные исторически наличные формации словесного творчества в надисторические принципы. Однако, помимо современной литературной теории, необходимо учесть также и современный литературный контекст теории Бахтина. Ведь на протяжении 1930-х годов шли поиски новой сатиры в советской литературе, кино, графике, а также в литературной и художественной критике. В этом контексте теория Бахтина приобретает не хватающую ей историчность.

В жесткой иерархии социалистического реализма каждый жанр имел достаточно определенное место и мыслился как нечто вполне законченное. При этом сатира занимала одну из нижних ступеней в этой иерархии. В качестве авторитетного определения сатиры приводились слова М. Горького: «Классовая ненависть должна воспитываться именно на органическом отворачивании к врагу как существу низшего типа, а не на возбуждении страха пред силою его цинизма, его жестокости <...>. Я совершенно убежден, что враг действительно существо низшего типа, что это — дегенерат, вырожденец физически и “морально”»⁷. Поэтому, согласно Горькому, сатира может быть только отрицательной, направленной на истребление порока: «Социальные пороки должны быть показаны в легкой сатирической форме как отвратительные и смешные уродства»⁸. Неприемлемой была сатира, изображающая гедонистическое излишество. Советский Рабле был бы невозможен. В заметках о сатире Бахтин признает лишь два примера удачной советской сатиры: лирику Маяковского и прозу Ильфа и Петрова: «Наша сатира вообще непосредственно связана с действием и подготавливает его; она

⁵ Аристофан. Комедии: в 2 т. М.—Л., 1934. Т. 1. С. 25–26.

⁶ Гвоздев А.А., Пиотровский А.И. История европейского театра. М.—Л., 1931. С. 74, 76. Бахтин приводит эти рассуждения с непонятным осуждением.

⁷ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М., 1949–1955. Т. 25. С. 174.

⁸ Там же. С. 175.

может быть и должна быть прямым сигналом к действию»⁹. Однако похоже, что время такой сатиры прошло после 1930 года, когда умер Маяковский и вышел из печати «Золотой теленок». Бахтин заявляет, что «изображение нашей современной действительности менее всего может быть образом, отрицающим ее»¹⁰.

Заявление об отсутствии советской сатиры явно противоречит теории Бахтина о всепроникающей природе этого жанра. К тому же Бахтин не признает возможность чисто отрицательной сатиры: «Сатира есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах, необходимо включающее в себя — в той или иной форме, с той или иной степенью конкретности и ясности — и положительный момент утверждения лучшей действительности»¹¹. Эта «стихийная диалектичность» сатиры коренится в природе смеха («смех по самой природе своей глубоко неофициален: он создает фамильярный праздничный коллектив по ту сторону всякой официальной жизненной серьезности. Чучело, кукла, механизм — это развенчанная серьезность»¹²), а также и в своеобразной пространственности сатиры: «<...> то пространство, в котором кувыркаются, падают, дерутся клоуны, выскакивает чертик на пружине, движется картонный плясун, нарастает снежный ком, — пространство топографическое, где верх и низ (и другие направления) имеют абсолютное значение; нельзя понять все эти явления вне той арены, той площадки, где они совершаются, вне телесно-космических координат их»¹³. Эта пространственность присуща и поэзии Маяковского, гиперболизм которого отражал стремление «найти зримое, образное, историческое пространство для изображения, пространство с новыми масштабами, с новым распределением вещей и людей»¹⁴. Поиски такой перспективы, которая бы позволяла видеть космическое в масштабе интимного, заставили Маяковского отменить «среднюю дистанцию» как пережиток буржуазной культуры, буржуазного хронотопа; в поэзии Маяковского «достигнуто слияние <крупного и мелкого плана> в новом едином плане, в новом едином кругозоре <...>. *Большое* — это не статическое, *вечное*, неизменно большое. Это — становящееся, историческое, растущее большое. Надо нащупать конкретное *историческое пространство* для показа-изображения этого большого. Нужно перестроить поэтический образ в сфере новых масштабов и измерений»¹⁵. Присущая сатире двойственность отрицательного и положительного, телесного и воображаемого, старого и нового оказывается созвучной двойной перспективе соцреализма. Дело сатиры — предоставить

⁹ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 38.

¹⁰ Там же. С. 34.

¹¹ Там же. С. 15.

¹² Там же. С. 50.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 55.

¹⁵ Там же. С. 56, 59.

площадку, на которой совершается смена масштабов и перспектив, необходимая для того, чтобы социализм стал зримой реальностью.

В заметках Бахтина о Маяковском слышится отзвук широкого интереса к «Путешествиям Гулливера» Джонатана Свифта в советской культуре 1930-х годов¹⁶. В издательстве «Academia» роман Свифта выдержал три издания (1928, 1930, 1932) и проник глубоко в советскую сатиру (см. автомобиль «Антилопа» в «Золотом теленке»), детскую литературу (главным образом в литературных пересказах Николая Заболоцкого и Тамары Габбе), а также и элитную литературу¹⁷. В своих советских переложениях Гулливер часто представлял как разносчик революции, чаще всего в страны реакционных и невежественных лилипутов, которые являются «низшими типами» (как требовал Горький) в самом буквальном смысле. Таким образом, как констатировал Андрей Битов, в советском культурном сознании Гулливер стал неотличим от Робинзона Крузо¹⁸. Поскольку история Гулливера стала чисто отрицательной сатирой (чаще всего ограничиваясь пребыванием у лилипутов), постольку головокружительная смена масштабов и перспектив часто сводилась к привычной сталинской гигантомании.

Тем не менее в Гулливере продолжал ощущаться и «положительный» полюс сатиры, чем он настораживал таких бдительных культурных бюрократов, как П. С. Коган, автор предисловия к изданию «Academia», который писал с ужасом: «Все зависит от того, откуда смотреть, снизу или сверху. Красота становится уродством и уродство красотой, добродетель пороком и преступление героизмом — все дело в точке зрения. <...> И трудно решить, смеется ли автор над читателем или он действительно исполнен серьезных намерений. Странная книга! В ней все текуче. В ней самые противоречия сталкиваются, переплетаются, приобретают новые очертания, расходятся и сливаются»¹⁹. При этом, как отмечал Сигизмунд Кржижановский, искажение перспективы у Свифта не противоречит требованию реализма: «Свифт, как истинный художник, позволяет себе только по одному разу нарушить

¹⁶ Определяя жанр «Путешествий Гулливера» как смесь менипповой сатиры и «жанра фантастических путешествий», Бахтин отверг роман Свифта наряду с другими сатирами эпохи Просвещения, в которых не хватало «положительного полюса». Однако, как мы уже видели, Бахтин сам отрицал даже возможность чисто отрицательной сатиры (Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 25, 44).

¹⁷ См. также: Кржижановский С. Моя партия с королем великанов // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2001–2010. Т. 3. Кржижановский С. Гулливер ищет работы // Там же. Борн Г. Гулливер у арийцев. М., 1936; Козырев М. Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы. М., 1991; Левидов М. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М., 1939.

¹⁸ Битов А. Новый Гулливер (Айне кляйне арифметика русской литературы). Tenaflu, NJ, 1997. С. 22.

¹⁹ Коган П. С. Предисловие // Свифт Дж. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей / пер. А. Ф. Франковского; вступ. статья Э. Л. Радлова. Л., 1930. С. VII–VIII.

меру — уменьшить или увеличить тела людей, в окружении которых живет его герой. В дальнейшем он чрезвычайно точен и нигде не отступает от реалистической манеры письма»²⁰.

Невозможность зафиксировать «телесно-космические координаты» и четко отграничить идеологическое от кошмарного в мире Гулливера подтверждается также и в мультфильме А. Птушко «Новый Гулливер» (1935), в котором юному пионеру Пете снится, будто он попадает в страну лилипутов и зажигает революцию среди чернорабочих против тиранического и идиотического короля и его палачей. Казалось бы, все ясно, если бы не джазовые песни композитора Льва Шварца, которые смеются над гедонистическим декадансом Лилипутии (т. е. капиталистического Запада) и zároveň дают зрителю возможность хотя бы немного насладиться запретным плодом. Главный номер «Моя лилипуточка» якобы стал хитом года в Советском Союзе. Именно здесь, после исполнения «Моей лилипуточки», начинают смещаться масштабы и перспективы в изображении Лилипутии: ведущий выводит труппу еще меньших людей, лилипутских карликов, которых под кнутом заставляют танцевать. Оказывается, что масштаб — всегда вещь относительная и зыбкая, зависящая от используемой меры и перспективы. Эта относительность и зыбкость наличествуют даже при таком строго регламентированном эстетическом режиме, как соцреализм.

Танец лилипуточек — именно такой хоровой танец, из которого Вячеслав Иванов и Адриан Пиотровский выводили древнюю драму, в которой открывается возможность свободы даже внутри тиранического общественного строя. В лирическом танце обретается правда, способная перевернуть «привычные отношения» и ценности; «ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине»²¹.

Следовательно, даже если теория Бахтина о менипповой сатире неисторична и теоретически несообразна, она участвует в обширном и сложном процессе становления новой советской сатиры 1930-х годов. Теория Бахтина является не столько научным объяснением исторически наличной сатиры, сколько механической моделью для производства сатирических смыслов из советской гигантомании 1930-х годов, для производства Гулливеров из советских Робинзонов. От Бахтина эта практическая задача потребовала отказа от напускной серьезности Иванова и Пиотровского и верности тому игровому началу, которое он усматривал в основе сатиры. Таким образом, даже нейтральное пространство историко-литературных исследований становится площадкой для политического действия.

²⁰ Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 137.

²¹ Платон. Законы. 804b (перевод А. Н. Егунова).

III
К ИСТОРИИ
ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

**ПРОТИВОСТОЯНИЕ ФОРМАЛИЗМУ:
ОТ СИМВОЛИЗМА К СОЦРЕАЛИЗМУ
Павел Медведев, Андрей Белый и Борис Пастернак
на рубеже 1930-х гг.***

По прочтении книги Павла Медведева «Формальный метод в литературоведении» 6 февраля 1929 года Андрей Белый написал автору, что с книгой он «во многом весьма согласен (например — в позиции по отношению к формализму)»¹. 20 августа того же года Борис Пастернак написал Медведеву, что он «целиком разделяет» изложенную в книге критику формализма². Этот неожиданный консенсус трех столь ярких и разных мыслителей проливает свет не только на взгляды Белого и Пастернака на русский формализм накануне его фактического запрета. Поскольку книга Медведева является одной из наиболее тонких разработок марксистской эстетики в России и вместе с тем одним из важнейших предвосхищений теории социалистического реализма, сочувствие Белого и Пастернака идеям Медведева помогает понять и то, как две самобытные творческие личности, которые к тому же сформировались до Октябрьской революции, могли не только принять советский эстетический режим начала 1930-х годов, но и оценить его как достойное разрешение бурных художественных споров 1920-х годов и даже, хотя бы ненадолго, как системно-теоретическое оправдание их собственных художественных практик.

В своей марксистской теории культуры Павлу Медведеву удастся установить и соблюсти тонкий и устойчивый баланс между двумя императивами, которые у формалистов и многих их современников часто считались принципиально несогласуемыми: это, с одной стороны, императив идеологической осмысленности художественной формы и, с другой, императив ее

* Впервые опубликовано: *Бёрд Р.* Противостояние формализму: от символизма к соцреализму. Павел Медведев, Андрей Белый и Борис Пастернак на рубеже 1930-х гг. // Новое литературное обозрение. 2016. № 139. С. 53–60.

¹ *Белый А.* Письма к П. П. Медведеву / предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова // Взгляд. Критика. Полемика. Публикации / сост. А. Латынина, С. Лесневский. М.: Советский писатель, 1988. С. 436.

² *Пастернак Б.* Из переписки с писателями / предисл. и публ. Е. Б. и Е. В. Пастернаков // Литературное наследство. Т. 93: Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. М.: Наука, 1983. С. 709.

суверенности. Медведев задается вопросом: «Как объединить в единстве художественной конструкции непосредственную материальную наличность единичного произведения, его здесь и теперь, с бесконечною смысловой перспективой введенных в него идеологических значений?»³ С одной стороны, индивидуальное осуществляется лишь в тех конкретных формах, которые предоставляет идеология:

Идеологическая среда есть осуществленное, материальное, выраженное во вне социальное сознание данного коллектива. Оно определено его экономическим бытием и, в свою очередь, определяет индивидуальное сознание каждого члена коллектива. Собственно индивидуальное сознание только и может стать сознанием, осуществляясь в этих, данных ему, формах идеологической среды: в языке, в условном жесте, в художественном образе, в мифе и т. д.⁴

С другой стороны, идеологическая среда сама по себе — всегда лишь потенциальная, реально же она существует только в виде дискретных произведений или высказываний:

Все продукты идеологического творчества — произведения искусства, научные работы, религиозные символы и обряды и пр. — являются материальными вещами, частями окружающей человека реальной действительности. Правда, это вещи особого рода, им присуще значение, смысл, внутренняя ценность. Но все эти значения и ценности даны только в материальных вещах и действиях. Они не поддаются действительному осуществлению вне какого-либо обработанного материала⁵.

Поскольку идеологическая среда и обработанный ею материал тесно взаимообусловлены, то каждое материальное осуществление дотоле абстрактных «значений и ценностей» сдвигает параметры внутри чисто абстрактной среды потенциальных идеологических смыслов. Работая сосредоточенно над материальной формой, разрешая внутренние задачи своего замысла, художник производит новые идеологические смыслы в идеологии как таковой. Таким образом, Медведев впервые предлагает истинно диалектическую теорию о взаимодействии идеологии как среды потенциальных значений в той или иной общественной формации с ее индивидуальными проявлениями в материальной культуре.

Для Медведева новый смысл производится (и тем самым «становится историческим явлением»⁶) в виде социальной оценки, содержащейся имплицитно в форме материального произведения и эксплицитно в его восприятии адресатами. Автор высказывания (у Медведева «поэт») работает

³ *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л.: Прибой, 1928. С. 161. У Медведева понятие суверенности художественного произведения восходит к европейскому формализму, в котором совершилось «перемещение идеологического центра из предмета изображения и выражения, взятого независимо от произведения, в самую художественную конструкцию его» (Там же. С. 73).

⁴ Там же. С. 24.

⁵ Там же. С. 15.

⁶ Там же. С. 163.

не с «лингвистическими формами, а <с> заложенными в них оценками»⁷: «То сопротивление материала, которое мы ощущаем в каждом поэтическом произведении, является именно сопротивлением заложенных в нем и преднаходимых поэтом социальных оценок. Именно их он и переоценивает, нюансирует, обновляет»⁸. Сырого материала не бывает; любой материал (не только язык и жанр, но и изобразительная или пластическая форма, композиция, цвет, фактура и т. п.) всегда уже идеологически окрашен: «Нельзя, действительно, и понять конкретное высказывание, не приобщившись к его ценностной атмосфере, не поняв его оценивающей ориентации в идеологической среде»⁹. К тому же высказывание всегда адресовано вовне, оно всегда «социальный акт», и «понять высказывание — значит понять его в контексте его современности и нашей современности»¹⁰. В этом свете социальное общение — это обмен оценками о конкретных высказываниях через посредство абстрактной сферы идеологических ценностей: «Соприкасаются не произведения, а люди, но соприкасаются через медиум произведений и этим приводят и их [т. е. произведения. — Р. Б.] в отраженные взаимоотношения»¹¹.

Формалистско-марксистский синтез Медведева настолько тонок, что, предвзяв свой пронизательный разбор книги, Борис Пастернак писал ему: «Я не знал, что Вы скрываете в себе такого философа»¹². Очевидно, Пастернак симпатизирует не только содержащейся в книге Медведева критике формального метода и «дешевого гибридного марксизма», но и его стремлению построить теоретическую систему, совмещающую научные достижения европейского формализма, метафизические амбиции диалектического материализма и объяснительный размах исторического материализма. Подчеркивая значительность отдельных «счастливых» и «дальнобойных» идей формалистов, таких как «остранение», Пастернак сетует на «непостижимость их замиранья на самых обещающих подъемах»¹³. «На их месте, — добавляет Пастернак, — я тут же, сгоряча, стал бы из этих наблюдений выводить систему эстетики»¹⁴. Можно сказать, что Медведев и Пастернак сходятся на необходимости теории в современном значении этого слова — как систематического анализа взаимоотношений между материальной культурой, идеологией и субъективностью.

В случае же Белого можно сказать еще более определенно: и Медведев, и Белый признают себя монистами и ищут диалектическое разрешение кажущегося противоречия между эстетическим и социальным рядами.

⁷ Там же. С. 166.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 165.

¹⁰ Там же. С. 163, 165.

¹¹ Там же. С. 204.

¹² Пастернак Б. Из переписки с писателями. С. 707.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Монизм Медведева наиболее четко сформулирован, как это ни странно, в его очерке о Демьяне Бедном, где он утверждает диалектический материализм как «монизм культуры»¹⁵. Искусство не чужеродно историческому бытию, но «помогает ее (жизни) организации, ее оформлению в жизни психической, точнее — эмоциональной»¹⁶. Поэтому «социально-положительные эмоции» лирической поэзии, например, «помогают революционному жизнестроительству»¹⁷. Сближение символизма и марксизма вокруг «жизнестроительной» функции искусства не столь неожиданно, если учесть то, что Вл. С. Соловьев расценил эстетику Н.Г. Чернышевского как «первый шаг к положительной эстетике». Терминологию Соловьева подхватил и А.В. Луначарский в своем «Очерке позитивной эстетики» (1904). Формализм же порождает традицию эстетики критической или, по определению Теодора Адорно, негативной¹⁸.

Оставляя в стороне вопрос о противопоставлении позитивной и негативной эстетики, а также о спорном авторстве самой книги о формальном методе, которую некоторые приписывают М.М. Бахтину, я хотел бы сосредоточить внимание на необходимости более широкого взгляда на питающую среду оригинальных идей книги Медведева. В первую очередь как критик и теоретик литературы Медведев сформировался в эпоху заката символизма. Описывая обстоятельства их первой встречи в 1919 году, Медведев пишет, что Белый «сильно, хотя и вряд ли плодотворно, владел моею мыслью в те годы»¹⁹. Отдавая себе полный отчет в ограниченности символизма как метода и теории, Медведев в то же время последовательно ориентируется на символистский идеал положительного, действенного и даже деятельного искусства, который оказался вдруг так востребован в пореволюционной России. Еще в 1922 году Медведев называет Вяч. Иванова «крупнейшим нашим современником»²⁰. С этих позиций Медведев и заводит спор с формалистами в своих ранних публикациях, заменяя символистские термины более приемлемыми для марксизма (и, отмечу, более точными) эквивалентами. В частности, в аргументации «Формального метода в литературоведении» «социальная оценка» выступает на месте «образа» Потебни и «символа» Белого и Иванова. Медведев не скрывает их преемственности: все три понятия указывают на «историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла,

¹⁵ Медведев П.Н. Демьян Бедный: Критико-биографический очерк. Л.: Кубуч, 1925. С. 8.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См., например: Adorno T. Ästhetische Theorie [1970] // Adorno T. Gesammelte Schriften. Vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

¹⁹ Медведев П.Н. Из встреч с Андреем Белым / предисл., публ. и прим. Ю. Медведева // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 593.

²⁰ Медведев П.Н. Рецензия на: Белый А. Поэзия слова // Записки передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. 1922. №42. С. 4.

индивидуализующую и конкретизиующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь»²¹. В «Формальном методе» Медведев допускает, что у символистов «понятие символа должно было удовлетворить задаче соединения конструктивной самозначимости слова с полновесной смысловой идеологической значительностью его»²². Подобно «символу» у Андрея Белого или Вяч. Иванова, социальная оценка объясняет, как «действительность художественного изображения, его развертывание в реальном времени социального общения и идеологическое значение изображаемого события взаимопроникают друг в друга в единстве поэтической конструкции»²³. Отделяя собственно эстетику символизма от его метафизических претензий и вместе с тем вдохновляясь периодическим обращением символистов к терминологии материализма, Медведев реализует — и в то же время преобразует — символизм в теорию производства материального смысла, т.е. смысла, постоянно материализуемого, и материала, непрерывно осмысляемого. Характерно то, что, упрекая Медведева в несправедливом «касании к символизму», Белый еще раз настаивает: «...я всегда был: имманентистом и все проблемы трансцендентности отрицал <...> эмблематика смысла в центральной оси — учение о мировоззрениях, <...> мировоззрение о мировоззрениях»²⁴. Учитывая диалог Медведева и Белого, можно говорить о некоем «левом символизме», объединяющем дореволюционных метафизиков и послереволюционных радикалов в культурном пространстве 1920-х годов, таких как В. М. Жирмунский и А. И. Пиотровский²⁵.

Невзирая на жесткую — а порой и жестокую — критику со стороны пролетарских группировок во время первой пятилетки (1928–1931), эта ветвь марксистской эстетики осталась одной из значительных составляющих в ранних теоретических обоснованиях социалистического реализма. Во всяком случае, Белый тепло приветствовал в апреле 1932 года постановление ЦК ВКП(б), упраздняющее фракционную борьбу и возвещающее о разработке единой эстетической системы. Он даже предположил, что новая советская эстетика восходит более всего именно к символизму: «Лозунг “творчества жизни”, когда-то выдвинутый символистами, у них — лозунг творчества

²¹ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. С. 164.

²² Там же. С. 82.

²³ Там же. С. 173.

²⁴ Белый А. Письма к П. П. Медведеву. С. 436–437.

²⁵ См.: Настоящее издание. С. 219–253; Как мне подсказал Галин Тиханов, можно говорить и о «правом символизме» эстетических исследований Г. Г. Шпета и А. Ф. Лосева в 1920-е годы, у которых «смысл» художественного произведения носит «эйдетический» характер и предшествует его явлению и восприятию как факта идеологии и истории. Со Шпетом и Лосевым Медведева связывают отдельные совпадения в терминологии, например, все три описывают художественный смысл как бытие, *отрешенное* от действительности; подробно об «отрешенности» см.: Bird R. The Hermeneutic Triangle: Gustav Shpet's Aesthetics in Context // Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory / ed. Galin Tihanov. Lafayette (IN): Purdue University Press, 2009. P. 28–44.

социалистической жизни»²⁶. Мимолетность подобных надежд зафиксирована в письме Пастернака Белому от января 1933 года: «Я больше полугода ничего не делаю, не работается как-то мне. Это оттого, вероятно, что весна принесла с собой глупый призрак относительной свободы, ложной, поверхностной и, м<ожет> б<ыть>, в нашей действительности неуместной. Эта ненужная иллюзия развила чувство ответственности, в наших условиях ни во что не воплотимой»²⁷. Пастернак же еще на Первом съезде советских писателей в 1934 году приветствовал то, как «высокий поэтический язык сам собой рождается в беседе с нашей современностью», и он продолжал искать себе «ответственную» и «воплотимую» роль в системе соцреализма вплоть до 1936 года, когда заявлял о необходимости наконец совершить «перелет с позиции на позицию», т. е. от поэтики модернизма к рождающейся поэтике соцреализма²⁸.

Как ни странно, даже в своих попытках разработать диалектику искусства Медведев обращался к некоторым центральным идеям символистов. В своих ранних работах он проявляет особый интерес к тому, что у символистов, и в частности у Андрея Белого, взаимодействие между личным творческим началом и историей мыслилось как диалектика лирики и эпоса. В рецензии на четыре номера издававшегося Белым журнала «Эпопея» Медведев цитирует пророчество: «...мы ждем от искусства огромнейших эпопей. <...> Не романы, не стихотворения, не поэмы копошатся теперь в подсознании человечества. Этот эпос подслушали мы»²⁹. Медведев разочарованно заключает: «Новый Гомер может быть и зачат, но “Эпопея” даже не повивальная бабка ему»³⁰. Тем не менее, назвав напечатанный в журнале вариант воспоминаний Белого о Блоке «эпопеей символизма», Медведев ждал многого от воспоминаний Белого обо всем Серебряном веке, которые должны были раскрыть брожение революционной культуры в искусстве и мысли символистов и которые Медведев надеялся издать в Ленинградском отделении Госиздата.

Диалектика лирического и эпического легла в основу удивительного заявления Белого в конце 1932 года о преемственности между символизмом и пролетарской литературой. Для Белого, как и для многих других, эпос казался наиболее перспективной формой литературы в условиях социалистического строительства: «Лирика выявляет центр сознания, как субъекта; эпос вызывает к работе поэта над всею сферой сознания, понятого и в ширине,

²⁶ *Белый Андрей*. Поэма о хлопке // Новый мир. 1932. № 11. С. 230.

²⁷ Из переписки Бориса Пастернака с Андреем Белым / вступ. статья, публ. и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 704.

²⁸ *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. С. 631, 637.

²⁹ *Медведев П.Н.* Рецензия на журнал: «Эпопея» // Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1923. № 69. С. 8.

³⁰ Там же.

и в глубине; шириною и глубиною, не центром, сознание спаяно с объектом: с *действительностью*»³¹. В качестве одного из примеров соцреализма как жизнетворчества Белый пропагандировал поэму Григория Санникова «В гостях у египтян», автор которой «разрешил принципиальную проблему пролетарского эпоса, дав “героическую поэму” не сырьем очерков, не таблицами цифр, не риторикой лирических надстроек над ними, а показом куска жизни, сплетенного из объективных, конкретных, хорошо оформленных образов»³². Для Белого произведение Санникова «доказывает: производственная поэма возможна, как героический эпос; она — не очерк; она и не дидактика “по заказу”, она нова не отрывом от традиций поэзии и не вложением вчерашних “канонов” в наше “сегодня”; новое ее качество — химический синтез из духа времени и нужных для пролетарской поэзии элементов прошлого, добытых из переплавки и переоценки всего наследства культуры»³³. В итоге Медведев и Белый сходятся в высокой оценке конкретной идеологической работы, производимой «хорошо оформленными образами», порожденными в стихии лирики, но ставшими основой эпического нарратива.

В этой же точке завязан и главный узел взаимной симпатии между Медведевым и Пастернаком. В пространном анализе книги Медведева Пастернак пишет: «В своей книге Вы дали немало доказательств того, как живо и тонко Вы улавливаете случаи тождества плана творческого с социальным <...> Особенно мне близко ваше понимание историзма, социальной перспективы и других неуловимостей, на которых, пожалуй, все и держится»³⁴. Пастернак выделяет у Медведева то, как исторический смысл произведения искусства исходит не из интенционального жеста, обращенного вовне, а из внутренней сути формальной и образной конструкции. Отправляя Медведеву свою поэму «Спекторский», Пастернак настаивает на исторической ценности этой своей «неудачи»: «...она не случайна, и в ее выяснившейся неизбежности весь интерес вещи»³⁵. Начиная поэму в середине 1920-х годов, признается Пастернак, он «ждал каких-то бытовых и общественных превращений, в результате которых была бы восстановлена возможность индивидуальной повести, то есть фабулы об отдельных лицах, репрезентивно примерной и всякому понятной в ее личной узости, а не прикладной широте»³⁶. Однако «взорванная однородность жизни и ее пластическая очевидность» восстановлены не были, не произошел «живой рост общих нравственных сил», который «и есть единственная фабула лирического поэта»³⁷. Поскольку его «неизбежность» не «выяснилась», то из «Спекторского», очевидно,

³¹ *Белый Андрей*. Поэма о хлопке. С. 233.

³² Там же. С. 230.

³³ Там же. С. 233.

³⁴ *Пастернак Б.* Из переписки с писателями. С. 708.

³⁵ Там же. С. 710.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

не получилось эпоса. Но эта неизбежность неудачи сама явилась фактом эпического — т.е. исторического — порядка.

Анализу этой диалектики личного и исторического — «высокой болезни» лирического поэта в эпоху большой истории — посвящено почти все зрелое творчество Пастернака. Одним из наиболее ярких примеров этого анализа является стихотворение «Ремесло», которое сохранилось лишь в альбоме Медведева в записи 1928 или 1929 года:

Когда я, кончив, кресло отодвину,
Страница вскрикнет, сон свой победа.
Она в бреду и спит наполовину
Под властью ожидания и дождя.

Такой не наплетешь про арлекинов.
На то поэт, чтоб сделать ей теплой.
Она забылась, корпус запрокинув,
Всей тяжестью сожженных кораблей.

Я ей внушил в часы, за жуть которых
Ручается фантазия, когда
Зима зажжет за окнами конторок
Зеленый визг заждавшегося льда.

И циферблаты банков и присутствий,
Впивая снег и уличную темь,
Зайдутся боем, вскочат, потрясутся,
Подымут стрелки и покажут семь.

В такой-то, темной памяти событий
Глубокий час, внушил странице я
Опомниться, надеть башлык и выйти
К другим, к потомкам, как из забытья³⁸.

Сознавая историческую сонливость и даже немоту своей лирической страницы, Пастернак внушает ей «опомниться <...> и выйти» к истории, но также велит ей не потерять ее укорененность именно в доселе «темной [т.е. немой. — Р.Б.] памяти» чувствований, интуиций. Разлитый по всему стихотворению, но единый в своем визуальном становлении, образ опоминающейся страницы не только сохраняет противоречивую динамику своего происхождения, но даже исполняет эту динамику в виде некоего словесного танца. Стихотворение отрицает само различие между внешним и внутренним, выраженным и выражаемым. Как пишет Медведев по другому поводу, для Пастернака «значение совершенно неотделимо от всех деталей воплощающего его материального тела»³⁹, и поэтому «это художественное

³⁸ Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Т. 2. Л.: Советский писатель, 1990. С. 245–246.

³⁹ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. С. 22.

утверждение его не менее социально и идеологично, чем всякое иное — познавательное, этическое, политическое»⁴⁰. Изменения в общественном строе не отражаются в произведении — в его идеях, словах, формах, — но оказываются тождественны его конструкции, т.е. изменению жанрового строя литературы, произведенному в пределах текста и в бесчисленных актах его восприятия со стороны читателей.

Таким образом, выдвигая основы положительной эстетики в советском контексте, все три обсуждаемых писателя — Павел Медведев, Андрей Белый и Борис Пастернак — сходятся на высокой оценке идеологической работы чистого образа, в котором смысл (метафизический, идеологический, социальный) высказывания неотделим от его формы. В своем наиболее конкретном виде эта установка на образ является прямым следствием стремления символистов осуществить собственную историческую работу внутри искусства, «преодолевающего» лирику в новом эпосе, и заодно залогом положительной эстетики социалистического реализма.

⁴⁰ Там же.

СОЦРЕАЛИЗМ КАК ТЕОРИЯ: О ПАРТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (И КИНО)*

Сегодня революционная мысль — можно сказать, революционный интеллект или даже революционная интеллигенция — все чаще принимает форму критической теории, будь то в жанре Фредрика Джеймсона, Жака Рансьера, Джорджо Агамбена или даже Славоя Жижека. В качестве критики материальных форм и практик идеологии теория перестала мыслиться как тип отвлеченного мышления, направленного на революционное действие; теория сама стала методом революционного действия, одним из основных, возможно, самым мощным в современном мире. Даже такие протестные движения, как «Оссиру!» или марши «несогласных», воспринимаются как события скорее имажинативного (чтобы не сказать символического), чем социально-практического характера. К тому же становится все труднее проводить четкий раздел между радикальным политическим активизмом и концептуальным перформансом в современном искусстве, например в акциях такого художника, как Марк Уоллинджер, или в действиях таких групп, как «Что делать?». В постиндустриальном марксизме, соответственно, процессы идеологической «надстройки» заступают место «базиса». У Джеймсона, например, иногда вырисовываются контуры целой республики теории, в которой радикально настроенные люди прежде всего заняты бескомпромиссным анализом жизненных и культурных практик, в том числе и своих¹. Но на самом деле эта переакцентировка не нова; ее корни лежат глубоко в истории марксизма.

В настоящей работе я предлагаю понимать эстетический режим социалистического реализма как первую систематическую попытку выдвинуть критику культурных форм — теорию — в центр революционного действия. То есть я предлагаю смотреть на историю соцреализма как на действующую модель культуры как теории.

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Соцреализм как теория // Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х гг. / под ред. С. Зенкина, Е. П. Шумиловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 205–221.

¹ См., например: *Jameson F. Symptoms of theory or symptoms for theory? // Critical Inquiry*. 2004. Vol. 30. No. 2. P. 403–408.

Об исключительной роли теории в деле революции писали уже классики марксизма-ленинизма, что связано с выдвижением партии в качестве авангарда пролетариата. Так, в книге «Что делать?» В. И. Ленин предупреждал: «Без революционной теории не может быть и революционного движения»². В этом смысле и Сталин оставался верным ленинистом, посвящая третий раздел своих лекций «Об основах ленинизма» (позже вошедших в книгу «Вопросы ленинизма») вопросу о теории. Сталин подчеркивает необходимость того, чтобы теория и практика двигались диалектическим путем:

Теория может превратиться в величайшую силу рабочего движения, если она складывается в неразрывной связи с революционной практикой, ибо она, и только она, может дать движению уверенность, силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий³.

Главный вопрос заключался в том, кто уполномочен выступать как агент этой теоретической рефлексии над «внутренней связью окружающих событий». Позиция большевиков по этому вопросу видна по важной, но полной двусмысленностями статье Ленина 1905 года «Партийная организация и партийная литература». С одной стороны, пишет Ленин, «литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»⁴. С другой стороны, «в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»⁵. Многое в этой картине остается неясным, начиная с самого понятия «литературы», которую Ленин определяет то в духе индивидуального творчества, то как целую медиасистему (для Ленина, естественно, «печать»)⁶. Не яснее и понятие «партийности»: чаще всего, очевидно, имеется в виду сознательное самоподчинение партийной иерархии, но, с другой стороны, не есть ли каждый рабочий в какой-то мере субъект революционной партии и, как таковой, ее трибун? Невзирая на нечеткость ленинской аргументации, нельзя не поразиться мощи представляющейся ему панорамы «свободной литературы, оплодотворяющей последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающей постоянное взаимодействие между опытом прошлого <...> и опытом настоящего»⁷. Осуществляя этот чуть ли не живой

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 6. М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1959. С. 24.

³ Сталин И. Об основах ленинизма (Доклад тов. Сталина в Свердловском университете). III. Теория // Правда. 1924. № 97. 30 апреля. С. 2. Данная лекция была напечатана в виде отдельной брошюры: Сталин И. О теории. М.: Пролетарий, 1928.

⁴ Ленин В. И. О литературе и искусстве. Изд. 3-е, доп. М.: Художественная литература, 1967. С. 87.

⁵ Там же. С. 87–88.

⁶ О литературоцентричности марксизма см.: Debray R. Socialism: A life cycle // New Left Review. 2007. Vol. 46. P. 5–28.

⁷ Ленин В. И. О литературе и искусстве. С. 90.

обмен между мыслью и опытом, ленинская «литература» определяется прежде всего как орган революционной теории.

Во время первой пятилетки, с 1928 по начало 1932 года, коммунистическая партия оставляла исключительное право на теоретизирование за собой, т.е. за уполномоченными группами пролетарских художников и философов. В это суровое время была развернута первая широкая кампания против «формализма», в литературе и кино преобладал плакатный принцип схематического изображения лозунгов, что получило название агитпроп. В постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, отменяющем монополию пролетарских групп на главенство в создаваемой советской культуре, партия снова создала пространство для относительной свободы если не слова, то по крайней мере формы литературного высказывания. Многие прежде оттесненные художники и мыслители вернулись на авансцену советской культурной системы. После периода культурной революции и оголтелой классовой борьбы наступила видимость широкого культурного консенсуса, в котором художественная деятельность (т.е. «литература» в ленинском смысле) осуществляла «постоянное взаимодействие» между партийной идеологией и материальной жизнью. К концу 1932 года с легкой руки Сталина эта система стала называться «социалистический реализм».

До сих пор не оценено революционное значение 1932 года, который не просто проводит четкую грань между первой и второй пятилетками, но и закладывает основу качественно новой культурной системы, охватывающей не только членов партии, но и «всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве»⁸. Дело не только в том, что многие бывшие авангардисты, от символистов до фактографов ЛЕФа, были снова привлечены к активной художественной и теоретической деятельности как раз после апрельского постановления. Перед социалистическим реализмом стояла задача задействовать все возможные пути к реализации этих новых отношений, а отнюдь не ограничивать эти пути⁹. Революционная новость объявляемой культурной системы несколько затемнена в тексте постановления ЦК партии, в котором речь сначала заходит о реформе в «литературе», а лишь потом об «аналогичном изменении по линии других видов искусства»¹⁰. Союз

⁸ Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. С. 645.

⁹ Нельзя говорить, как это делают Е. Добренко и Г. Тиханов (в обеих версиях книги), что апрельское постановление и создание Союза советских писателей являются, наряду с другими вехами советской культурной истории, лишь «формой борьбы на вершине власти»: Добренко Е. Вместо предисловия: Русская литературная критика: История и метадискурс // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 10; Dobrenko E., Tihanov G. Introduction // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. XI–XII.

¹⁰ Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. С. 645.

советских писателей, объединяющий всех доброжелательных художников слова, как партийных, так и беспартийных, был создан первым, в 1934 году, однако подлинным культурным событием этого года стал выход на экран сразу трех «побед» советской звуковой кинематографии: «Веселые ребята», «Юность Максима» и, прежде всего, «Чапаев». За ними быстро последовали и другие удачи: «Крестьяне», «Новый Гулливер», «Аэроград» и многие другие. На этой волне энтузиазма в январе 1935 года широко праздновалось пятнадцатилетие советской кинематографии. Согласно Константину Юкову, одному из руководителей государственного комитета по делам кинематографии, «такие достижения советской кинематографии», как «Чапаев» и другие упомянутые фильмы, «могли возникнуть только после постановления ЦК от 23 апреля»¹¹.

При этом созидательный импульс, обращенный к будущему, заставил теоретиков соцреализма обратиться и назад, к истории советского искусства как к одному из основных ресурсов для определения соцреализма. Вопрос о том, каким должно стать советское искусство, освещался и с точки зрения того, каким оно реально было и бывает. Так, после «Советского искусства за 15 лет», изданного в 1933 году под редакцией Ивана Маца, последовал ряд книг и статей, отмечающих победоносное пятнадцатилетие советского кино. Дело было не только в установлении новых канонов, но и (по словам Ленина) в осуществлении «постоянного взаимодействия между опытом прошлого <...> и опытом настоящего» — между историей и практикой. Соцреализм требует признать практику всех художников, работающих по всем видам искусства, а также и практику их интерпретаторов как единый исторический процесс, по-своему способствующий общественному строительству. Ярким примером исторического измерения соцреализма является критическая переоценка «лирического» кино Александра Довженко, который до апреля 1932 года находился в опале, особенно из-за стилистики фильма «Земля» (1930). Для такого критика, как Борис Алперс, уже к 1934 году кино Довженко предстало в виде идеала для соцреализма не по своей идейности, а по своей наглядности и чувственности:

Мастерство Довженко реалистично. Жизнь в его картинах играет живыми красками, бунтует подлинными человеческими страстями. В его фильмах нет мертвых иллюстративных кадров. Природа говорит в них человеческим языком. Его горы, леса и озера умеют думать и действовать. Они связаны с персонажами довженковских картин, принимают на себя отпечаток их мыслей, их судьбы¹².

О переоценке кино Довженко ярко свидетельствует и статья Николая Иезуитова «О стилях советского кино», напечатанная в двух номерах журнала «Советское кино» за 1933 год, в которой автор — первый историк советского кино — рассматривает, каковы существующие практики советского кино. Иезуитов выделяет два основных «стиля» советского кино: стиль идей

¹¹ Юков К. Три фильма // Советское кино. 1935. № 4. С. 4.

¹² Алперс Б. «Аэроград» и его автор // Советское кино. 1934. № 5. С. 21.

и стиль чувств, причем он фиксирует постепенное развитие от первого ко второму. Для Иезуитова Довженко представляет собой вершину «лирического» или «эмоционального» стиля в советском кино, который «стремился организовать чувства социалистического человека»:

В «Земле» элементы стиля социалистических чувств предстали перед нами впервые в органическом единстве: показ человека в революции, изображение его психологии вместо демонстраций голых машинных конструкций были соединены с лирической глубиной и пейзажной изобразительностью¹³.

Речь не идет о нормативной эстетике. Для Иезуитова стили — это «не ступени логические в гегелевском смысле, не ступени развития в своем роде “советского художественного разума” <...> Для нас стиль есть форма приближения к истине». Однако «истина» не в одном каком-нибудь из возможных стилей, а в методе, производящем их смену. Иезуитов цитирует Ленина: «Исторически условны контуры картины, — сказал Ленин, — но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель»¹⁴.

На том, что соцреализм именно метод, больше всех настаивал Сергей Эйзенштейн, главный представитель «стиля идей» (по Иезуитову) и истовый сторонник единства практики и теории. Еще в 1928 году Эйзенштейн задумал фильм по «Капиталу» Маркса, представлявшийся ему в виде «Магнитогорска кинематографии»¹⁵, и в том же году приступил к созданию учебной программы по кинематографии. Вернувшись в СССР в 1932 году, после почти трехлетнего пребывания в США, Эйзенштейн снова принялся за «подлинную марксистско-ленинскую теорию предмета кинематографии», создавая «методики по диалектике составляющих ее дисциплин», «чтобы обеспечить методом практику»¹⁶. Для Эйзенштейна соцреализм — это «метод исторического материализма, направленный вперед»¹⁷.

Учитывая специфику медиасистемы, созданной после апрельского постановления, нельзя подходить к 1930-м годам недифференцированно и нельзя полностью отделять ни литературу соцреализма от других видов искусства, ни ее практику от историко-теоретической рефлексии над ней. И тем и другим грешит во многом замечательная «История русской литературной критики: Советская и постсоветская эпохи», изданная в 2011 году, и ее одновременно вышедшая англоязычная версия «A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond». Во введении к англоязычной версии редакторы Галин Тиханов и Евгений Добренко не только продолжают сливать все сталинские годы в единый культурный «момент», но и настаивают на четком разграничении «литературной критики» и «литературной теории» как функционально и концептуально различных

¹³ *Иезуитов Н.* О стилях советского кино // Советское кино. 1933. № 5–6. С. 42, 47.

¹⁴ Там же. С. 47.

¹⁵ *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. С. 534.

¹⁶ Там же. С. 536, 535.

¹⁷ Там же. С. 536.

дискурсов, отдельных от собственно «литературы». Для них десятилетие 1930-х годов — это история последовательной утраты собственно теоретической мысли в пользу дежурной «критики»:

Момент, когда литературная теория была «поглощена» дискурсом литературной критики, наступил в 1929–1935 гг. и завершился поражением группы вокруг журнала «Литературный критик» под руководством Георга Лукача и Михаила Лифшица¹⁸.

После этого переломного момента, длящегося шесть лет, в Советском Союзе литературная теория якобы стала уделом школьных учебников таких авторов, как Геннадий Пospelов и Леонид Тимофеев, «которые в основном изобиловали скромными теоретическими упражнениями в марксистской ортодоксии»¹⁹. В названии русскоязычного издания книги Тиханова и Добренко вовсе отсутствует слово «теория», будто ее и не было в Советском Союзе и нет в постсоветской России. На самом деле, будучи изданием критико-теоретической секции Союза советских писателей, журнал «Литературный критик» функционировал в качестве теоретического органа советской медиасистемы на всем протяжении своего существования (1933–1940). В неподписанной передовой в июньском номере за 1934 год редакторы «Литературного критика» заявляют:

Если «диалектика природы» есть расшифровка диалектического материализма в применении к изучению законов природы и естественных наук; если исторический материализм есть применение метода диалектического материализма к нахождению и изучению законов развития человеческого общества, классовой борьбы и построения социализма, то социалистический реализм специфическими средствами, на специфическом участке идеологии расшифровывает законы диалектического материализма²⁰.

Среди прочего в этом заявлении внимания заслуживает то, что утверждение первенства «идеологии» соседствует с утверждением «специфичности» «участка», на котором действует соцреализм, и «специфичности» средств, которыми он действует. По сути, это признание относительной автономии художественной деятельности, признание того, что соцреализм является последствием модернизма, мобилизацией его достижений для социального строительства, а не его отрицанием. Задача журнала заключается не в контроле над литературой, какой осуществляла пролетарская группировка РАПП до апреля 1932 года, но в расшифровке ее специфического языка.

Эта задача постоянно требовала выхода журнала за пределы не только «критики» (для которой с 1936 года был создан отдельный журнал «Литературное обозрение»), но и собственно «литературы». Характерная черта

¹⁸ A History of Russian Literary Theory and Criticism... P. XII.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Создадим образ героя нашей эпохи // Литературный критик. 1934. № 6. С. 4.

журнала «Литературный критик» в том, что он ставил оценку текущего литературного (и порой общекультурного) процесса в длительный и широкий контекст истории и философии культуры, от «Драматургических приемов Бернарда Шоу» (название статьи Сигизмунда Кржижановского) до фильмов Чарли Чаплина. На протяжении 1930-х годов журнал не переставал знакомить читателей с художественно-теоретическим наследием марксизма и немецкого идеализма, печатая, например, «Лекции по эстетике» Г.-В.-Ф. Гегеля из номера в номер, с 1934 по 1938 год.

Идея о соцреализме как о теоретической рефлексии над существующими практиками социалистического искусства нашла наиболее последовательный анализ в статье-диалоге молодого В. Ф. Асмуса «О нормативной эстетике», в которой три персонажа приходят к заключению, что «эстетические нормы, может быть, и существуют. Но они не прилагаются к производству извне. Они вырастают изнутри, из замысла поэта»²¹. Они предостерегают не «смешивать единство метода социалистического реализма <...> с художественными средствами конкретизации этого метода», на которые распространяется плюралистическое отношение²². Нормативная эстетика вредна «в своих практических выводах, особенно для искусства социалистического реализма», поскольку соцреализм как теория может осуществиться лишь в неразрывной связи с практикой, лишь как свободный поиск формы, адекватной идеологической потребности²³.

Даже Леонид Тимофеев оказывается не таким бесцветным ортодоксом, если судить по статье «Литературный образ и поэтический язык», которая открывает четвертый номер журнала «Литературный критик» за 1934 год, и даже по его первому учебнику «Стих и проза» (1935). Хотя «в основе художественного произведения лежит идейное содержание», «оно оформляется в художественных образах»²⁴. При этом «образ» не сводится к изолированному портрету персонажа, но мыслится как сложное «многообразие жизни» в композиции²⁵. Образ у Тимофеева неотделим от «композиции», которую он определяет как «организованность произведения, соразмерность и последовательность, соотношение всех его частей и элементов»²⁶. Поэтому оценка даже идейного содержания произведения должна опираться на анализ его формальных качеств. На внутренних дискуссиях секции критики и теории Союза советских писателей и ее органа «Литературный критик» немало говорилось о нераздельности критики и теории. На вечере журнала «Литературный критик» 27 ноября 1934 года, например, Михаил Розенталь заявил, что жалобы на «отставание критики» от литературы — «совершенно

²¹ Асмус В. О нормативной эстетике // Литературный критик. 1934. № 1. С. 200.

²² Там же. С. 198.

²³ Там же. С. 190.

²⁴ Тимофеев Л. Стих и проза: Теория литературы для начинающего писателя. М.: Художественная литература, 1935. С. 10, 13.

²⁵ Там же. С. 13.

²⁶ Там же. С. 82.

вздорное утверждение», так как после постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 года перед критикой «стоят совершенно иные задачи»: «Главной задачей критики стала разработка положительных вопросов литературы, больших вопросов литературы — вопрос создания марксистско-ленинской эстетики, создания социалистической литературной науки»²⁷. В эту задачу входят как «изучение писателями революционной теории», так и определение «специфики художественной формы идеологии». Словом, после апрельского постановления творческие практики критиков и писателей должны были лечь в основу всеобъемлющей теории культурной деятельности, название которой — социалистический реализм.

Расчленение соцреализма: Лукач, Платонов, Шкловский

Одним из наиболее выразительных примеров соцреализма как теоретического (в широком смысле) проекта является диалог между Георгом Лукачем и Андреем Платоновым, протекающий на страницах журналов «Литературный критик» и «Литературное обозрение» в 1936–1937 годах. В восьмом номере «Литературного критика» за 1936 год редакторы напечатали два рассказа Андрея Платонова «Бессмертие» и «Фро», от которых уже отказались ведущие литературные журналы. В пространном, неподписанном предисловии к рассказам редакторы объясняют, что они в нарушение устава журнала помещают в нем художественную литературу лишь потому, что редакторы других журналов боятся платоновского своеобразия:

Мы категорически отвергаем формулу: «талантливо, но политически ложно». Настоящее талантливое произведение с объективностью отражает действительность — а объективное отражение действительности не может быть враждебно рабочему классу и его делу. <...> Нельзя быть рутинером, стремящимся все богатство и многообразие жизни влить в узкую и тесную канавку²⁸.

Примечательна здесь оппозиция между «талантом», на который полагается соцреализм, и «рутинерством». Оппозиция восходит к книге Ленина «Что делать?» и чуть позже будет переформулирована у Георга Лукача в статье «О двух типах художников», напечатанной в «Литературном критике» в 1940 году. Народный трибун владеет «глубоким знанием (достижимым в данное время) объективного положения всего общества (soziale Totalität. — Р.Б.) в целом»²⁹. Бюрократ же не мыслит себя в связи с этой тотальностью. Как формалист, он накладывает на действительность готовые

²⁷ РГАЛИ. Ф. 631 (Союз советских писателей). Картон 18. Ед. хр. 7.

²⁸ О хороших рассказах и редакторской рутине // Литературный критик. 1936. № 8. С. 113. Журнал оставался верным Платонову и впредь. В 1938 году Елена Усиевич, главный критик журнала, называла Платонова «наиболее талантливым среди писателей, не удовлетворяющихся одними лишь гуманистическими обобщениями, а ищущих жизненных, конкретных и трудных, часто трагических форм развития» (Усиевич Е. Разговор о хороших // Литературный критик. 1938. № 9–10. С. 171).

²⁹ Лукач Г. О двух типах художников // Литературный критик. 1939. № 1. С. 21.

схемы, или, как натуралист, он безучастно записывает происходящее. Платонов, по мнению редакторов «Литературного критика», не бюрократ, смотрящий на мир через произвольные схемы (свои или наложенные на него), а реалист, устремленный к действительности:

Реалистическое изображение действительности не может не вскрывать заключающихся в этой действительности противоречий. Но противоречия противоречиям рознь. Противоречия нашей советской действительности таковы, что борьба и разрешение противоречий неизбежно ведут к укреплению и развитию социализма³⁰.

Как произведения реалистические, рассказы Платонова стирают грань между литературой и ее критической рефлексией, т.е. идеологией.

Аргумент редакторов проявляется в помещенной в том же номере «Литературного критика» статье Георга Лукача «Рассказ или описание?». Отрицательный полюс «описание» характеризуется пассивностью перед действительностью; описательный художник лишь записывает увиденное, накладывая произвольный порядок, как бюрократ. Для Лукача «объективное отражение действительности» проступает в литературном произведении в силу его «расчленения», т.е. художнической композиции, которая осмысливает кажущиеся «случайности» как признаки глубоко лежащих структур исторической необходимости: «Случайная черта, случайное сходство, случайная встреча должны стать непосредственным выражением важных социальных соотношений»³¹. Композиция, в свою очередь, исходит от непосредственного действия самой истории, которая сама «объективно расчленяет» авторское изображение мира: «Правда, художник должен сам освещать важнейшие точки этого членения [Gliederung. — Р.Б.], но представлять себе, что без художника такое членение не существует, — чистый предрассудок»³². На взгляд Лукача, эти соотношения становятся видимыми лишь в действии героев:

Только практика жизни человека может конкретно выявить сущность человека. <...> Основные черты характера человека могут выявиться только в делах и поступках, только в жизненной практике.

Натуралистические романы, констатирующие социальные положения чисто описательно, не достигают этой человеческой «сущности». Таким образом, суммирует Лукач в предложении, опущенном в русском переводе, «рассказ расчленяет, <тогда как> описание нивелирует»³³.

Следует остановиться на ключевом термине Лукача «расчленение» (Gliederung), констатируя его двойственное употребление в трудах Гегеля

³⁰ О хороших рассказах и редакторской рутине. С. 108.

³¹ Лукач Г. Рассказ или описание? / пер. Н. Волькенау // Литературный критик. 1936. № 8. С. 48.

³² Там же. С. 52.

³³ Lukács G. Erzählen oder Beschreiben? (Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus) // Internationale Literatur. 1936. № 11. S. 112.

и Маркса. В разделе «Философия природы» из «Энциклопедии философских наук» Гегель говорит о «расчленении» органических существ (как растений, так и животных), в силу которого «субъективность <...> развивается в объективный организм, в образ [Gestalt]»³⁴. Как объясняет Гегель, «этот момент отрицательного определения обосновывает переход к подлинному организму, в котором внешний образ согласуется с понятием, так что части являются в нем по существу членами, а субъективность — всепроникающим единством целого»³⁵. По Гегелю, расчленение — это процесс, в силу которого субъективность становится объективной и образной.

Маркс же употребляет термин лишь во «Введении к критике политической экономии» (так называемое Grundrisse) для обозначения процесса, в силу которого производство «расчленяет» общественные отношения в виде иерархических структур³⁶. Важен здесь не только мотив экономического детерминизма; важно еще и то, что в силу расчленения производство оставляет за собой конкретные следы своего действия, т.е. производит собственно историю. Однако расчленение, по Марксу, — это не чисто механический процесс. Маркс сравнивает пережитки «исчезнувших социальных формаций» с тем, как «человеческая анатомия дает ключ к анатомии обезьяны»³⁷. Таким образом, сводя воедино экономическую и эволюционную силу, «расчленение» фиксирует взаимодействие внешне детерминированных и внутренне произвольных факторов в производстве объективной истории.

В области же эстетики термин «расчленение» позволяет Лукачу фиксировать в литературе как детерминирующую силу внешних общественно-экономических условий, так и относительно автономную силу авторской композиции, в которой «субъективность» (автора или героя) объективируется как «рассказ». Проблема для Лукача заключается в том, что русская революция должна была внести кардинальные изменения в механизмы расчленения, но эти изменения еще не успели проявиться в новых типах литературной композиции. Поэтому основные примеры Лукача — Бальзак и Толстой со стороны «рассказа» и Золя и Флобер со стороны «описания» — все относятся к роману XIX века. Может даже показаться, что Лукач призывает писателей отказаться полностью от наследия модернизма и вернуться к образцу классического реализма как к единственному возможному источнику реализма социалистического. Такой призыв был бы, естественно, глубоко антидиалектичен, но он не был бы совсем неожидан в свете идущей с конца

³⁴ Hegel G. W. F. Werke in zwanzig Bänden. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969–1979. Bd. 9/II. S. 371; Гегель Г.-В.-Ф. Энциклопедия философских наук. М.: Мысль, 1975. Т. 2. С. 398.

³⁵ Hegel G. W. F. Werke... Bd. 9/II. S. 429; Гегель Г.-В.-Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. С. 459.

³⁶ Foster-Carter A. The modes of production controversy // New Left Review. 1978. No. 107. P. 53.

³⁷ Marx K. Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft) / transl. Martin Nicolaus. London: Allen Lane, 1973. P. 105.

января 1936 года антиформалистской и антинатуралистской кампании, начатой с публикации статьи «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда»³⁸. В немецкоязычной публикации статья Лукача даже носит подзаголовок «К дискуссии о натурализме и формализме». Там же напечатан заключительный раздел, опущенный в русском переводе, в котором Лукач обобщает состояние советской литературы. С одной стороны, он подвергает критике Юрия Олешу за то, что тот «находит Джойса формально более интересным, чем Горького», что указывает на «подмену формы техникой»³⁹. С другой стороны, он рассматривает романы таких писателей, как Илья Эренбург, Мариэтта Шагинян и Федор Гладков, у которых он находит излишнее описательство, восходящее к «биографии вещи» Сергея Третьякова и напоминающее старый натурализм Золя: «Они изображают на первом плане не человеческие судьбы, не опосредованные вещами отношения между людьми, а дают монографии колхоза, фабрики, и т. д.»⁴⁰ Все это относится скорее к бюрократизму, чем к реализму.

Отсутствие современных примеров реализма, тем более реализма социалистического, восполняется статьей Лукача 1937 года «Эммануил Левин», посвященной рассказу Платонова «Бессмертие» (который, напомним, был напечатан в том же номере «Литературного критика», что и статья Лукача «Рассказ или описание?»). Как и вышеупомянутые советские романы, рассказ Платонова «Бессмертие» находится на стыке документальной и художественной литературы. Он возник в рамках писательского проекта «Люди железнодорожной державы», который ставил себе задачу ознакомить советскую общественность со стахановцами-железнодорожниками, награжденными правительством в течение 1935 года. В отличие от нашумевших документальных повествований в коллективных сборниках «Челюскинцы» или «Метро», авторам «Людей железнодорожной державы» было предложено «давать рассказы, высокохудожественные очерки и литературные портреты, написанные самими литераторами за своей личной подписью, и не обработанные стенограммы, но подлинные художественные самостоятельные работы об этом человеке»⁴¹. Эта реплика принадлежит одному из организаторов «Людей железнодорожной державы» Вл. Ермилову, который потом окажется заклятым врагом Лукача, Платонова и журнала «Литературный критик» в целом (журнал закрыли в конце 1940 года отчасти по доносу Ермилова). Однако на данной стадии Ермилов выражает положение, к которому и Лукач, и Платонов охотно присоединились бы: реализм требует «самостоятельного» художественного творчества.

³⁸ Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января.

³⁹ Lukács G. Erzählen oder Beschreiben? S. 117.

⁴⁰ Ibid. S. 118. Во многом статья Лукача восходит к статье 1932 года «Репортаж или изображение», в которой он опровергал первенство фактографии в социалистическом искусстве и настаивал на необходимости художественного дистанцирования.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 631 (Союз советских писателей). Картон 15. Ед. хр. 78. Л. 4.

Платонов внимательно отнесся к заданию написать рассказ об Эммануиле Григорьевиче Цейтлине, орденоносном начальнике станции Красный Лиман. Все участники проекта «Люди железнодорожной державы» пользовались стенограммами бесед со стахановцами, однако со стенограммой беседы с Цейтлиным Платонов обращался достаточно вольно (судя по всему: сама стенограмма неизвестна). Он переименовывает своего героя в Эммануила Семеновича Левина, а станцию — в Красный Перегон. В сноске к рассказу Платонов предупреждает: «В этом рассказе нет фактов, хотя бы в малой мере не соответствующих действительности, и нет фактов, копирующих действительность». Уже после завершения текста Платонов ездил в Красный Лиман, где, как он писал жене, Цейтлин ему показался «очень похожим на свой образ в моем рассказе»⁴².

В статье «Эммануил Левин» Лукач с удовлетворением констатирует, что рассказ Платонова соответствует критериям реализма, представленным в его статье «Рассказ или описание?», невзирая на то, что это не роман, а рассказ, в котором к тому же отсутствует «крепкий стержень композиции»⁴³. Лукач хвалит «скромность и простоту» платоновского стиля, который изображает «советскую повседневность» без натуралистической пассивности. Странности в характере Левина — «не случайность», а «общая, широкая проблема современного переходного периода, отражение общественного разделения труда на современной стадии развития социализма»⁴⁴. Главное же достоинство рассказа Лукач находит в изображении героя в действии: «Люди, которые сознательно, преодолевая все внешние препятствия и внутренние трудности, строят эту экономику, становятся социалистическими людьми в процессе своей работы и благодаря ей»⁴⁵. Левин — не исключительно положительная фигура, не «заводная кукла»: логика его ситуации видна по его сознательным действиям в ней. «Человек действительно, как учит нас диалектика, продукт своего труда, в широчайшем смысле слова»⁴⁶.

В статье о Платонове Лукач не употребляет термин «расчленение», однако вышеприведенный анализ этого термина из статьи «Рассказ или описание?» проясняет логику его интерпретации платоновского «Бессмертия». Платоновский герой не только является сам продуктом своих внешних условий, в которых он борется против пережитков капитализма

⁴² Платонов А. «...Я прожил жизнь»: Письма (1920–1950 гг.). М.: АСТ, 2014. С. 410.

⁴³ Лукач Г. Эммануил Левин // Литературное обозрение. 1937. № 19–20. С. 59. Немецкая версия статьи: Lukács G. Platonow: «Die Unsterblichen» // Lukács G. Werke. Neuwied: Luchterhand, 1962–1984. Bd. 5. S. 472–483. Очевидно, Лукач пользовался немецким переводом рассказа: Platonow A. Unsterblichkeit // Internationale Literatur. 1938. No. 3. S. 15–29. Согласно А. Мазаеву, хвалебная рецензия Лукача на «далеко не лучший, а во многом и конъюнктурный рассказ Платонова» говорит лишь «о неспособности различать подлинное искусство и подделку под него» (Мазаев А. О «Литературном критике» и его эстетической программе // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. С. 179, 181).

⁴⁴ Лукач Г. Эммануил Левин. С. 60.

⁴⁵ Там же. С. 56.

⁴⁶ Там же. С. 58.

и за установление социалистического порядка. В этих условиях он прилагает огромные усилия, чтобы проявлять самого себя как новый тип субъективности, как члена нового общества. Поэтому «страсть к технике и организации ни на мгновение не порождает в нем [т.е. в Левине. — Р.Б.] сухой односторонности, характерной для руководителя капиталистических предприятий. Для Левина человек и машина, человек и техника неразрывно связаны между собой. Первый контролирует вторую; из их плодотворного взаимодействия возникает социалистическая организация хозяйства, и рождается новый человек»⁴⁷. В полную противоположность буржуазному роману, где герой оказывается целиком продуктом своей внешней среды, в платоновском рассказе герой определяет себя самостоятельно в своей работе над переустройством мира и окружающих людей. Как говорит Лукач: «Вскрытие “неполадок” в частной жизни людей и “починка” этих неполадок — перерастают конкретные задачи организации труда на маленькой станции: они содействуют росту всех, а не только “железнодорожных” способностей человека и помогают ему выйти из мелочных, узких, калечащих человека рамок деревенского или городского мелкобуржуазного мира»⁴⁸. Действия героя сами становятся исторической силой, преодолевающей разделение труда и проистекающее отсюда отчуждение личности от общества.

Этот переворот в структуре рассказа отражается и в словах платоновского рассказчика о месте «случая» в работе Левина: «На маневрах не сокращаются мелкие аварии и несчастные случаи с людьми. Но Левин понимал, что маленькие происшествия — это большие катастрофы, лишь случайно умершие в младенчестве»⁴⁹. Если при капитализме «случайности» и «катастрофы» оказываются закономерностями экономической системы, то при социализме сознательный труд способен постепенно свести роль случая до минимума. Поэтому и рассказ лишен интригующих случаев и совпадений. В отличие от натуралистической записи, это не просто «технические описания»: «Овладение техникой, неумение овладеть ею и т.д. показаны в зеркале человеческих трагедий и трагикомедий, человеческого героизма и людской несостоятельности»⁵⁰.

По большому счету, драматизм рассказа заключается в стремлении героя жить сразу в двух масштабах: личном и тотальном: «Он осуществляет, в маленьком масштабе этой станции, программу реорганизации железных дорог, выдвинутую тов. Л. М. Кагановичем»⁵¹. Лукач уподобляет действия Левина поискам механического баланса: «Мы не видим у него уже совершенно изменившихся людей, а видим лишь те “архимедовы точки опоры”,

⁴⁷ Лукач Г. Эммануил Левин. С. 56.

⁴⁸ Там же. С. 58.

⁴⁹ Платонов А. Бессмертие // Литературный критик. 1936. № 8. С. 131.

⁵⁰ Лукач Г. Эммануил Левин. С. 58.

⁵¹ Там же. С. 56.

к которым Левин прилагает рычаг, видим вызванное его воздействием движение и вполне определенное направление этого движения»⁵².

Во всеобщей победе социализма есть своя закономерность (свой «масштаб») и даже своего рода детерминированность, однако она зависит и от воли самих социалистов, которые должны себя проявить — расчленив — соответственно внешним условиям. В этом для Лукача сила платоновского рассказа:

Бытие нового человека — в его становлении. Он формируется, преодолевая как во внешнем мире, так и в себе самом тяжелое наследие классового общества, прежде всего в решающих областях жизни, выполняя поставленные перед ним историей задачи необходимыми, а потому и единственно возможными сейчас способами⁵³.

Подобно своему герою, Платонов заслуживает поощрения со стороны Лукача за то, что он начинает расчленять новый тип рассказа, соответствующий внутренней борьбе социалистического субъекта за самоопределение в изменяющемся мире. Во многом сам писатель разделяет дилеммы Левина в условиях социалистического реализма. От первоначального заказа до момента публикации и печатных отзывов писатель находится в постоянных переговорах с коллегами по цеху, с редакторами и читателями не только в письменном виде, но и в частых встречах и совещаниях. При перепечатке в детском журнале и в сборнике «Железнодорожный транспорт в художественной литературе» (1938) рассказ подвергнулся сокращению. Платонов также переработал «Бессмертие» в радиопьесу «Красный Перегон». Коллективность процесса не умаляет ответственности индивида; наоборот, как предмет общественного суждения каждое его слово — как печатное, так и устное — становится морально весомым. Поэтому нет и не может быть «авторской редакции» или «окончательной версии». Поэтому, собственно, и нет автора в прежнем смысле.

Подписывая свое произведение, Платонов, однако, не только сохраняет за собой ответственность за него, но и предлагает его как сознательное «прилагание рычага» к «архимедовым точкам» литературы ради ее пересоздания. Согласно Лукачу, в «Бессмертии» Платонов избегает натурализма тем, как расставляет пропорциональные соотношения между индивидом и целым:

Большое искусство Платонова сказывается в том, что в маленьком, внешне незначительном отрезке жизни, который он рисует, он показывает нам громадное множество процессов, обнаруживающих эту внутреннюю перестройку людей⁵⁴.

Расчленяя литературу, Платонов расчленяет и собственную субъективность как писателя.

В анализируемом диалоге практиков и теоретиков литературы участвовал еще и Виктор Шкловский, который отстаивал перед Лукачем принципы документальной литературы и в рамках писательского проекта «Люди

⁵² Там же. С. 58.

⁵³ Там же. С. 55.

⁵⁴ Там же. С. 56.

железнодорожной державы» сочинил очерк «Петр Кривонос», близко следуя стенограмме собеседования с его героем. Уже на организационном собрании проекта Шкловский призывал писателей держаться стенограмм собеседований со стахановцами: «Дело не в том, чтобы взять рассказ и набить его транспортом. Нужно ощущение труда передать в произведение»⁵⁵. В речи на дискуссии о формализме Шкловский защищался ссылкой на свою работу над «Людьми железнодорожной державы»: «Я с трудом поднимал на эту работу Андрея Платонова и горжусь тем, что он написал такую вещь, как «Красный Лиман» [т.е. «Бессмертие». — Р.Б.]»⁵⁶. Однако, на взгляд Шкловского, другой железнодорожный рассказ Платонова «Среди животных и растений» оказался слабее, чем стенограмма собеседования со стахановцем:

Здесь, в рассказе, герои суетятся, в то время как стенограмма сделана без всякой суеты, а даны люди, которые держат себя с большим достоинством <...> дается очень хорошее описание его жизни»⁵⁷.

Призыв Шкловского к описанию вместо авторского рассказа подтверждается его собственным очерком «Петр Кривонос»⁵⁸. Главный нарративный ход Шкловского заключается в проведении аналогии между трудом железнодорожника и грамотой. Аналогия работает в обоих направлениях: как владение техникой подобно владению языком, так и соцреализм требует выработки новой техники письма, которой писатели могут научиться у своих героев. В данном случае, присматриваясь к составам поездов, Шкловский предлагает монтажный принцип сцепления отрывков из разных областей жизни, будто это механическое столкновение может излечить разделение труда. Для Шкловского новая литература выйдет не из расчленения новой писательской субъективности, а из составления новых производственных отношений, в том числе и между писателем и рабочими в других отраслях.

В свете всего сказанного никак нельзя согласиться с Хансом Гюнтером, что сотрудники «Литературного критика» «стремились к «отцеплению» художественного творчества от идеологии»⁵⁹. Как раз наоборот, разделение литературы и идеологии было неприемлемо для его ведущих сотрудников, таких как Лукач и Платонов⁶⁰.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 631 (Союз советских писателей). Картон 15. Ед. хр. 78. Л. 43.

⁵⁶ Шкловский В. Взрыхлять целину // Литературная газета. 1936. № 16. 15 марта. С. 3.

⁵⁷ Собрание в Союзе писателей // Андрей Платонов: Воспоминания современников: материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 330.

⁵⁸ Шкловский В. Петр Кривонос: Очерк // Знамя. 1937. № 12. С. 54–73. Стенограмму собеседования с Кривоносом см.: РГАЛИ. Ф. 2863 (Бек Александр Альфредович). Оп. 1. Ед. хр. 699.

⁵⁹ Гюнтер Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха / под ред. Е. Дробенко и Г. Тихонова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 269.

⁶⁰ Будучи вовлеченным в орбиту «Литературного критика», Платонов сам начинает активно печататься в нем и в его приложении «Литературное обозрение» как критик

Заключение

Постепенно после 1936 года поискам синтетического подхода к расчленению социалистической литературы был положен конец. С одной стороны, новая антиформалистская кампания поставила под сомнение легитимность даже относительно свободной художественной деятельности и возможность самостоятельной выработки новой писательской субъективности. С другой — сталинская конституция и сопутствующие ей государственные реформы перенесли дело социалистического строительства из сферы социально-эстетической деятельности в сферу собственно политики и юриспруденции. Вместо экспериментальной практики дело построения социализма стало обязанностью. Обязательными стали и канонические формы действия и выражения.

Все же я предлагаю квалифицировать соцреализм середины 1930-х как действующую модель теории, которая (по словам Сталина) в революционной ситуации дает «силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий». Как любая модель, соцреализм представляет конкретный и наглядный пример теории в ее историческом и материальном бытовании. Видны некоторые перспективные принципы его механизма, такие как расчленение, расстановка масштабов и сцепление, которые позволяют зафиксировать потенциал теории как социального проекта. Хрупкость же раннего соцреализма позволяет зафиксировать ее неустойчивость как социального факта, грубо говоря, ее утопичность. Принимаясь сегодня за развитие теории как одного из основных и наиболее дееспособных видов революционного действия, необходимо считаться с соцреализмом как одним из ее истоков, а также и как с одним из ее возможных исходов.

и теоретик. См. обзор критических работ Платонова: *Перхин В. В.* Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи. СПб., 1997.

Вождь в саду*

26 декабря 1934 года на встрече с металлургами И. В. Сталин представил новый лозунг: «Людей надо заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбванное плодовое дерево»¹. Получив с не столь легкой руки вождя широкое распространение в советской поэзии и в других видах искусства, мотив «Сталин как садовник» служит лучшей иллюстрацией концепции «садоводческого государства», или «государства-садовника», которую Зигмунт Бауман предложил для обозначения одного из типов тоталитарного строя в XX веке². Однако, обладая богатой историей и разветвленными связями с другими полями советского дискурса (например, с дискурсом советской науки и политэкономии), этот мотив требует тщательного анализа с точки зрения как его бытования во время предвоенного десятилетия, так и его исторических корней. Как я намерен показать, поэтический миф о великом садоводке также помогает сформулировать особый эстетический принцип, легший в основу социалистического реализма, — речь идет о принципе моделирования.

1. Сад как семантическое поле

Наибольшее распространение мотив «Сталин как садовник» получил в текстах популярных поэтов-песенников, таких как Василий Лебедев-Кумач:

Садовник

Вся страна весенним утром,
Как огромный сад, стоит,

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Вождь в саду // Zbornik Matice srpske za slavistiku (Нови Сад). 2017. No. 92. С. 219–238.

¹ Литературная газета. 1934. № 175 (31.12): 1. Цитата приводится в качестве сопроводительного текста к неподписанному фотопортрету вождя.

² Bauman Z. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1989. Историк Амир Вайнер подхватил этот термин в своей работе о сталинизме: Weiner A. (ed.). *Landscaping the Human Garden: Twentieth-Century Population Management in a Comparative Framework*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

И глядит садовник мудрый
На работу рук своих.

<...>

День и ночь с веселым шумом
Сад невиданный растет,
День и ночь трудам и думам
Отдается садовод.

Все ему проверить надо
Взором пристальным своим,
Чтобы каждый корень сада
Был по-своему любим.

Он помощников расспросит,
Не проник ли вор тайком?
Сорняки, где надо, скосит,
Даст работу всем кругом.

Пар идет от чернозема,
Блещут капельки росы.
Всем родной и всем знакомый
Улыбается в усы³.

Уже здесь даны основные элементы мотива: мудрый, любящий и трудолюбивый Сталин не только создает условия для здорового и веселого роста страны, но и охраняет сад от внешних и внутренних угроз. Управляя садом-государством, он учитывает местные условия (например, чернозем) и эффективно распределяет конкретные задачи каждому отдельному «корню», т.е. гражданину. При этом сад остается «невиданным», будто он и существует только для своего хозяина. В стихотворении ничто не отвлекает от этих главных предпосылок (за исключением невольной реминисценции из стихотворения «Зеленый шум» Н. А. Некрасова), которые подхватывают и уточняют многие другие, например Елена Рывина в «Песне об изобилии»:

Уже деревья сладко пахнут,
Плоды тяжелые висят.
Перед тобой твой край распахнут,
Как молодой стоцветный сад.

<...>

Твой край, в котором нет окраин,
Где всюду щедрости черты,
К тебе, работник и хозяин,
Густые ветви простирают
Тобой взращенные сады⁴.

³ Лебедев-Кумач В. Садовник // Песни о Сталине / ред. Л. Белов, А. Воинов, Л. Юд-кевич. М.: ГИХЛ, 1950. С. 59–60.

⁴ Рывина Е. Песня об изобилии // Родина счастливых: Сборник стихов, посвященных выборам в Верховный совет / ред. И. Уткин. М.: ГИХЛ, 1937. С. 95–96.

Как и у Лебедева-Кумача, у Рывиной сад обращен исключительно к садовнику Сталину. Поскольку все блага производятся под его взором и опекой, то именно ему они и преподносятся в качестве дара. С такой настойчивой обращенностью к «тебе» (т.е. к вождю) сад выступает не только как райское место, но и как модель советской политэкономии, в которой все сходится на всевидящем взоре Сталина.

Подобная многоплановость референции наблюдается и в стихотворении Демьяна Бедного «Растет страна», в котором сад представлен как объемная модель советской конституции:

Когда, волнуясь, я прочел
Законов сталинских скрижали,
Мне показалось: сотни пчел
Вокруг внезапно зажужжали,
Запели рядом соловьи,
В окно приток живой струи
Внес полевые ароматы.
<...>
Казалось, знойных дней услада,
Звенит серебряный ручей
Средь очарованного сада⁵.

Почувяв «дух Конституции советский», поэт обнаруживает его вылитым «всюду и везде», даже «В каждом сладостном плоде, / Любовно выращенном мною»⁶. Это ощущение приводит поэта к конкретным, даже научным планам:

Хочу со всеми наравне
Расти культурно с каждым годом.
О, как хотелось бы мне
В моей родимой стране
Быть самым лучшим садоводом!

Мичурин был. Его уж нет.
Он был великим чудодеем.
О, если б мне узнать секрет,
Как дать невиданный расцвет
Его заветам и идеям.

Чтоб превратились города
В сады тенистые и парки,
Чтоб мак расцвел и резеда
Там, где железная руда
Стремится в пламя сталеварки⁷.

⁵ Бедный Демьян. Растет страна // Сталинская конституция в поэзии народов СССР / ред. В. Мусаэлян. М.: ГИХЛ, 1937. С. 223.

⁶ Там же. С. 226.

⁷ Там же. С. 223–224.

Таким образом, сад берется поэтами и как метафора государственного права, проникающего во все области жизни, и как конкретный тип пространства, в котором промышленные города облагораживаются в некоем прото-экологическом порыве в духе мичуринской «науки». Сад характеризует деятельность государства и задает гражданину конкретные задачи на индивидуальном масштабе. Можно предположить, что этот неустойчивый семиотический статус характерен не только для рассматриваемого мотива, но и для сталинской культуры в целом, в которой доминирующие образы плавно растекаются по различным контекстам и по различным видам искусства.

Мотив советского государства как сада получает наиболее наглядное воплощение на физкультурных парадах, где сонмы девушек и юношей (зачастую сами будучи украшенными цветами или одетыми в костюмы с растительными мотивами) изображают своими телами живые грядки перед взором Сталина и других вождей на Красной площади. Эротика этого зрелища подчеркивается в таких фильмах, как «Цветущая юность» (1939), для которого режиссер Александр Медведкин использовал экспериментальную технологию трехцветного изображения. В том же году Дзига Вертов и Елизавета Свилова начали писать очередной сценарий о советских женщинах с образа Сталина, стоящего на мавзолее и наблюдающего за тысячами физкультурниц, как «великий садовник» за «цветущим садом»⁸. В поэзии этот наглядный эротизм мотива достигает предельно открытого выражения у Владимира Луговского:

Ты наш друг, отец, учитель верный,
Подвиг наш и знамя наших сил.
Труд твой величавый, беспримерный
Землю и народ плодотворил⁹.

Примеры садоводческих панегириков легко умножить, если углубиться в многочисленные, многословные, зачастую кажущиеся современному читателю курьезными, но крайне однообразные сборники славословий товарищу Сталину. На основании одной отдельно взятой метафоры создается иллюзия довольно однородного дискурсивного поля с минимальными формальными и семантическими различиями, охватывающего всех участников государственной жизни на всех уровнях и усиливающего видимость культурного единства. Но это дискурсивное поле создается не для того, чтобы замещать собой реальность, но скорее как своего рода экспериментальная реальность, — не как описание существующего государства, а как модель возможного, в котором закон приведен в соответствие с природой. Прояснение этого механизма эстетического моделирования и является моей главной задачей в настоящей статье.

⁸ Вертов Дзига. Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 251.

⁹ Луговской В. «Сталин, ты своей могучей волей...» // Родина счастливых / ред. И. Уткин. С. 42.

2. К истории мотива

Древность многих элементов мотива «Сталин как садовник» бросается в глаза в таком стихотворении, как «Песня о Сталине» Михаила Исаковского:

Как солнце весенней порою,
Он землю родную обходит,
Растит он отвагу и радость
В саду заповедном своем.
Споем же, товарищи, песню
О самом большом садоводе,
О самом любимом и мудром —
О Сталине песню споем¹⁰.

Образ «заповедного сада» восходит к библейской «Песне песней» не только в религиозном, но и в эротическом измерении. Определенное сходство можно отметить и с евангельскими притчами о расчетливом хозяине виноградника и его работниках или о сеятеле. Однако, насколько мне удалось выяснить, ни Библия, ни античность вообще не знали мотива правителя-садовода.

Этот мотив впервые встречается в «Видении» Кристины Пизанской (1364/1365 — 1430), где от собственного лица французская земля рассказывает миф об истории своих правителей-садоводов (*vergier, cultivateur*). О короле Хлодвиге I (правил 481–511) сад восклицает: «Ах, каким он был благородным садовником [*noble cultivateur*], ибо он так увеличил и расширил постоянство моего наследия, что стал первым свидетелем моей славы». Потом государство попадает «в руки небрежных садовников [*cultiveurs maudiligns*]», его «сады наполняются сорняками и бесполезными зёрнами»¹¹. Через несколько поколений, однако, яблоко от старого сада пускает новые корни и вытесняет чужие семена; через эту аллгорию передано правление Карла Великого.

В литературе Нового времени указанный мотив получил наиболее пространное развитие у Шекспира в «Ричарде II» (III, 4), когда садовник приказывает своему слуге:

Go thou, and like an executioner,
Cut off the heads of too fast growing sprays,
That look too lofty in our commonwealth:
All must be even in our government.
You thus employ'd, I will go root away
The noisome weeds, which without profit suck
The soil's fertility from wholesome flowers.

Тебе же надлежит, как палачу,
Отсечь чрезмерно длинные побеги,

¹⁰ Исаковский М. Песня о Сталине // Родина счастливых / ред. И. Уткин. С. 137.

¹¹ Christine de Pizan. The Vision / transl. Glenda McLeod, Charity Cannon Willard. Cambridge: D. S. Brewer, 2005. P. 24–25.

Которые так вознеслись надменно:
Пусть в царстве нашем будут все равны —
Я ж сорняки выпалывать начну,
Которые сосут из почвы соки
И заглушают добрые цветы¹².

Перенося общепринятые представления о государственной политике на свою область, садовник как будто придает садоводству этическую и даже политическую окраску. Однако, отказываясь выполнять эту работу, слуга переворачивает сравнение — в своем хаотически разросшемся и изъеденном саду он видит реалистическое отображение окружающего мира:

Why should we in the compass of a pale
Keep law and form and due proportion,
Showing, as in a model, our firm estate,
When our sea-walled garden, the whole land,
Is full of weeds, her fairest flowers choked up,
Her fruit-trees all upturned, her hedges ruin'd,
Her knots disorder'd and her wholesome herbs
Swarming with caterpillars?

Зачем же нам внутри ограды этой,
На этом небольшом клочке земли
Поддерживать порядок, меру, стройность,
Когда наш огражденный морем сад,
Наш край родной зарос травой сорной,
Зачахли лучшие его цветы,
Плодовые деревья одичали,
Изъедены червями?¹³

Примечательно, что у Шекспира сад выступает не в качестве олицетворения государства, его метафоры или аллегии, а именно в качестве его модели. У модели две характерные черты. Во-первых, модель есть воспроизведение оригинала в миниатюре, тождественное ему во всем, кроме масштаба. Во-вторых, модель характеризуется также обратимостью отношения между оригиналом и его воспроизведением: если у Шекспира садовод должен культивировать свои владения в соответствии с государственным правом, то и правитель должен управлять государством в соответствии с требованиями природы и, что не менее важно, науки о природе.

В XVII и XVIII веках, когда обострилось ощущение конфликта между правом и природой, мотив правителя-садовника получил полное право на существование в политическом дискурсе. Как сообщает Норберт Элиас, Анри Сен-Симон в «Мемуарах» посвящает гневные страницы «насилию» над природой, выраженному в оформлении версальских садов, которые

¹² Перевод М. Донского.

¹³ Перевод М. Донского.

служат «более совершенным подобием королевских идеалов», чем сами политические действия Людовика XIV¹⁴.

Образ государства как благоустроенного сада обильно представлен в русской поэзии XVIII века¹⁵. Согласно Андреасу Шёнле, сад «выражал тот тип упорядоченности и рациональности, который Петр хотел навязать обществу»¹⁶. Мотив стал особенно распространенным после прихода к власти Екатерины II, когда «образ сада с его подтекстом благотельного цивилизаторского проекта мог наделить натурализующими метафорами голый захват власти и жестокую борьбу между цивилизациями»¹⁷. Уже в 1763 году в оде на день рождения императрицы Михаил Херасков воспекает ее вклад в развитие науки:

Иль где Владетель царство любит,
От смертных жал щадит рабов,
Столпы спокойства утверждает
И сад пространный насаждает
Полезных обществу плодов¹⁸.

Аналогия между «царством» и «садом» допускает буквальное прочтение: речь идет о насаждении культуры (или, как сказал бы советский потомок Хераскова, «культурности») вдоль всей вертикали государственной жизни. В то же время, будучи склонной к инверсии, как у Шекспира или Сен-Симона, садоводческая аналогия предоставляет возможность и для критической оценки государственной политики как не соответствующей требованиям природы и науки о природе.

Во второй половине XVIII века аналогия между садом и государством была осложнена тем, что характер самодержавного правления Екатерины II вошел в противоречие с новым идеалом необузданной, свободно растущей природы¹⁹. В произведениях конца XVIII века императрица уже не управляет садом, а наслаждается его самобытной жизнью. (Именно такой, например, она предстает и перед Машей Мироновой в пушкинской «Капитанской дочке».) Отмечается и все бóльшая метафоричность образа,

¹⁴ Elias N. The Court Society. New York: Pantheon Books, 1983. P. 227–228.

¹⁵ О метафоре сада в русской литературе XVIII века см.: Baehr S. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 65–89; Погосян Е. Сад как политический символ у Ломоносова // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 882. Тарту: ТГУ, 1992. (Труды по знаковым системам. Вып. XXIV: Культура. Текст. Нарратив). С. 44–57.

¹⁶ Schönle A. The Ruler in the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia. Oxford: Peter Lang, 2007. P. 41.

¹⁷ Ibid. P. 75.

¹⁸ Херасков М. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 61. См. также: Schönle A. The Ruler in the Garden. P. 66.

¹⁹ “How could her gardens continue to represent the Russian state in an idealized mirror, while accommodating this new sensibility, which located freedom in untrammelled nature?” (Baehr S. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. P. 42).

например применительно к культурной адаптации новых этнических меньшинств. В оде 1778 года, обращенной к князю Потемкину, Василий Петров пишет:

Со всей земли племен
Слыви усыновитель.
Чужих растенья стран
Преносятся на север:
Языки чужды ты
Перераждай во Россов;
Труждайся: вертоград
Твой целая Россія²⁰.

Образ сада получил более определенное, даже аллегорическое значение после присоединения Крыма к Российской империи в 1783 году. С тех пор в государственной риторике Крым изображается как сад империи. Путешествующей по Югу в 1787 году императрице Крым предстал не только в виде известных потемкинских деревень, но и в виде одного большого потемкинского сада. При этом образ полуострова как сада быстро реализуется в ряде указов по увеличению плодового производства²¹. Таким образом, как и при Сталине, речь идет не только о замене реальности ее симулякр, но и о моделировании новой экологии, в которой природа будет не только плодотворнее, но и поэтичнее.

При всех исторических и стилистических различиях образность, общая для екатерининской и сталинской поэтических систем, как будто подтверждает расхожий стереотип о преемственности между русским классицизмом и советским социалистическим реализмом. Если Екатерину II славили за опеку над подданными новозавоеванных земель, то Сталина прославляли сами этнические меньшинства, например крымско-татарский поэт Умер Ипчи (цитирую по неподписанному переводу на русский язык):

Ты вырастил мою страну,
Ты лучший садовод.
На ветви жизни мировой
Свободы зреет плод²².

Орымбай, «казахский народный певец», посвящает восторженные строки выборам 1938 года:

Земля казахстанская в пышном цвету,
И я, возрожденный, со степью цвету —
Взрастил нам цветы эти Сталин²³.

²⁰ Венгеров С.А. Русская поэзия. Т. I. Вып. 1–6: XVIII век; Эпоха классицизма. СПб.: Типолитография А.Э. Винеке, 1897. С. 374. Ср. также: Baehr S. The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. P. 82–83.

²¹ Ibid. P. 111.

²² Ипчи У. Сталину // Сталинская конституция в поэзии народов СССР / ред. В. Мусаян. С. 73.

²³ Орымбай. Изберем единогласно // Родина счастливых / ред. И. Уткин. С. 15.

Как таджикский поэт Лахути емко подытожил в стихотворении «Корреспонденция»: «Для нас, товарищи, стала теперь / Вся родина наша колхозом целым»²⁴.

Как и Екатерина II, Сталин активно воплощал эти метафоры в жизнь. В частности, он нередко общался с подданными в саду, особенно на своей даче около Сочи, подчеркивая собственную близость к природе и осведомленность в науке. В 1936 году он пригласил к себе на дачу отдыхавшего рядом летчика Валерия Чкалова с его экипажем. Как вспоминает об этом штурман Георгий Байдуков:

Сталин ведет нас по аллеям и по дороге рассказывает о своей даче, показывая нам каждый куст и дерево, которых было так много. Видно, Сталин очень любит фруктовые деревья. Подошли к лимонному кусту. Иосиф Виссарионович заботливо поправил бамбуковую палочку, чтобы легче было веткам поддерживать крупные желтые плоды. А ведь многие думали, что здесь не вырастут лимоны! Сталин сам посадил первые кусты, сам ухаживал за ними. И теперь он убедил своим примером многих садоводов. Он рассказывает об этом задорным голосом и часто подшучивает над горе-садоводами²⁵.

Особая гордость садовника — эвкалипт: «Иосиф Виссарионович рассказывает, как при помощи эвкалипта американцы избавлялись от комара во время постройки Панамского канала, как тот же эвкалипт помог при работах в болотистой Австралии»²⁶. В наукообразии рассуждений великого садовника обнаруживается одно из главных его расхождений с екатерининской метафорикой: речь идет не только о «плодоносности» его правления, но и о его пользе для народного хозяйства. Если Екатерина II представляет Крым в качестве огромного фруктового сада, предназначенного для ее собственного и для всеобщего удовольствия²⁷, то Сталин видит в советском Юге всесоюзный ботанический питомник, всесоюзный санаторий для рабочих, всесоюзный пионерский лагерь для их детей. По сравнению с екатерининской сталинская аналогия между государством и садом более реалистична хотя бы в том смысле, что она диктует как конкретные политические решения, так и конкретные научные опыты. Но до тех пор, пока страна не превратится в сплошной цветущий колхоз, главным местом, где реализуется это примирение права и природы, остается именно поэтическое слово.

²⁴ Лахути. Избранные поэмы. М.: ГИХЛ, 1937. С. 52.

²⁵ Байдуков Г. Встречи с Иосифом Виссарионовичем Сталиным. М.; Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1938. С. 13. Похожая сцена описана в романе Петра Павленко «Счастье» (1947), речь о котором пойдет далее. Наиболее известный пример в кино того времени — встреча Сталина в Александровском саду с героем фильма «Падение Берлина» (1949).

²⁶ Байдуков Г. Записки пилота. М.: Художественная литература, 1938. С. 185.

²⁷ Зорин А. «Кормя Двуглавого орла...»: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 121.

3. Вредители в саду

В отличие от лирики екатерининской эпохи, в советской лирике государство напоминает сад не только в положительных, даже идеальных чертах — таких как плодородность, благоустроенность и культурность. Как в шекспировской «модели», в поэзии 1930-х годов изображение сада — территория опасностей, кроющихся под благовидной поверхностью. Словом, для вредителей.

Этот элемент появляется уже в одном из самых ранних обнаруженных мной стихотворений, где встречается указанный мотив, а именно в «Садовнике» таджикского поэта Лахути (в переводе Бану). Садовник срубает дерево, на котором висит виноградная лоза, объясняя недоумевающему прохожему, что иначе лоза задушила бы корни дерева:

Я ведь ствол не по злобе свалил,
Я лишь грозный недуг исцелил.
<...>
Смелый мастер, и в вихрь, и в грозу
Коммунизма растящий лозу,
После Ленина ввысь неуклонно
Ты ведешь ильичовы колонны.
Ты, мудрейший из всех мудрецов,
Лучше каждого знаешь без слов,
Что враждебного, чуждого люду
Здесь таится немало повсюду.
<...>
Ураганов и гроз победитель,
Ленинизма великий учитель!
Чтобы сад обновленный Труда
Миновала такая беда,
От лица пролетарского рода,
От всего трудового народа
Занеси большевистский топор,
Над стволами сверши приговор!²⁸

Как показывает стихотворение Сергея Васильева, и в самый разгар террора козни вражьей силы не страшны, раз садовник бдителен и вооружен:

Только живи и только цвети.
Светла над тобою звезда.
На честном и твердом твоём пути
Не гаснуть ей никогда.
Но враг пробирается, зол и лжив, —
Коснись он живой листвы, —
Гордые головы наклоня,
Листы опадут мертвы.
Не в нашем саду только быть тому!
Нам рушить врагов не впервой.

²⁸ Лахути. Избранные поэмы. М.: ГИХЛ, 1937. С. 78–80.

У наших угодий и в стынь, и в тьму
Стоит боевой часовой.
Он выследит гадину и насквозь
Проколет ее штыком²⁹.

Тема садовничьей бдительности получила наиболее полное развитие в поэме Елизаветы Полонской «Садовник», которая, как и одноименное стихотворение Лахути, начинается с краткого урока садоводства:

Мудрым глазом следит за ростком неустанный садовник.
Он дает ему воду и тень и в мороз закрывает рогожей,
Охраняет от птиц и мальчишек худых молодые побеги,
Против жадных червей известковые смеси готовит
И вредителей сада преследует сам беспощадно.
Но изнеживать деревцо вовсе не хочет садовник,
Пусть растет молодое и крепнет, тягается в силах с природой.
Только вовремя умной рукой он дичку прививает культуру,
Режет ветви сухие, где надо — поставит подпорку,
Учит плод приносить, а не тратить себя пустоцветом³⁰.

В отличие от почти всех остальных поэтов, пишущих на указанный мотив одним из традиционных размеров (например, четырехстопным ямбом или хореем со сплошной рифмой), Полонская выбирает нерифмованный шестистопный анапест, который придает поэме гомеровскую тональность, соответствующую ее мифотворческим амбициям:

Но достаточно разве зерно посадить, чтобы плод появился?
И встает из народных глубин молодая легенда —
Молодая и древняя сказка о садовнике мудром³¹.

Начиная эту «легенду», Полонская переходит на нерифмованный стих с переменным метром, в котором преобладает хорей, характерный для народной песни:

Был он родом грузин,
Из семьи бедняков,
Из народа, который томился в неволе.
Но чей дух, словно вечное пламя
Вершин снеговых,
Непреклонен.
Зоркий глаз у него,
И тверда его поступь,
И сталь его слово,
Оттого-то,
В огне революций себя закалив,
Он стал называться

²⁹ Васильев С. Земля в цвету // Родина счастливых / ред. И. Уткин. С. 74.

³⁰ Полонская Е. Новые стихи, 1932–1936. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 80–81.

³¹ Там же. С. 84. В первой версии последняя строка читается иначе: «И садовника мудрого выбрал в преемники Ленин» (Литературный Ленинград. 1936. 29.08. С. 1).

Сталин.
Сколько трудных годов
Пестовал он ростки молодые!
<...>
Эти годы прошли.
Мы окрепли средь бурь и ненастья,
Заживили республики наши военные раны,
И обманчивым миром, казалось, земля расцветала³².

«Обманчивость» послевоенного мира оказывается виной не только внешних врагов, но и вредителей в самом саду советского государства:

Но враги, — повествует легенда, — замыслили другое,
Притаились они в ожиданьи удобного часа
И в наивные уши притворные речи шептали,
И казалось глупцам, что прошли смертоносные тучи
И враждебные вихри стали ласковыми ветерками,
Что сломались клыки кабанов, клювы птиц притупились,
Сердце Кирова биться в тот день ледяной перестало.
Под цветами в саду червь измены в тот день шевельнулся,
Но по-сталински, сердце скрепив, мы работу свою продолжали.
И вознесся наш сад
Неприступною крепостью мира,
Неприступною крепостью,
Полной плодов и веселья³³.

Примечательно, как, представив всю историческую часть поэмы в качестве «легенды», Полонская снимает с себя ответственность за «легендарные» строфы о врагах, будто сама она не до конца верит, что они действительно «притаились <...> под цветами в саду». Как летописец, она лишь закрепляет то, как народные песни о Сталине превращаются в полный исторический миф.

В отличие от доминирующей «гимнолюбивой» тональности сталинской лирики о великом садовнике и в отличие от екатерининской, стихи Лахути и Полонской хотя бы считаются с кровавой изнанкой цивилизующего государственного проекта. Этим сталинская лирика похожа на цитируемый выше диалог из шекспировской хроники: аналогия «сад — государство» работает в обоих направлениях, допуская если не ироническую инверсию государственной идеологии и не анализ этой идеологии в терминах аналогии с природой и наукой, то по крайней мере осторожное взятие ее в кавычки. В глазах Сталина жестокость оправдывается законами ботанической науки: сорняки необходимо выдергивать, вредителей уничтожать. Для Полонской, напротив, жестокость садовника дает матрицу для репрезентации насилия и страха в общественной сфере. Изображая сталинское государство как сад, Полонская не оправдывает насилие, а моделирует его.

³² Полонская Е. Новые стихи, 1932–1936. С. 84–85.

³³ Там же. С. 87–88.

4. Наука садоводства

Второе отличие сталинской модели сада от екатерининской заключается в ее научной подоплеке. Если Екатерина II посадила одно-единственное абрикосовое дерево в Херсоне³⁴, то Сталин не только закладывает фундамент всесоюзного колхоза, но и насаждает в нем новые сорта плодоносных растений, предвещающие трансформацию северной страны в плодоносный край. Объявляя себя в 1934 году великим садовником, он имеет в виду не старый литературный прототип, а новый научный дискурс, выросший вокруг знаменитого ботаника и селекционера И. В. Мичурина.

На рубеже 1920–1930-х годов Мичурин стал заметной фигурой в советской культуре, но место ему было уготовано еще задолго до того. Уже в 1918 году сближение авангардной эстетики и экспериментальной науки было заявлено Маяковским в «Мистерии-Буфф»:

Мой рай — в нем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешенебелен.
Там сладкий труд не мозолит руки,
работа розой цветет по ладони.
Там солнце строит такие трюки,
что каждый шаг в цветомории тонет.
Здесь век корпит огородника опыт —
стеклянный настил, навозная насыпь,
а у меня
на корнях укропа
шесть раз в году росли ананасы б³⁵.

В стихотворении 1932 года «Ламарк» и в очерке 1933 года «Путешествие в Армению» Мандельштам подтвердил этот союз, сравнивая экспериментальную генетику с гибридными существами басен: «Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка»³⁶. Перефразируя его, можно сказать, что русский авангард 1920-х годов подготовил учение Мичурина, и поэзия 1930-х годов активно реализовывала унаследованные образы как реальность.

Советский сад не является каким-то устойчивым эталоном природного бытия, так же как социалистическое искусство 1930-х годов не является возвратом к наивной органике (невзирая на изречение Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс»³⁷). Теперь, когда, по словам Андрея Платонова, «зеленая живая природа выведена на прямую

³⁴ Зорин А. «Кормя Двуглавого орла...». С. 115.

³⁵ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2: Стихотворения, поэма и пьесы 1917–1921 годов. М.: ГИХЛ, 1956. С. 212.

³⁶ Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2: Проза; Переводы. М.: Художественная литература, 1990. С. 132.

³⁷ Ленин В. И. О литературе и искусстве. М.: Художественная литература, 1967. С. 46.

прогресса»³⁸, в нее уже составной частью входит технология. Платонов приводит цитату из Мичурина:

Заветной мечтой моей жизни всегда было видеть, чтобы люди останавливались у растений с таким же интересом, с таким затаенным дыханием, с каким останавливаются они перед новым паровозом, более усовершенствованным трактором, невиданным еще комбайном, незнакомым самолетом или перед неизвестной конструкцией какой-либо новой, еще небывалой машины³⁹.

Оба члена аналогии «государство — сад» находятся в динамическом (можно даже сказать, диалектическом) развитии. Сразу после того, как в декабре 1934 года Сталин огласил садоводческий лозунг, поэты начали проводить прямую параллель между вождем и Мичуриным. Вот как, например, делает это башкирский стихотворец, подписывавшийся М. Хай (настоящее имя — Хай Мухамедьяров):

Какие б только ни росли на свете, —
Им с нашими и не сравниться — нет!
Наш сад в мечтах не видели и дети,
Не мог его представить и поэт.

О, те цветы не знают увяданья,
Благоухая снежною зимой;
Цветут и на Памире, на Алдане,
И там, где смерч, и где пески — горой.

Их радостный садовник — мудрый Сталин —
Оберегает нежные ростки.
Векам — победы протянул он знамя,
Шаги идущих вслед за ним — крепки!

Все знания свои он отдал саду,
И счастье зацвело по всей стране.
Он больше, чем земля, цветам дает отраду,
Вставая солнцем возрожденных дней!

Какую жизнь стране моей он дарит,
Как четко пульс Республики стучит.
Мичурин жизни! Первый пролетарий!
Ты — солнце днем! И ты луна — в ночи!⁴⁰

В советской поэзии, как и в работах самого Мичурина и его последователей, происходит полное смешение разных полей дискурса. Речь идет о переносе не только ботанических факторов на антропологию, но и антропологических факторов — на ботанику. Гибридизация сортов становится открыто колонизаторским делом. В статье 1934 года «Мастер, переделывающий природу» Варлам Шаламов пишет об интересе Мичурина к орехам: «Грецкие

³⁸ Платонов А. Фабрика литературы: Литературная критика. Публицистика. М.: Время, 2011. С. 519.

³⁹ Там же. С. 520.

⁴⁰ Хай М. Песня о Сталине // Сталинская конституция в поэзии народов СССР / ред. В. Мусаэлян. С. 185. (Анонимный перевод на русский язык).

орехи будут расти на севере, говорит Иван Владимирович. Идут скрещивания каштанов, манчжурских грецких орехов с кавказскими грецкими орехами»⁴¹. Растениям приписываются и моральные качества типа выносливости и щедрости. У Шаламова растения «получают жилплощадь», привыкают к новым условиям, а потом «заключается, наконец, брачный союз», т.е. гибридизация. Поэтому в риторическом отношении мичуринский питомник является и опытной лабораторией заново моделируемого социалистического человека.

Параллель между мичуринской наукой и советской антропологией оставалась в силе вплоть до конца жизни Сталина. Герой романа Петра Павленко «Счастье» (1947) полковник Воропаев встречается Сталина в саду на его даче, и вождь смеется над устарелыми методами местных садовников:

— <...> Смелее экспериментируйте! Виноград и лимоны нам не только в ваших краях нужны.

— Климат, Иосиф Виссарионович, ставит знак препинания. Ведь это нежность какая, тонкость, куда ее на мороз! — показывал он рукой на виноград.

— Приучайте к суровым условиям, не бойтесь! Мы с вами южане, а на севере тоже себя неплохо чувствуем, — договорил Сталин и сделал несколько шагов навстречу Воропаеву⁴².

Заключает же разговор Сталин указанием на необходимость новых человеческих кадров: «Делать надо умных людей, товарищ полковник, — быстро и как бы приказывая, сказал Сталин, — делать самим на местах, не ожидая, пока они свалятся вам на голову из Москвы»⁴³.

Мичуринский питомник — это лаборатория не только новых растений, но и новых людей, и даже нового искусства, необходимого в свете всеобщей дестабилизации таких доселе устойчивых категорий, как природа, наука, право или человек. В условиях всеобщей динамики мимесис как эстетический принцип уже не действителен; искусству ставятся задачи активного моделирования реальности. Писатель и журналист Владимир Шмерлинг, посвятивший Мичурину несколько книг, в художественном очерке о выдающемся селекционере задавался вопросом: «Мичурин выводит новые сорта. Но как узнать через несколько лет об окраске, о весе, о форме плодов каких-нибудь примечательных урожаев?»⁴⁴ Далее речь идет о том, что под влиянием своего соседа художник-неуч Иван Пищалкин бросает фотографию и становится «маниаком моделей», учится изготавливать трехмерные подобию фруктов у одной рязанской старушки. Автор приводит статью Пищалкина:

⁴¹ Шаламов В. Мастер, переделывающий природу: к 60-летию научной деятельности И. В. Мичурина // Прожектор. 1934. № 8 (342). С. 7. Строки Шаламова, в 1929–1932 годах уже отсидевшего первый срок в лагерях ГПУ, об «осеверении плодоводства и садоводства» читаются с горькой иронией — особенно в тех местах, где автор перечисляет мичуринцев, продвигающих дело мастера на Кольский полуостров, в Хабаровск и в «суровый климат Дальнего Востока».

⁴² Павленко П. А. Избранное. М.: Советский писатель, 1949. С. 182.

⁴³ Там же. С. 183.

⁴⁴ Шмерлинг В. Мичурин. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 115.

Значение моделей неоспоримо <...>. Этот полученный, воистину прекрасный наглядный материал послужит развитием у учащейся молодежи и научного мышления и инстинкта. Маленькое на первый взгляд дело моделирования может развернуться и занять почетное место в отрасли изучения сельского хозяйства <...>. Таким образом, дело моделирования, до сих пор покрытое тайной, не умрет, а будет жить и развиваться⁴⁵.

Моделирование отличается от традиционного искусства тем, что не абстрагируется от научного, производственного или политического процессов, а всецело в них участвует.

Аналогия между мичуринской ботаникой и авангардной поэтикой наиболее полно проведена Николаем Заболоцким в стихотворении 1932 года «Венчание плодами». В первой части оно предвосхищает противопоставление советских и дореволюционных плодов:

Плоды Мичурина и кактусы Бербанка,
прозрачные, как солнечная банка,
распределенные на кучи и холмы,
как вы волнуете безумные умы!
Как вы сияете своим прозрачным светом,
когда, подобные светилам и кометам,
лежите, образуя вокруг нас
красивых яблоков большие Вавилоны!
Кусочки солнц, включенные в законы
людских страстей, — мы породили вас
для новой жизни и для высших правил.
Когда землей невежественно правил
животному подобный человек,
напоминали вы уродцев и калек,
висящих беспорядочною кучей;
вас червь глодал, и, налетая тучей,
хлестал вас град по маленьким телам,
и ястреб — рощи царь — посередине ночи
выклевывал из вас сияющие очи,
и морщил кожу, и соки леденил.

В новом же творении плоды становятся не только человекоподобными, способными видеть, писать и шевелить «корнями как ногами», но даже богоподобными. Яблоки — это очи Бога, растущие на мировом древе:

И посреди небес
стоит, как башня, дремлющее древо.
Оно — центр сфер, и чудо из чудес,
и тайна тайн. Направо и налево
огромные суки поддерживают свод
густых листов. И сумрачно, и строго
сквозь яблоко лицо большое бога
глядит на нас и светом обдает.

⁴⁵ Там же. С. 118.

Поскольку мир предстает как «сплошной плодовый сад», то ботаника дает ключ к прочтению мировых тайн:

Я заключил бы вас в свою библиотеку,
я прочитал бы вас и вычислил закон,
хранимый вами, и со всех сторон
измерил вас, чтобы понять строенье
живого солнца и его кипенье.

Торжество плодов становится обменом живыми энергиями между человеком и Богом, как бы естественной Вавилонской башней:

Тут крепость яблоков, там башня из малины,
тут войско тыкв, тяжелых как снаряд,
и человечество с ногами исполина
лежит, беседуя с плодами наугад.
И новобрачные, едва поцеловавшись,
глядят на нас, из яблок приподнявшись,
и мы венчаем их, и тысячи садов
венчают нас венчанием плодов⁴⁶.

В этом круговом движении, обуславливающем переделку как растительного мира, так и людей, стихотворение Заболоцкого наиболее полно представляет логику моделирования, на которой зиждется вся аналогия между государством и садом и вся логика социалистического реализма как моделирующей эстетики. В этой эстетике все всегда переходит из состояния сущего в состояние проекта, и драматическая игра масштабами и измерениями всегда допускает инверсию и поэтому не предоставляет почвы для устойчивых суждений о мире. В случае Заболоцкого поэт говорит о модели государства-сада с ощутимым восторгом, но доведенные до абсурда образы «тыкв, тяжелых как снаряд», и «башни из малины» подрывают ее состоятельность. На мой взгляд, это не провал лирики социалистического реализма, а ее торжество.

5. Заключение

Несмотря на характерную для сталинской эпохи нарочитость основных мотивов и форм, на приуроченность их к официальной тематике и риторике, в 1930-е годы советская поэзия продолжает функционировать как напряженное самосознание общества. По мере своего вовлечения в строительство нового общества лирика отказывается от чисто миметического принципа и становится своего рода моделированием, преодолевая границы между искусством и жизнью. Превосходя условности метафоры или аллегории, моделирование предоставляет возможности не только для рефлексии над образом, но и для активного вмешательства в его реализации. Так, поручив поэтам задачу моделировать государство в виде сада, Сталин тем самым дал им особую власть — пусть символическую и воображаемую — над государственным строительством.

⁴⁶ Заболоцкий Н. Венчание плодами // Литературный современник. 1933. № 1. С. 71–72.

IV
К ИСТОРИИ
СИМВОЛИСТСКОГО КИНО

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И РАЗВИТИЕ КИНОЭСТЕТИКИ: НАСЛЕДИЕ ВЯЧ. ИВАНОВА у А. БАКШИ и Адр. ПИОТРОВСКОГО*¹

1. Споры о кино и границы символистской эпохи

Возникновение русского символизма в середине 1890-х годов совпало по времени с изобретением кино, и с самого рождения эти два явления были связаны в сознании современников. Когда Вл. Соловьев критиковал «бессмысленность» брюсовских строк, в которых «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне»², то это было, по сути, неприятие принципа монтажа, т. е. принципа неожиданного сопоставления образов, который (правда, спустя три десятилетия) у С. М. Эйзенштейна стал основой основ киноэстетики. Более определенно о родстве символизма и кино свидетельствуют известные очерки Максима Горького, в которых он характеризовал новоизобретенные «движущиеся фотографии» как символистское «царство теней», поскольку «серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь» на экране напоминала «о проклятых, о злых волшебниках» — образах, типичных для культуры декаданса³. Можно сказать, что символизм и кино сходились в дуалистическом представлении о мире, который состоял для них из условных знаков, отсылающих к отчужденным от них духовным сущностям; категории же телесности и душевности оказывались в этой системе элиминированы. Юрий Цивьян приводит стихи Вяч. Иванова из «Римского дневника 1944 г.», чтобы показать, что ранние кинопроизведения ассоциировались с сюжетом блужданий мертвеца:

Так, вся на полосе подвижной
Отпечателась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 67–98.

¹ Статья представляет собой расширенный вариант доклада, прочитанного 26 июля 2005 года на съезде славистов в Берлине. Автор выражает признательность Томасу Венцлова и Памеле Дэвидсон за их устные замечания, а также и Ю. Г. Цивьяну за замечания и за предоставление ценных материалов к статье.

² Соловьев Вл. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 514.

³ Горький М. Об искусстве. Сборник статей и отрывков. М.; Л., 1940. С. 51.

Мной сыгранного жития.
Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал ли ты?
Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф⁴ (III, 609–610).

Как видно из этого стихотворения Иванова, невзирая на очевидные сближения, большинство русских символистов относились к кино с недоверием, если не с открытой враждебностью. «Подвижная лента», с точки зрения Иванова, передает непрерывное течение жизни, однако является лишь тусклым ее воспроизведением, протокольной «уликой» о содеянных прегрешениях. Иванов часто иллюстрировал свой идеал театра словами из оперы Рихарда Вагнера «Зигфрид»: «zu schaffen, nicht zu schauen» (т.е. «творить, а не смотреть») (II, 95). В кино же, согласно тексту процитированного выше стихотворения, «отпечатленная» на ленте жизнь полностью отчуждена от человека, который может лишь смотреть, но не может действовать. Дело было не только в том, что кино воплощало в себе ту техническую и буржуазную цивилизацию, против которой боролись символисты всех направлений. Главным фактором, обусловившим неприятие кино символистами, была их концепция искусства как силы, оказывающей реальное и прямое воздействие на мир, тогда как кино предполагало предельно опосредованное, условное (а для Иванова еще и бесовское) изображение. Символисты не признавали эстетической ценности кино, поскольку оно слишком настойчиво напоминало об условности всего искусства, даже искусства самого трансцендентного типа. При этом, отрицая легитимность кино как искусства, символисты игнорировали скрытые противоречия в собственной теории и практике.

Вопрос о символизме и кино гораздо шире, чем может показаться на первый взгляд. Ведь, обращаясь ко взглядам символистов на кино, мы говорим о рецепции кино в доминантной эстетической системе начала XX века. Хотя в наши дни уже трудно говорить о символизме как о едином течении с четкими временными параметрами, все же невозможно отрицать главенствующее значение эстетических теорий символистов для всего русского модернизма, поскольку проблематика символизма оставалась решающей не только для самих символистов, но и для их оппонентов — акмеистов, футуристов и представителей иных течений модернизма. Пресловутый «кризис символизма» 1910 года не должен пониматься как крушение созданной им литературной системы. Сами символисты пережили и кризис 1910 года,

⁴ Ср.: *Tsivian Yu.* Early Cinema in Russia and its Cultural Reception. Chicago; London, 1998. P. 160–161. О символизме и кино см. также: *Тищенко Р.Д.* Стихотворения и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodecim lustris*: Сборник статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 136–139.

и даже революцию 1917 года и продолжали жить, писать и воспитывать новые поколения художников как в советском государстве, так и в эмиграции. Несмотря на радикальный сдвиг в эстетике и стилистике, в статьях Мандельштама и в поэмах Хлебникова и Маяковского осталась непоколебимой символистская идея искусства как преобразовательной силы или орудия преобразования. Вплоть до начала 1920-х годов наиболее авторитетным родом литературы продолжала считаться лирика, которая (как было принято думать) оказывает наиболее непосредственное воздействие на читателя. Даже Маяковский оставался по преимуществу лириком, причем он широко использовал образность символизма, например солнечную мифологию К. Бальмонта и Вяч. Иванова⁵. Если на различных этапах развития русского модернизма большое внимание уделялось попыткам «преодолеть» ограничения лирики в повествовательных формах поэмы, романа или «эпоса», то успех этих опытов измерялся степенью сохранения ими лиричности — того, что Блок применительно к своей поэме «Двенадцать» назвал «музыкой революции». При всех изменениях, произошедших в годы войны и революции, установка художников и теоретиков искусства оставалась в рамках одной и той же ценностной системы. Так называемые «пролетарские поэты» во многом сохраняли верность символистской поэтике (о чем свидетельствуют, например, стихи молодого Андрея Платонова), тогда как религиозные символисты — например, Александр Блок и Вячеслав Иванов (последний, правда, с некоторым опозданием) — фактически приветствовали революцию как торжество искусства и мысли модернизма. Отчасти благодаря влиянию Иванова массовые празднества первых послереволюционных лет продолжали линию символистской мистерии, достигшей вершины в незаконченной «Мистерии» А. Н. Скрябина⁶. Для того чтобы кино стало осознаться как искусство, само понятие искусства должно было быть кардинальным образом переосмыслено.

Это произошло лишь в середине 1920-х годов, когда смена доминантной эстетической системы ознаменовалась поворотом к прозе, к условному театру и к разработке новой киноэстетики. Осуществление всех этих инноваций было тесно связано с постановкой двух кардинальных проблем — проблемы условности искусства и проблемы значимости сюжетного начала. В 1920-е годы эти проблемы ставились с наибольшей остротой именно в сфере кино; можно сказать, что признание кино как полноценного искусства ознаменовало конец символистской гегемонии в эстетике и воцарение существенно иного представления о воздействии искусства — заведомо условного, опосредованного конкретными изобразительными средствами и повествовательной формой.

⁵ Ср. у В. Б. Шкловского: «С сюжетом ему было трудно. Он лирический поэт, и у него лирический сюжет, он сам герой своих вещей» (*Шкловский В. Маяковский в кино // За сорок лет. М., 1965. С. 216*).

⁶ См. настоящее издание: С. 106–136. О жизни Иванова в первые советские годы см. настоящее издание: С. 77–105.

В свете предложенной периодизации в настоящей статье выдвигается два основных тезиса. Первый состоит в том, что смена эстетических установок была если не спровоцирована, то по крайней мере тесно связана с переоценкой кино как искусства, окончательно завершившейся к 1925 году, который и следует считать истинным концом символизма. Второй — в том, что, невзирая на свою враждебность к раннему кино, символизм оказал существенное влияние на развитие киноэстетики в России. Хотя можно указать на некоторые значительные высказывания о кино в работах самих символистов, главным свидетельством влияния символизма на киноэстетику оказались созданные в 1920-е годы работы Александра Бакши и Адриана Пиотровского, в которых на основе эстетики символизма была создана теория «поэтического кино».

2. Символисты о кино

Основной корпус откликов символистов на кино можно разделить на две группы. Во-первых, многие символисты — такие как М. А. Волошин, — просто отказывали кино в праве называться искусством, относя его к проявлениям упадочной буржуазной цивилизации. Тотальное отрицание кино можно найти в текстах таких последователей символизма, как П. П. Муратов и Ф. А. Степун; у Степуна это неприятие привело к созданию целой «антитеории» кино. Вторую группу откликов составляют полуироничные оценки кино, возникшие в моменты «самоотрицания» символизма. Речь здесь, главным образом, идет об интересе к кино как явлению городской культуры со стороны А. А. Блока, Г. А. Чулкова и Андрея Белого, которые все же воспринимали кино не как явление эстетического порядка (точнее, не как искусство), а скорее как развлечение. Еще в 1921 году Владимир Пяст уверенно писал, что кино «не занимает места в ряду изящных искусств»⁷. Характерно, что близкий к символистам философ Н. А. Бердяев ходил в кино, как в лес, для «отдыха от занятий»⁸. В кино, как в лесу, ничто не мешало «внутренней работе», но оно при этом оставалось средой, чуждой мысли и «совершенно не подходящей» для философии⁹.

Отрицательная оценка кино многими символистами представляется закономерной, ведь они стремились перенести читателя и зрителя за пределы осязаемого мира или воплотить запредельное в вещественном мире. Кино же заведомо показывает действительность в чрезвычайно редуцированном виде, при этом оно проецирует изображение на плоский экран, лишая его объема и привычной фактуры (не говоря уже о цвете

⁷ Пяст Вл. Театр слова и театр движения // Искусство старое и новое. Пг., 1921. С. 79.

⁸ Бердяева Л. Профессия: жена философа. М., 2002. С. 41; см. также с. 37.

⁹ Там же. С. 57.

и звуке — применительно к раннему кино). Можно сказать, что если символисты стремились к присутствию изображаемого (символизируемого), то кино представляло противоположный полюс отсутствия — причем отсутствия не только изображаемого, но даже и самого образа в общепринятом тогда значении этого слова.

Подобное противопоставление эстетики присутствия и эстетики отсутствия обнаруживается в борьбе Иванова против театральной рампы, которая, на его взгляд, разделяла сцену и аудиторию и свидетельствовала о деградации театра, превратившегося из обряда в зрелище. Рампа — это «заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр <...> на два чуждые один другому мира, только действующий и только воспринимающий <...> Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену» (II, 96). Современный театр, разделенный рампой, лишь напоминает об отсутствии духовного общения между людьми как результата воздействия искусства. Для Иванова театр должен снова стать единой, цельной средой присутствия, в которой зритель приобщается не только к вымышленному действию, но и к стихийной основе мироздания. Драма (и рампа) — лишь временный сосуд (форма), границы которого уничтожаются энергией участников.

Согласно принятой многими символистами терминологии Н. М. Минского, эстетика отсутствия называлась «мэонической», т. е. основанной на небытии (греч. μή ὄν, «небытие»). Н. М. Минский видел в отсутствии (или непознаваемости) сущности великие возможности для свободного творчества¹⁰. Вячеслав Иванов называл мэонизм «гносеологическим релятивизмом, перенесенным в жизнь» (III, 303). Однако, как и другие символисты, Иванов использовал терминологию Минского для обозначения отрицательного, или апофатического, аспекта своей онтологии — того временного недостатка, который должен быть восполнен творческим действием¹¹. Даже если мэоническое является необходимым звеном в человеческом бытии, всякая попытка «вещи мэонические именовать именами онтологических идей», по Иванову, несостоятельна (IV, 470). Судя по цитируемому в начале настоящей статьи стихотворению, таково для него было и кино, искусство блеклых, мерцающих отсветов действительности.

Этот взгляд на кино отразился и в большинстве других откликов символистов и их сторонников. Так, например, в 1909 году Максимилиан Волошин назвал кино «новым варварством», основанным на «машине» и на

¹⁰ В 1905 году Иванов посвятил Н. М. Минскому стихотворение «Мэон», позднее переименованное в «Semper morior, semper resurgo» (II, 267–268).

¹¹ Позднее Иванов ввел в свои построения образ Аримана — «духа растления», смысл которого определил как «завлечение духа в хаос непробужденного к бытию, косного вещества приманками чувственности — с тем, чтобы “свет” был “объят тьмою”, истлел и угас в ней, чтобы разрушился целостный, бытийственный состав личности и ничего не осталось бы от “человекобога”, кроме “груды тлеющих костей”» (IV, 446).

«грубом демократизме дешевизны и общедоступности»¹². В кино «зритель окончательно разделен с актером, — пред ним только одна световая тень действующего человека»¹³. Волошин критикует также и музыкальный аккомпанемент на киносеансах: «Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни»¹⁴. Следовательно, кино не возвышает, а только обнажает низменность современного человека, душа которого «обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими»¹⁵. Хотя Волошин и допускает в кино «элементы искусства будущего», в заключение своей статьи он выражает надежду на то, что кино, отводя потребности обывателя в подходящее русло, хотя бы сможет «освободить старый театр от бремени мелко-го очистительного искусства фарсов, обзрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах»¹⁶. Удовлетворяя низменные потребности толпы, кино могло бы помочь создать элитарный театр, в котором отпала бы необходимость в любого рода увеселении публики.

Подобный взгляд на кино встречается и в знаменитых «Письмах о театре» Л. Н. Андреева (1912–1913). По его мнению, кино дает возможность «освободить» театр от зрелищности и развлекательности. Даже если Андреев и допускает «новую Кинемо-драму» и «Кинемо-Шекспиров», то кино остается для него средством дальнего сообщения наряду с «воздухоплаванием, телеграфом и телефоном»¹⁷.

Неприятие кино как искусства получило наиболее подробное обоснование в работах П. П. Муратова и Ф. А. Степуна 1920-х годов. В статье 1924 года Муратов громил кино, называя его «антиискусством» для «постъевропейцев»¹⁸. Будучи создано «для людей без воображения», кино пытается заменить воображение изображением, причем изображением полицейско-протокольной невыразительности¹⁹. Муратов также высмеял попытки кино подражать высокому искусству; на его взгляд, кино должно «или остаться жалкой пародией на искусство <...> или сознательно идти вперед по линии антиискусства»: «...будущее кинематографа зависит исключительно от осознания им своих возможностей, то есть от его полного разрыва с искусством и развития в нем элементов антиискусства»²⁰. Хотя в 1954–1962 годах Ф. А. Степун принимал активное участие в создании и работе Немецкого института киноведения, в своих двух книгах о кино

¹² Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 118.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 119.

¹⁶ Там же. С. 118, 119.

¹⁷ Андреев Л. Собр. соч. Т. 6. М., 1996. С. 520.

¹⁸ Муратов П. П. Кинематограф // Муратов П. П. Ночные мысли: Эссе, очерки, статьи 1923–1934. М., 2000. С. 112, 115.

¹⁹ Там же. С. 124.

²⁰ Там же. С. 132, 129.

и театре он в основном развивал главные положения из критики Муратова, механически объединяя ее с театральной утопией Вяч. Иванова²¹. В обеих книгах Степун приводит многочисленные цитаты из Иванова о священном назначении театра, которому он противопоставляет «победу фотографии на сцене и над сценой, т.е. в кино»²². Если театр предполагает живое участие зрителя в создании единой общины, то в кино зритель является «посторонним человеком, наслаждающимся чужой игрой и критикующим ее»²³. По мнению Степуна, «победа кино над театром означала бы последний шаг на том пути, по которому европейская культура шествует уже многие века — пути перехода от непосредственного и, в самом широком значении слова, религиозного мироощущения к основанным на безобразной жизни сферам предметно-объективной культуры»²⁴. В позднейшей переработке книги Степун интерпретировал кино как доказательство того, что «современный человек более озабочен загадкой технологии, чем тайной человеческой души»²⁵. Кино для Степуна — это симптом полной опустошенности современного человека.

Были, конечно, и более позитивные отзывы о кино, например у Александра Блока, Георгия Чулкова, Зинаиды Гиппиус, Андрея Белого и Михаила Кузмина. В каждом случае, однако, трудно расценивать интерес к кино как признание его равноправия с другими видами искусства. Известно об интересе Блока к кино во второй половине 1900-х годов, когда поэт понимал его как зрелищный феномен, один из важнейших элементов городской культуры. Интерес Блока к городской культуре находит параллель и в стихотворении Георгия Чулкова «Живая фотография» (1908): если зрители наблюдают «жизни на полотне, плененные механикой», то поэту интереснее сами зрители — мальчик, «толстая барыня» и «томная проститутка»²⁶. Когда на экране появляются тореадоры, «женский голос в публике произносит внятно: "Мужчины всегда дерутся"», как бы доказывая, что это зрелище есть бледное подражание быту, а не художественное воплощение бытия.

²¹ Негативная оценка кино встречается и у других русских философов; ср.: *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989. С. 399. О раннем интересе Степуна к кино см.: *Миндлин Эм.* Необыкновенные собеседники: Литературные воспоминания. 2-е изд. М., 1979. С. 187. О работе Степуна в Institut für Filmwesen (известном также как Deutsches Institut für Film und Fernsehen и Deutsche Gesellschaft für Filmwissenschaft) см.: Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Gen MSS 172. Boxes 66–67. См. также: *Hufen Ch.* Fedor Stepun: Ein politischer Intellektueller aus Rußland in Europa. Die Jahre 1884–1945. Berlin, 2001. S. 316–323.

²² *Stepun F.* Theater und Kino. Berlin, 1932. S. 20.

²³ *Ibid.* S. 55.

²⁴ *Ibid.* S. 14.

²⁵ *Stepun F.* Theater und Film. München, 1953. S. 10, 12.

²⁶ *Чулков Г.* Петербургские стихи // Золотое руно. 1908. № 6. С. 11. Интересный контраст стихотворению Чулкова представляет стихотворение О.Э. Мандельштама «Кинематограф» (1913), где кино заставляет сердце биться «тревожнее и веселее»; однако и здесь замечание: «Цель не оправдывает средства!» — может быть понято как ироничная критика кинодрамы; см.: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1991. С. 30–31.

Обращаясь к анализу кинематографа уже в эмиграции, Зинаида Гиппиус отмечала странность кинематографического изображения для неадаптированного взгляда: «...фотографическая ложь движения, его наглая (в смысле явности) пунктуальность, раздельность мгновений, пространство между ними, — не может не изумить человеческий глаз»²⁷. Отмечая «бесцветность», а потому и «бессветность» кинообраза, Гиппиус удивляется, как можно принять «меловое лицо с искривленным улыбкой, почерневшим ртом» за «живую красавицу»²⁸. Кинозрителей же Гиппиус характеризует как «людей без воображенья, страха и надежд»²⁹. Однако, отрицая возможность даже «серьезного спора о том, искусство ли “Великий Немой”, или не искусство»³⁰, Гиппиус признала «великие потенции, заключенные в синематографе», который должен «не учительствовать, не проповедовать, не просвещать и даже не пророчествовать, — а только просветлять для человечества правду его собственных желаний и надежд»³¹. Интересно наблюдение Гиппиус о том, что кино способно передавать «Невидимое, переведенное в видимый образ»³². Гиппиус и Мережковский даже писали киносценарии³³. Однако все это не говорит о том, что Гиппиус безусловно принимала кино. В своем ответе Н. М. Бахтину, нашедшему в статье Гиппиус апологию кино как искусства, Гиппиус подчеркнула, что она совсем «не касалась» собственно оценки кино, а лишь рассматривала его природу³⁴.

Более позитивную, по сравнению с символистами, трактовку эстетической природы кино дал в своей статье 1914 года М. А. Кузмин. Он признавался, что тоскует по непретенциозным киносеансам: «Мне кажутся очень странными все заботы “облагородить” кинематографы <...> Во-первых, потому, что я нахожу это развлечение вовсе уж не таким неблагородным, а во-вторых, кинематографы имели полный смысл, когда в них можно было

²⁷ Гиппиус З. Н. Синема // Гиппиус З. Н. Неизвестная проза: В 3 т. Т. 2: Чего не было и что было: Неизвестная проза 1926–1930 годов / под ред. А. Н. Николюкина. СПб., 2002. С. 234.

²⁸ Там же. С. 235.

²⁹ Там же. С. 236.

³⁰ Там же. С. 237.

³¹ Мережковский Д. С., <Гиппиус З. Н.>. Золотые сны / Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус как авторы сценариев / публ. Т. Пахмусс // Новый журнал. 1987. № 167. С. 220–221.

³² Там же. С. 221.

³³ См.: Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н. Борис Годунов: Неизвестный вариант киносценария / публ. Н. В. Королевой // Зинаида Николаевна Гиппиус: Новые материалы. Исследования. М., 2002. С. 9–88; Гиппиус З. «Невидимый луч, или Воплощенная Будда». — План. Сценарий / публ. Темиры Пахмусс // Современник: [Журнал русской культуры и национальной мысли]. 1972. № 24; ноябрь. С. 33–74; Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н. Данте. Борис Годунов. Киносценарии. New York, 1991; Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус как авторы сценариев / публ. Т. Пахмусс // Новый журнал. 1987. № 167. С. 220–221.

³⁴ Крайний Антон <Гиппиус З. Н.>. Отвод // Звено. 1927. № 208. 23 января. С. 7. Статья Н. М. Бахтина «Апология поневоле» напечатана там же, а еще один критический отзыв напечатан без подписи в том же номере газеты в разделе «Отклики» (с. 11).

забежать в любую минуту, на полчаса, чтобы посмотреть детективную драму или “посещение шхер германским императором”, совершенно так же, как просматриваешь газеты в трамвае»³⁵. Стоит отметить, что Кузмин одним из первых указал на сочетание острой фабульности и непоследовательного изложения событий как на признак своеобразной природы кино, хотя и не считал эти осложненные повествовательные формы искусством в полном смысле этого слова.

Приветствуя нарочитую простоту и обаятельную неуклюжесть раннего кино и противопоставляя кинематограф помпезным идеалам символистской эстетики, Андрей Белый находил много общего между кино и такими популярными отзвуками символизма, как «концерты Олениной д'Альгейм, лекции Бальмонта, Брюсова». Белый говорил о том, что только в кинотеатре и можно верить в «мистерию», поскольку «здесь нет покушений на нее с негодными средствами»³⁶. Однако тон Белого, несомненно, ироничен, его цель — не защита кино как искусства, а критика зазнавшегося символизма, который совершенно оторван от реальной жизни, рабочих и студентов, солдат и проституток.

Невзирая на всю противоречивость и неоднозначность оценок, в отзывах таких критиков кино, как Кузмин и Белый, обнаруживаются несомненные симптомы грядущего более плодотворного отношения к кино, исходящего из общесимволистской эстетической установки, но основанного на представлениях о значимости сюжетного начала и условности изображения. В статьях Белого, например, оба эти представления связываются (пока что, правда, в негативном ключе) с влиятельной символистской концепцией искусства как приобщения к стихийному потоку бытия. Если искусство приобщает к этому непрерывному движению, то кино (и иные течения в современной культуре) передает лишь внешнее мелькание этого потока. Так, например, в 1908 году Белый уничижительно сравнил стихи Блока с кино: «Без связи, без цели, без драматического смысла, мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов: символизм — ряд синематографических ассоциаций»³⁷. В том же 1908 году Белый характеризовал произведения Пшибышевского как поучения «о внутренней связи всяких бессвязностей», как «судорогу душевных движений и судорогу мускулов,

³⁵ Кузмин М.А. О пантомиме, кинематографе и разговорных пьесах // Кузмин М.А. Проза. Т. 10. Berkeley, 1997. С. 181.

³⁶ Белый Андрей. Синематограф // Вesy. 1907. № 7. С. 50–53; Белый Андрей. Арабески. М., 1911. С. 352 (с разночтением). О термине «покушение с негодными средствами» см.: Арлаускайте Н. Покушение с негодными средствами, или О пользе чтения уголовного кодекса // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. С. 303–304.

³⁷ Белый Андрей. Арабески. С. 465. В своих взглядах на кино Белый и Иванов совпадают с Анри Бергсоном, который видел в киноленте не запись непрерывной жизни, а мелькание отдельных кадров, свидетельствующих о своем механическом происхождении. О влиянии Бергсона на символистов см.: Fink H. Bergson and Russian Modernism, 1900–1930. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1999.

перебиваемую рядом кинематографических картин»³⁸. В итоге получается «ритм без образа — хаос, рев первобытных стихий в душе человека»³⁹. Белый также использовал символистскую терминологию, чтобы определить эстетическую природу экранного изображения, способного лишь «образом намекнуть на безобразное»⁴⁰. Как и Иванов в стихотворении из «Римского дневника 1944 г.», Белый признает способность кино запечатлеть стихийное течение жизни, хотя бы и в безобразном мелькании теней. И в эссеистике, и в других жанрах Белый постоянно обращался к этим противоречиям в искусстве модернизма. Интересно, что в 1918 году он написал киносценарий по своему роману «Петербург»: этот сценарий, согласно Юрию Цивьяну, отличается игрой с «бесцельным, иллюзионным движением» и новаторским использованием «экрана в экране» для изображения «потока сознания»⁴¹.

Даже за пределами узко понятого символизма кино еще долго продолжало ассоциироваться скорее с городской культурой, чем с искусством. В 1913 году В.В. Маяковский заявил: «Только художник вызывает из реальной жизни образы искусства, кинематограф же может выступить удачным или неудачным множителем его образов. <...> Кинематограф и искусство — явления различного порядка»⁴². Подобно Волошину и Андрееву, Маяковский сначала видел в кино скорее стимул для реформы театра: «Сведя же деятельность сегодняшнего театра к машинному производству, простому и дешевому, кинематограф заставит подумать о театре завтрашнего дня, о новом искусстве актера»⁴³. Хотя за последующие годы его позиция претерпела существенные изменения, само название ленты Маяковского «Закованная фильмой» (1918) указывает на представление о кино как об искусстве, ограничивающем свободу воображения художника. В самом деле, фильм (сохранилась лишь первая его часть и подробный пересказ сценария, сделанный Лилей Брик) изображал кино как отдельный, замкнутый в себе мир бесплодной фантазии⁴⁴. В фильме же «Барышня и хулиган» (1918), в котором Маяковский также выступал как сценарист и исполнитель главной роли, поэт довольствовался довольно обыденным сюжетом и не искал изобразительных решений, равных по новаторству языку и образности его поэзии. Как отметил с удивлением очевидец съемок фильма, «там ничего особенного не было <...> Никакого футуризма! Никакого

³⁸ *Белый Андрей*. Арабески. С. 5, 6.

³⁹ Там же. С. 14; см. также с. 51.

⁴⁰ Там же. С. 7.

⁴¹ *Tsivian Yu. Early Cinema in Russia...* P. 212–213; *Белый Андрей*. Петербург: Киносценарий по роману // ОР РГБ. Ф. 516. Картон 3. Ед. хр. 37. В 1924 году Белый вернулся к идее написать киносценарий по своему роману (см., например: *Шулова Я.* «Петербург» и «Петербургги» Андрея Белого // *Нева*. 2003. № 8. С. 237–243).

⁴² *Маяковский В.В.* Театр и кино. М., 1954. Т. 2. С. 386.

⁴³ Там же. С. 384.

⁴⁴ См. либретто фильма в кн.: *Маяковский В.В.* Театр и кино. Т. 2. С. 468–470.

кубизма!»⁴⁵ Как писала Нея Зоркая, амбивалентное отношение к кино свидетельствует о глубоком кризисе модернизма, потому что оно обнаруживает слабые стороны символистской (т. е. доминантной) эстетики, которые невозможно было преодолеть, не выйдя за пределы символизма как такового⁴⁶. Специфическое для кино фрагментарное представление сюжета должно было быть осознано как новый тип временной структуры, а двумерный экран — как пространство, в котором рождается новый тип визуального воображения.

Подобное можно сказать и об отношении к кино Всеволода Мейерхольда. В лекции 1918 года, посвященной работе над фильмом «Портрет Дориана Грея» (1915, не сохранился), Мейерхольд признавал, что, хотя «раньше не любил кинематографа» из-за близости кино к фотографии, теперь он находит эстетические возможности в игре актеров и в пространстве экрана, «где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени»⁴⁷. В этой лекции у Мейерхольда впервые встречается определение ритма как основы киноискусства и времени как его материала. Однако при несомненном интересе и общекультурном значении этих высказываний Мейерхольда трудно сделать вывод о произведенном ими принципиальном изменении эстетического статуса кино в культуре. Например, Мейерхольд предлагает использовать уроки кино в «театре будущего», как будто кино остается вспомогательным по отношению к драматическому искусству. Впрочем, позиция Мейерхольда почти не претерпела изменений и в его сочинении 1929–1930 годов «Реконструкция театра», в котором кино рассматривается не как самостоятельный вид искусства, а как вспомогательное средство для театра⁴⁸. По этому вопросу Мейерхольд резко расходился со своим учеником С. М. Эйзенштейном⁴⁹.

В связи с интересом символистов к кино следует сказать несколько слов о фильмах, созданных под влиянием символистской эстетики. Влияние символизма на такого кинорежиссера, как Евгений Бауэр, после убедительных исследований Юрия Цивьяна кажется неоспоримым. Однако об однонаправленности этого интереса говорит тот факт, что во всем творческом наследии символистов, включая личную переписку, до сих пор не обнаружено ни одного упоминания их великого современника Бауэра.

⁴⁵ Цит. по кн.: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М., 2002. С. 417.

⁴⁶ Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 79.

⁴⁷ См.: Мейерхольд Вс. «Портрет Дориана Грея» / предисл. С. Гинзбурга // Из истории кино: Документы и материалы. М., 1965. С. 19. Об эволюции взглядов Мейерхольда на кино см.: Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. Ср. также: Бенуа А. Н. О кинематографе // Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 108–114.

⁴⁸ Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 193–197; ср.: Февральский А. В. Пути к синтезу... С. 154–159.

⁴⁹ Февральский А. В. Пути к синтезу... С. 179–180.

3. Возникновение киноэстетики

В то время как центральные фигуры символистского направления отрицали эстетическую значимость кино, авторы следующего поколения пришли к пониманию кино как самостоятельного вида искусства, основанного на принципиально новом представлении сюжета и пространства. Еще в 1913 году молодой Борис Пастернак в письме к Сергею Боброву представил свое видение дальнейшего развития кинематографа:

Кинематограф должен оставить в стороне ядро драмы лиризма — он извращает их <sic!> смысл <...> Но только кинематограф и способен отразить и запечатлеть окружающую систему ядра, его происхождение и туманность, и его ореол <...> И следовательно, кинематограф может схватить первостепенное в ней потому, что второстепенное ему доступно, и это последнее есть то первое. К счастью, кинематограф извращает ядро драмы потому, что он призван выражать ее истинное — окружающую плазму. Пусть он только фотографирует не повести, но атмосферы повестей. И с другой стороны, пусть его виды будут видами, которые созерцаются драмою в них. Тогда будет основание искать нам имена для десятой музыки⁵⁰.

Кино заведомо ограничено условиями производства и показа, но Пастернак видит в этих ограничениях возможность нового представления сюжета (драмы), исходящего из взаимного питания «ядра» и «окружной плазмы», или «атмосферы». Любопытно, что Пастернак приписывает киноповествованию именно ту ауру (т.е. «атмосферу»), которой оно заведомо лишено в известной концепции Вальтера Беньямина. Формулировка Пастернака перекликается с идеями Вс. Мейерхольда: «Когда инсценируется роман, то вся трудность состоит в том, что надо передать на экране не только фабулу, но и всю атмосферу романа»⁵¹.

Взгляды Пастернака и Мейерхольда приобретают особую значимость в свете принципиальной перемены в подходах к кино, наметившейся в начале 1920-х годов — одновременно с обращением литературных и театральных критиков к проблеме повествовательности в искусстве. В первом номере журнала «Жизнь искусства» за 1924 год русские формалисты и члены литературного объединения «Серапионовы братья» приветствовали появление фильмов, которые окончательно закрепили за кино статус искусства. Когда К. Федин охарактеризовал немецкий фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920) как «дерзкую попытку поставить кино на рельсы искусства», то главным критерием успеха в этом предприятии он считал признание специфической условности экранного пространства — «создание пластики экрана» и «поиски кинематографической формы»⁵². Этот фильм, ставший манифестом экспрессионизма, имел широкий резонанс в культуре

⁵⁰ Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1992. С. 78.

⁵¹ См.: Мейерхольд Вс. «Портрет Дориана Грея». С. 19.

⁵² Федин К. В поисках русского кино // Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 января. С. 26.

того времени. Однако в данном случае более значительным представляется переворот не в производстве кино, а в его восприятии. Специфические условия кино делают его, по словам В. Каверина, «единственным искусством, в котором условность если не может быть подсчитана и измерена, то, по крайней мере, является перед нами в осязательном виде, в постройке сценария, в постановке трюка, в раздельном соединении аппарата, экрана и ленты»⁵³. Согласно Ю. Тынянову, вся эта абстрактная реальность складывается в единую ткань благодаря музыкальному аккомпанементу, который «ритмизирует действие»⁵⁴.

Таким образом, наряду с анализом условности экранного изображения, появляется и необходимость осмыслить временную природу кино. Переосмысление кино заставило Тынянова выработать новые подходы в исследовании собственно литературного повествования и других видов искусства. По мере того, как кино становится двигателем эстетической революции, оно начинает восприниматься не как пасынок искусства, а как полноправная Муза. В 1926 году Тынянов писал: «Пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежуточком между испорченным романом и недоделанной драмой»⁵⁵. В итоге, заключает Тынянов, «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность — оказались средствами положительными, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались *положительными* средствами на пути к письму»⁵⁶.

Эта новая эстетическая установка отражается в литературе первой половины 1920-х годов, причем в самых разных течениях. Как уже указывалось, члены объединения «Серапионовы братья» сыграли ключевую роль в признании кино как самостоятельного вида искусства. Влияние эстетики кинематографа на литературу также заметно, например, в романе Мариэтты Шагинян «Месс-менд», который она опубликовала в 1924 году под псевдонимом Джим Доллар и с подзаголовком «кинематографический роман». Критик Н. Мещеряков усмотрел черты кинематографичности в характерной для этого романа быстрой смене событий, в преобладании действий над описанием, в фантастичности сюжета, а также и в гротескной стилистике⁵⁷. Подобные эксперименты находим и у Ильи Эренбурга — например, в повести «Испорченный фильм» (из книги «Шесть повестей о легких концах», 1922).

⁵³ Каверин В. Разговор о кино (Разговор второй) // Жизнь искусства. 1924. № 3. 8 января. С. 22.

⁵⁴ Ван-Везен Ю. <Тынянов Ю.Н.>. Кино — слово — музыка // Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 января. С. 27.

⁵⁵ Тынянов Ю. О сценарии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324.

⁵⁶ Тынянов Ю. Об основах кино // Там же. С. 327.

⁵⁷ Мещеряков Н. «Янки в Петрограде» // Жизнь искусства. 1924. № 7. 12 февраля. С. 14.

Наиболее резким выражением смены эстетической установки, произошедшей в русской литературе, следует считать роман Владимира Набокова «Машенька» (1925), в котором восприятие символизма как безнадежно устаревшей эстетической системы сочетается с представлением о кинематографе как о максимально точном эстетическом выражении современной реальности. С одной стороны, Алферов предстает у Набокова как карикатура на эпигонов символизма. Алферов ищет «символического» в своей встрече с Ганиным, говорит о «чудесах», с ним постоянно случающихся, и просит поэта Подтягина написать стихи к приезду жены: «...опишите-ка такую штуку, — как женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции»⁵⁸. Символистские стихи Подтягина принадлежат бесспорно ушедшему миру, в котором для героя романа Льва Глебовича Ганина еще была возможна любовь к утерянной Машеньке. В своем отношении к искусству Ганин теперь придерживается совсем иных эстетических ценностей, чем Алферов и Подтягин, он любит «честностью» кино, которое не скрывает своей условности. Однажды Ганин смотрит в кинотеатре фильм, в котором он сам снимался как статист:

На экране было светящееся, сизое движение, примадонна, совершившая в жизни своей невольное убийство, вдруг вспоминала о нем, играя в опере роль преступницы, и, выкатив огромные неправдоподобные глаза, валилась навзничь на подмостки. Медленно проплыла зала театра, публика рукоплещет, ложи и ряды встают в экстазе одобренья. И внезапно Ганину померещилось что-то смутно и жутко знакомое. <...> Он напряг зрение и с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял на помосте, среди фонарей, толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор⁵⁹.

Иллюзорность кинематографического изображения является здесь не недостатком, а смыслообразующим условием возможности нового восприятия героем и окружающего мира, и самого себя. Антиромантичность киноленты сродни решению Ганина в финале романа избежать встречи со своей давно потерянной возлюбленной. С этой точки зрения весь роман, пропитанный эстетикой кино, представляет одно долгое прощание с символизмом.

Прослеживая смену эстетических систем, можно также указать на такие знаменательные события, как постановка «Ревизора» в театре Мейерхольда в 1926–1927 годах, которая представила невиданную степень «кинофикации театра» и вызвала широкую реакцию как в России, так и за рубежом. Поучительно сравнить отклики, которые написали на мейерхольдовский спектакль Андрей Белый и Иванов (последний, будучи уже за границей, судил

⁵⁸ Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. М., 1988. С. 26.

⁵⁹ Там же. С. 30.

о нем по устному изложению Мейерхольда)⁶⁰. Как Белый, так и Иванов возводят мощнейшую по силе воздействия мейерхольдовскую постановку к античным истокам. Однако, согласно Белому, даже если целью трагедии остается «потрясение» зрителя, то его нельзя отождествлять с религиозным экстазом, а нужно рассматривать в категориях, имманентных искусству. Поэтому в своей рецензии Белый использует терминологию и инструментарий, разработанные формалистами для интерпретации текстов Гоголя, и отправляется в своих рассуждениях «от анализа его морфологии, его чисто-художественных приемов, от стилистически скомпонованного материала»⁶¹. В письме к Мейерхольду Белый охарактеризовал подход режиссера как «попытки к остранению “Ревизора”», заключая при этом, что постановка отвечает главной «задаче искусства» — «динамизировать»⁶².

Иванов, напротив, придерживался прежней эстетической системы. В частности, он повторил своей давний призыв превратить театр в обрядовое действо и предложил Мейерхольду свою «Мыслимую постановку “Ревизора”», приближенную к «средневековым действиям». Здесь гоголевский город представлен «собирательным лицом», «молекулярные движения» которого, «по мере нарастания всех охватывающего смятения, слагались бы в массовые действия мистического хора»⁶³. Признавая условные моменты в самой пьесе, Иванов считал задачей постановки — выход за пределы всяческой условности и достижение реального соединения людей в фиктивном пространстве театрального действия.

Совпадение всех вышеприведенных текстов и событий 1924–1926 годов отнюдь не случайно: в нем можно увидеть свидетельство глубокой перемены эстетической установки русского модернизма. Уже не веря в возможность непосредственного преобразования мира в эстетическом акте, художники и театрики признают опосредованный характер искусства и призывают воздействовать на зрителя и читателя через акцентирование сознательной дистанции между изображением и реальностью. В принципе, эта новая эстетическая установка сопоставима с экспрессионизмом. Однако и в ней все еще ощутимо наследие символизма: целью художественного акта по-прежнему остается воздействие на реальность, даже если это воздействие понимается существенно иначе.

⁶⁰ О контактах Иванова и Мейерхольда в эти годы см.: *Иванов Вяч. И.* Переписка с В. Э. Мейерхольдом и З. Н. Райх (1925–1926) / публ. Н. В. Котрелева и Ф. Малькова-ти // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 257–280.

⁶¹ *Белый Андрей.* Гоголь и Мейерхольд // Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации Ц. Д. Р. И. / под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1927. С. 15. См. стенограмму выступления Белого на диспуте о «Ревизоре», состоявшемся 3 января 1927 года: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 20–25; ср. отчет о диспуте: Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 января. С. 16. См. также в кн.: *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 333–339.

⁶² Из переписки Андрея Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх / публ. Джона Малмстада // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 136, 137.

⁶³ *Иванов Вяч.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. 1926. № 1. С. 99; Собр. соч. (IV, 398).

4. Символизм как условие формирования киноэстетики

Влияние символистов на первых теоретиков кино сложно и разносторонне. В богатейшем теоретическом наследии С.М. Эйзенштейна можно обнаружить многочисленные переклички с работами Иванова, в которых режиссера особенно интересовали образ Диониса⁶⁴ и идеи синтеза искусств (применительно к «тонфильму»)⁶⁵. В настоящей работе, однако, рассматриваются не эти параллели, а сходства и различия во взглядах Вяч. Иванова и кинотеоретиков 1920-х годов на способы воздействия искусства на реальность, в частности через тематизацию сюжета и экрана. Само стремление к прямому воздействию искусства на реальность сохранялось в творчестве Эйзенштейна в течение долгого времени. В статье 1947 года с типично символистским названием «Магия искусства» он писал: «У меня всегда была задача — посредством средств воздействия — действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом, нужном, избираемом направлении»⁶⁶. Чтобы понять, каким образом эволюционировала киноэстетика от Иванова к Эйзенштейну, я попытаюсь сперва отдельно рассмотреть понятия повествовательной формы и экрана, а затем охарактеризовать роли двух посредников между символизмом и киноэстетикой 1920-х, Александра Бакши и Адриана Пиотровского.

Как теоретик Эйзенштейн известен прежде всего своей теорией «монтажа», но он придавал огромное значение и своим достижениям в поисках новых повествовательных форм и в разработке выразительного потенциала экрана, считая себя «наиболее “мощным” представителем кинематографа так называемого “ослабленного сюжета”»⁶⁷. Анализируя ретроспективно сюжет «Ивана Грозного», он указал на принципиальное значение отказа от «принципа хронологического нанизывания»: эпизоды, представляющие сорокапятилетнюю историю, объединены «единым духом»⁶⁸. Стремясь выработать оригинальные повествовательные структуры в кино, Эйзенштейн оказался противником широкого экрана, который, повторяя измерения театральной сцены, предполагает более традиционные сюжетные схемы. Выступая в Голливуде в 1930 году, он говорил о достоинствах квадратного

⁶⁴ Некоторые страницы в «Монтаже» кажутся прямо навеянными книгой Иванова «Дионис и прадиионисийство» (Баку, 1923). В частности, Эйзенштейн характеризует Дионисов обряд как «тот порог, где культовый обряд постепенно переходит в искусство. Где фактическое культовое действие постепенно переходит в *символ обряда* с тем, чтобы затем стать *образом в искусстве*» (Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000. С. 223). Ср. также: Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2: Тайны мастеров. М., 2002. С. 7.

⁶⁵ См., например: Эйзенштейн С.М. Монтаж. С. 398–403; Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино. М., 2004. С. 604–612.

⁶⁶ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1: Grundproblem. М., 2002. С. 46.

⁶⁷ Там же. С. 267.

⁶⁸ Там же. С. 322.

экрана, в частности о преимуществе вертикальной композиции над горизонтальной:

...the screen, as a faithful mirror, not only of conflicts emotional and tragic, but equally of conflicts psychological and optically spatial, must be an appropriate battleground for the skirmishes of both these optical-by-view, but profoundly psychological-by-meaning, spatial tendencies on the part of the spectator⁶⁹.

Если широкий экран сохраняет ассоциации с театром и жанровой живописью, то квадратный ближе к типу японских картин-свитков. В итоге Эйзенштейн приветствует возможность варьировать измерения экрана, создавая новые элементы монтажа. Эта изменяющаяся форма экрана организует новый вид пространства в искусстве — «пространство как таковое».

Во многом понятие «экрана» в киноэстетике начала 1920-х годов корреспондирует с понятием «рампы» у Иванова. Как я уже напоминал, для Иванова театральная рампа воплощала расстояние, отделяющее зрелище от зрителя. Это расстояние необходимо преодолеть на пути к непосредственному воздействию искусства на реальность. Однако Иванов сам предупреждал о невозможности механического решения этой задачи: «...можно вызвать реплики из среды зрителей <...> нетрудно, раз дело коснется политики, превратить залу в публичный митинг: но все это, конечно, не есть эстетическое решение поставленной проблемы» («Предчувствия и предвестия»; II, 96). В самом деле, если посмотреть на конкретные следствия ивановских идей, например в театральных постановках, то вместо упразднения рампы мы находим ее постоянное обыгрывание. Она упраздняется только в том смысле, что именно на ней, т.е. на факте условности изображения, делается основной акцент и она осознается как основная проблема внутри эстетического события — как материализация пропасти, отделяющей мечту от реальности. Искусство в этом случае не преодолевает расхождение между актером и зрителем, между вымыслом и миром, но преображает его. Поэтому в 1912 году Иванов писал об «аполлоническом моменте» в трагедии, который «сообщает сценическому действию формальную строгость и пластическую изобразительность <...> как некое тончайшее ограждение» («О существе трагедии»; II, 201). Однако, если это «волшебное покрывало» охраняет зрителя «от прямого удара Дионисовых молний», оно также «размагничивает трагедию» и обволакивает «изображаемое на сцене чисто-эпической отрешенностью от зрителя» (II, 200). Поставив вопрос о статусе рампы как завесы таинственного, Иванов создал

⁶⁹ «...Экран, как верное зеркало не только эмоциональных и трагических конфликтов, но также и конфликтов психологических и оптически пространственных, должен быть полем битвы обеих этих — оптических внешне, но глубоко психологических по смыслу — пространственных тенденций зрителя» (*Eisenstein S. The Dynamic Square // Eisenstein S. The Selected Works. Vol. 1. London, 1988. P. 208; рус. пер. см. в: Эйзенштейн С. Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. С. 319 (пер. П. Аташевой и В. Познера)*).

возможности для обсуждения вопросов о выразительной силе киноизображения и об особой роли кинозрителя.

Другое дело, что Иванов вообще не наделял двумерные изображения особой выразительной силой, о чем говорят его относительно редкие анализы произведений живописи. В картинах Леонардо да Винчи Иванов выделил «жест указания, подобный протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу» («Предчувствия и предвестия»; II, 86). Картина не сообщает определенного «смысла», она приобщает к видению иного и, таким образом, учит видеть «безобразное». Согласно Иванову, искусство М. Чюрлёниса было ценно тем, что оно пыталось перейти границы изобразимого: «Всего любопытнее и убедительнее этот духовидец тогда, когда он ставит себе задачу уже иррациональную для живописи» («Предчувствия и предвестия»; II, 86). Задача Чюрлёниса отражает «эстетическую апорию», в силу которой «внутренний опыт художника внеположен его искусству; но он может озаглаживать его лишь при помощи озаглавительной силы этого искусства» (III, 164). Иными словами, безусловное выражается лишь в условном искусстве. Эта противоречивая задача решена Чюрлёнисом посредством «немой повести, рассказанной красками», которая передает «безотчетное, смутное волнение» и «магическое действие на душу», характерные для такой картины, как «Мона Лиза» Леонардо. Сюжет здесь не отождествляется с предметом изображения, а касается самого зрения, того, «как увидел и запечатлел на полотне художник это лицо и эту улыбку» (III, 151). Таким образом, размышления Иванова о живописи приводят и к новому пониманию самой повествовательности как «ритмического и геометрического принципа» бытия, как одновременно прерывного и непрерывного переживания расхождения мечты и реальности (III, 149).

На языке Иванова подобное повествование и есть миф, «новое объяснение мира» как ритма, присущего смыслу, как «сцепления действий» (согласно определению трагического сюжета в «Поэтике» Аристотеля) (III, 154). В свете этих положений не столь удивительным кажется то, что в 1906 году Иванов усмотрел в кино способность наделять образ чувством стоящей за ним неизмеримой реальности:

Нагляднее всего, быть может, проявляется принцип динамизма в так называемом реалистическом театре, который хочет быть заведомо *terre-à-terre* (приземленным, будничным. — *фр.*) и, изгоняя поэтому «героя», делает как бы центральным лицом драмы самое «Жизнь», как текучее становление и неразрешающийся процесс. Те, кто идут созерцать эти кинематографы повседневности, заранее знают, что перед их глазами не завяжется впервые новый узел живых сил и они не увидят никакой «развязки», потому что сама «жизнь» — единственный узел той всеобщей драмы, отрывок которой будет разыгран на сцене, и развязка еще не дана действительностью. <...> Цель зрелища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность сгустить всеми переживаемое внутреннее событие — «жизнь»; ужаснуться, разглядев и узнав собственный двойник; бросить факел в черную пропасть, зияющую

под ногами у всех, чтобы осветить беглым лучом ее бездонную неизмеримость. Но это уже почти дионисийский трепет и «упоение на краю бездны мрачной» («Предчувствия и предвестия»; II, 95).

В этом отрывке можно увидеть не только приятие современной драмы (по-видимому, имеется в виду Чехов) и кино, но и существенно новый взгляд на искусство вообще как на условное указание на неизобразимую реальность, воплощаемую посредством «текущего» рассказа. По сути, речь идет о положительной эстетике отсутствия, — отсутствия не только «героя» или «развязки», но и самой «драмы», из которой дается только «отрывок». Парадоксальным образом, благодаря всем этим проявлениям отсутствия очерчивается *возможное* присутствие «иного». Хотя Иванов не развил этих положений, постоянно возвращаясь к идеалу более непосредственного контакта между действием и зрителем, в них можно уже разглядеть зародыш эстетического понимания выразительных возможностей экрана и способности показать неизобразимые «переживания» посредством затрудненной повествовательной структуры — того, что чуть позже Пастернак назовет «плазмой» действия⁷⁰. Эти же возможности кино были отмечены и П. А. Флоренским, допускавшим, что «кинематографический прием, как таковой, вовсе не ведет непременно к натуралистической навязчивости иллюзорного подражания действительности и при известных условиях может, напротив, требовать наибольшего духовного усилия, а единство, им передаваемое, будет созерцаться взором умным, но отнюдь не чувственным»⁷¹.

Гораздо дальше в этом направлении пошли творческие последователи Иванова — Александр Бакши и Адриан Пиотровский. Совершенно независимо друг от друга они восприняли идеи Иванова как основу совершенно новой эстетики. В течение нескольких лет они — параллельно главным течениям российской киномысли — создавали оригинальнейшие, но до сих пор не оцененные теории кино. В процессе работы Бакши и Пиотровский трансформировали теории Иванова до неузнаваемости, тем самым способствуя сохранению их подспудного влияния в новой эстетической системе. Бакши и Пиотровского объединяет стремление понять современное искусство не как способ преодоления всякой дистанции в непосредственном переживании сущности, как это чаще всего было у Иванова, а как диалектическую взаимосвязь дистанцирования и отождествления, понимание которой дает возможности нового видения.

⁷⁰ Положительное значение идей Иванова особенно заметно по контрасту с позднейшим их развитием у Ф. А. Степуна, писавшего: «Если кино должно называться театром, тогда надо признать его театром с абсолютно мертвой рампой, т.е. антитеатром» (*Stepun F. Theater und Kino. Berlin, 1932. S. 85*).

⁷¹ Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 223.

Ныне забытый, Александр Анисимович Бакши некогда слыл «отцом киноэстетики»⁷². Бакши родился в 1885 году в Керчи и учился в Санкт-Петербурге, где заинтересовался новым театром и ранним кинематографом. Он уехал в Англию в 1911 году, а с 1926 года жил в Нью-Йорке, где с 1929 по начало 1933 года был постоянным кинокорреспондентом журнала «The Nation». Известно, что в 1914–1915 годах Бакши вел переписку с Ивановым и Мейерхольдом (см. Приложения), а в 1920-е годы — с Мейерхольдом и А. М. Ремизовым. Все эти годы Бакши неустанно пропагандировал и творчески развивал идеи русского модернистского театра — в оригинальных статьях, которые публиковались в периодике и в сборниках, а также в переводах. В 1933–1946 годах Бакши в основном переводил советские пьесы и романы. Год и место его смерти до сих пор неизвестны.

На первый взгляд, размышления Бакши имеют мало общего с построениями Иванова, но на самом деле едва ли не решающим в аргументах Бакши является его восприятие именно ивановских статей по эстетике. О влиянии Иванова говорит не только посвященная ему статья Бакши, в которой автор пересказывает статью Иванова «Древний ужас»⁷³. В 1914 году Бакши написал Иванову письмо, где, кроме искреннего почтения, выражал и существенные разногласия с положениями статьи Иванова «О существе театра» (1912). Суть этих разногласий состояла в игнорировании Ивановым специфики художественной формы (аполлоновского начала) как необходимого условия стихийного экстаза (т. е. начала дионисийского; см. публикацию писем Бакши к Иванову в Приложении 1). Если Иванов чаще всего призывал к упразднению рамп как препятствия к слиянию масс, то Бакши так же последовательно настаивал на ее «уплотнении» как на условии формы. Ссылаясь на дуализм дионисийского и аполлоновского начал, Бакши пишет: «Очевидно, что в кино никогда не будет ничего подобного действительному соединению зрителя и актера. Иллюзорный характер игры в кино слишком очевиден, чтобы допускать такое. С другой стороны, оно будет развивать рефлексивное отношение к игре»⁷⁴. Акцентируя суггестивность кино (т. е., в терминологии Андрея Белого, его способность «образом намекнуть на безобразное»), Бакши провозглашал «идеал обособленного, отрешенного, сознательного зрителя», заявляя: «Я — убежденный зритель, ревниво хранящий свою личность,

⁷² Stern S. Principles of the New World-Cinema. Part I // Experimental Cinema. 1930. 1th February. P. 19. О Бакши см. также: Potamkin H. A. Alexander Bakshy // National Board of Review Magazine. 1927. Vol. 2. No. 9. P. 4–6; reprinted in: Potamkin H. A. The Compound Cinema: The Film Writings / ed. Lewis Jacobs. New York: Teachers College Press, 1977. P. 545–547; Moore U. Illusion in the Theatre: the Theories of Bakshy // Quarterly Journal of Speech. 1935. Vol. 21. Iss. 1. P. 26–36; Highsmith J. M. Alexander Bakshy: Pioneering Critic of Drama and Motion Picture // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1970. Vol. 29. No. 2 (Winter). P. 195–202.

⁷³ Bakshy A. Viacheslav Ivanov — a Poet Philosopher of Modern Russia // Bakshy A. The Path of the Modern Russian Stage. Boston: John W. Luce & Company, 1918. P. 99–120.

⁷⁴ Bakshy A. The Artistic Possibilities of the Cinema // The National Board of Review Magazine. 1928. Vol. 3. No. 11. P. 5.

и желаю смотреть зрелище, но не желаю никогда играть в чужом спектакле»⁷⁵.

Формулировки у Бакши совсем новые, но, по сути, его интерес к проблеме зрителя, который должен быть преобразен в эстетическом опыте, восходит именно к учению Иванова о катарсической природе искусства.

В своих первых статьях о театре и кино Бакши часто отталкивался от наблюдения о том, что модернизм перенес акцент в искусстве с *репрезентации* на *презентацию* (или, как сказал бы Иванов, с *что* на *как*). Отказываясь от иллюзорного «реализма» и постоянно напоминая зрителям об условности изображаемого, модернисты способствовали сознательному участию зрителей в самой игре. Главной темой художественного события становятся те же самые условности, которые так критиковали символисты: сцена и актер в театре, экран и камера в кино. Поэтому Бакши начал свой анализ с исследования специфических условий киноискусства, в первую очередь с пространственности двумерного экрана. Бакши считал, что кинематограф «только выиграл бы в эффектности и обнаружил бы внутреннее единство двумерного пространства, если бы был более последователен и изгнал бы всякую частицу естественного рельефа. Игра линий и красок — это все, что требуется на плоском экране»⁷⁶. Однако Бакши предсказал возникновение и других типов изображения, например «стереоскопической проекции», которая потребовала бы совершенно иного теоретического подхода. В 1928 году Бакши так писал о «будущем кино»: «...может быть, наиболее революционным изменением в форме фильма будет трактовка экрана как арены драматического движения»⁷⁷. Для иллюстрации этого положения Бакши упоминает «Наполеона» Абеля Ганса (1927), в котором экран разделен на три части, «Толпы» Кинга Видора (1928), в котором используется «экран в экране» для «реалистического изображения мысли в голове человека», и «Восход» Фридриха Мурнау (1927), в котором несколько эпизодов даются одновременно внутри кадра. «Мы на пороге нового развития, — заключает Бакши. — Большинство историй, если их просмотреть в последовательном развертывании, должны быть жестоко урезаны в соответствии с требованиями времени. С другой стороны, есть истории, которые можно понять лишь в том случае, если они развертываются одновременно по нескольким переплетающимся течениям. Для подобного материала контрапунктная, или симфоническая, трактовка подсказывает единственную эффективную драматическую форму».

⁷⁵ Bakshy A. The Path of the Modern Russian Stage. P. 195.

⁷⁶ Бакши А. Кинематограф как искусство / пер. Л. С. Масловой (в публ.: Янгиров Р. Театр и кинематограф: Старые споры о главном // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 28–29; первая публикация: Bakshy A. The Cinematograph as Art // The Drama. 1916. No. 22. P. 279; см. также: Bakshy A. The Path of the Modern Russian Stage. P. 229).

⁷⁷ Bakshy A. The Future of the Movies // The Nation. 1928. Vol. 127. No. 3301. 10 October. P. 362.

Как следует из этой статьи, не менее важными, чем понятие экрана, для Бакши были понятия времени и сюжета. Еще в 1913 году он писал, что «кинематограф стал первым видом искусства, в котором можно обращаться со временем честно и прямо»⁷⁸. В 1927 году он восторженно описывал новые возможности, открывающиеся в киноискусстве, которое дарует «власть над пространством и временем»: «Здесь мы как будто теряем слух, в то же самое время приобретая более сильное зрение и новую способность носиться по времени в любом направлении — и способность лепить время, переставляя его естественную последовательность, сжимая его в единый момент или расширяя его в бесконечность»⁷⁹. Если экран давал власть над пространством, то власть над временем давала особая сюжетность кино. В статье «Проблема художественного кино», напечатанной в книге 1923 года «Раскрепощенный театр», Бакши писал: «Первая задача нынешнего кинематографа состоит в том, чтобы избавиться от грубости и пошлости “реалистических” картин и начать с большим умом создавать репрезентативную кинодраму, драматизируя сюжет, заменяя мимическую игру хореографической и акцентируя архитектурность постановки»⁸⁰. Приводя в пример жанры водевиля и комедии, Бакши доказывал, что специфическая развлекательность кино основана на особой ритмике⁸¹.

Связь идей Бакши с наследием Вячеслава Иванова проступает более рельефно при сравнении его теории с теорией Адриана Пиотровского, мало изученного, но влиятельного деятеля искусства 1920-х годов⁸². Незаконнорожденный сын Ф. Ф. Зелинского, Пиотровский вырос в среде, симпатизировавшей Иванову и его идеям, но восприятие им этих идей всегда было оригинально, а порой и полемично⁸³.

⁷⁸ Бакши А. Кинематограф как искусство. С. 30.

⁷⁹ Bakshy A. The New Art of the Moving Picture // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 4. P. 280–281.

⁸⁰ Bakshy A. The Theatre Unbound: a plea on behalf of the ill-used: the actor, the stage, and the spectator; also an appeal to the dramatist that he may assist these to their freedom and thus obtain his own salvation. London: Benjamin Bloom, 1923. P. 124.

⁸¹ Bakshy A. The Road to Art in the Motion Picture // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 6. P. 455–462.

⁸² Цимбал С. Л. Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве // Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969; Кумпан Кс. К истории возникновения Кинокомитета при ГИИИ // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 175–201.

⁸³ Судя по письму Ф. Ф. Зелинского к Иванову от 12 сентября 1925 года, Иванов и Пиотровский не были лично знакомы. Зелинский говорит, что Пиотровский «очень податлив к окружающей среде, чем и объясняется его “сочувствие” (большевикам. — Р. Б.)» (Пять писем Ф. Ф. Зелинского к Вяч. Иванову / вступ. ст., подгот. текста, коммент. и публ. Е. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов: творчество и судьба. М., 2002. С. 234). В начале 1930-х годов Пиотровскому пришлось покаяться в своем следовании Иванову; см.: Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. С. 102; Пиотровский А. О собственных формалистских ошибках // Рабочий и театр. 1932. № 3. 30 января. С. 10; Гвоздев А., Пиотровский А. И. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1.

Находясь под заметным влиянием Иванова, Пиотровский начал свою теоретическую деятельность как пропагандист массовых празднеств в первые годы после революции. По его мнению, подобные мероприятия требовали всеобщего участия. Он критиковал любое проявление зрелищности, превращавшей участников в пассивных наблюдателей. Любопытно, что при этом Пиотровского интересовали больше всего именно способы использования пространства в постановке и трактовка времени в повествовательной форме. По поводу празднества «Свержение самодержавия» (март 1919) Пиотровский писал: «Существенным для дальнейшего развития оказалось и эпизодическое строение празднества <...> и совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта), понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие изменяющегося “хора”»⁸⁴.

Поскольку для Пиотровского главным элементом празднества являлось слияние массы в едином действии, он выступал противником использования кинопроекции в постановках, в отличие, например, от Н. Н. Евреинова. В празднестве 19 июля 1920 года Пиотровский критиковал «заимствование из техники кинематографии» — демонстрацию большого транспаранта с лозунгом⁸⁵. В своем отклике на «Взятие Зимнего дворца», показанное в ноябре 1920 года, Пиотровский приветствовал «топографическое» освоение самого Зимнего дворца, но поставил под вопрос монтажность спектакля, достигнутую переменным освещением разных площадок, на которых разворачивалось действие: «Непрерывность праздничного действия <...> была здесь сломана. Не “мистерия”, а мелькание “кино-фильмы”»⁸⁶. Кинематограф выступает как преграда между изображением и зрителем и поэтому как признак чистой зрелищности, чужеродной массовому участию в празднестве. Подобно Иванову, в своих ранних работах Пиотровский постоянно подчеркивает непрерывность действия и единство его представления, которые должны были приобщить участников к стихийному потоку бытия.

Однако со временем Пиотровский понял, что, как и рампа в театре, занавес не только неустраним из театрального действия, но и является условием его осуществления. «Игрище», даже при массовом участии людей, еще не есть социальная реальность и, чтобы не слиться с повседневным бытом, должно отделяться от него четкой рамкой. Осязаемые границы вымысла — будь то

Л., 1933. С. 249; см. также с. 129–131, 245, 258. См. также: *Пиотровский Адр.* Разбег откуда и куда // Рабочий и театр. 1932. № 28. Октябрь. С. 13; *Пиотровский Адр.* О своих ошибках // Советский театр. 1932. № 5. С. 12.

⁸⁴ *Пиотровский А. И.* Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества: Сборник комитета социологического изучения искусств. Л., 1926. С. 60; см. также с. 78.

⁸⁵ *Пиотровский А. И.* Празднества 1920 года // За советский театр. С. 12. Ср. позднейшее высказывание об использовании кино в массовых действиях: Кинофикация театра (Несколько обобщений) // Жизнь искусства. 1927. № 47. 22 ноября. С. 4.

⁸⁶ *Пиотровский А. И.* Празднества 1920 года. С. 16.

рампа или занавес — это лишь материализация психического расстояния, отделяющего «мечту» аполлонийской формы от ее осуществления.

Немаловажен здесь исторический контекст начала 1920-х годов. Отвергая крайности авангардной агитации и пропагандистского монументализма, НЭП поощрял такое искусство, которое бы совершало идеологическую работу чисто эстетическими средствами. Как раз в это время формируются такие советские варианты популярных жанров, как романы Шагинян и Эренбурга и кинофильмы Кулешова и Протазанова. В это же время у формалистов и иных теоретиков появляется и собственная теория повествования. Связь между этими явлениями очевидна. Говоря о воздействии искусства, Н. Радлов заявил, что новое искусство должно быть «изобразительным» и «сюжетным», чтобы «привлечь» и «заинтересовать» зрителя⁸⁷. Как и живущий на Западе Бакши, Пиотровский приветствовал «зародыши новых жанров советского водевиля, фарса, оперетты»⁸⁸. Он сознательно вернул в свой лексикон понятия актера, режиссера и драматурга⁸⁹. «Вне освежения сюжетов немислима живая связь сцены с общественностью», — обобщил Пиотровский в 1926 году, хотя тут же оговорил, что «ничто так не чуждо демократическому зрителю, как опрошенно-разговорный, павильонный, чисто сюжетный спектакль»⁹⁰.

Из этого представления о неправомерности «чисто-сюжетного спектакля» следовала и постепенная переоценка кино. Еще в конце 1920 года кино ассоциировалось у Пиотровского с «обывательщиной и мещанством», чья «поверхностная образованность навязывает свои вкусы большинству» и мешает пролетариату приобщиться к подлинной культуре⁹¹. В 1922 году, после начала НЭПа, Пиотровский констатировал возрождение «течения, замершего за годы революции: Пинкертон, Чаплин, Маринетти <sic!>, Мюзик-Холль, кино, детективный роман», удивляясь тому, как «кинематограф с серьезнейшими намерениями посещается и обсуждается приват-доцентами и критиками»⁹². К 1925 году, однако, Пиотровский переменил свой взгляд на кино и мог уже сказать: «От фильма Эйзенштейна ждешь многого»⁹³.

⁸⁷ Радлов Н. Несколько слов о зрителе // Жизнь искусства. 1924. №9. 26 февраля. С. 9. О культуре НЭПа см., в частности: Маликова М. «Скетч по кошмару Честертон» и культурная ситуация НЭПа // Новое литературное обозрение. 2006. №78. С. 32–59.

⁸⁸ Пиотровский Адр. О новых драматургах // Жизнь искусства. 1925. №4. 27 января. С. 12; ср.: Пиотровский Адр. Актер — режиссер — драматург // Жизнь искусства. 1926. №25. 22 июня. С. 8.

⁸⁹ Пиотровский Адр. О новых драматургах. С. 12

⁹⁰ Пиотровский Адр. 1926 год. К большому спектаклю! // Жизнь искусства. 1926. №1. 5 января. С. 20.

⁹¹ Пиотровский Адр. Диктатура // Жизнь искусства. 1920. №584–585. 16–17 октября. С. 1.

⁹² Пиотровский Адр. Долой Америку! // Жизнь искусства. 1922. №40 (863). 10 октября. С. 5.

⁹³ Пиотровский Адр. 1905 год в советской драматургии // Жизнь искусства. 1925. №51. 22 декабря. С. 2.

Утверждение занавеса и экрана в качестве необходимых условий художественного воздействия отражает принципиальное изменение в мышлении Пиотровского по сравнению с Ивановым. В своей известной работе «К теории кино-жанров» Пиотровский постоянно ссылается на экран как на главное отличие кино от других искусств, обуславливающее необходимость своеобразной трактовки основных эстетических понятий. Экран исключает любую механическую пересадку театральных методов: «Полная и явная искусственность движений на экране, торжествующая на примере хотя бы замедленной съемки, сделала бы смешной самую попытку» ввести театральную трактовку времени как «поступательного, прямолинейного движения»⁹⁴. Отличается и пространство на экране, где оно «динамизировано <...> взорвано <...> пущено в движение»⁹⁵. Например, в фильмах Д. В. Гриффита за схематической экспозицией фабулы следует «катастрофа, детальнейшим образом разработанная, раскинутая на сотни кадров, блистающая необычайной стремительностью и неожиданностью монтажа, растягивающая мгновения на десятки метров»; здесь время «расчленяется на быстро мелькающие пласты параллельно совершающихся событий», а «динамизированное» пространство «становится как бы координатой несущегося времени»⁹⁶. Экран отличается от театральной сцены еще и тем, что он ставит «человека» «в одинаковый ряд восприятия с “вещью” или “натурой”»⁹⁷. Использование в кино театральных навыков приводит к «безвозвратному нарушению той зрительной непрерывности, той насыщенной “атмосферы” фильма, которая <...> служит первым условием обаяния фотогении и суггестивности монтажа»⁹⁸.

Если экран является главным ограничением кино, то его сильнейшим орудием у Пиотровского становятся новые повествовательные формы, объединенные не фабулой, а «атмосферой» или «ритмом». Поскольку расстояние между актером и персонажем «сравнено плоскостью экрана», «печальный конец» не сублимируется в радость, как в театре, и «угнетение ничем не разрешается и остается давящим»⁹⁹. Поэтому кино требует особых «приемов сюжетосложения, близких к тем, которые наблюдаются в дописьменных, фольклорных жанрах литературы»¹⁰⁰. Пиотровский исключает перенос в кино сказа и иных приемов передачи авторской точки зрения, поскольку «всякий раз реальный мир преломляется на экране не изолированно и самостоятельно, а через отношение к нему действующего лица», что может выражаться, например, в «последовательном окрашивании природы и вещей фильма в цвета ведущего персонажа (так эксцентричный мир

⁹⁴ Пиотровский А. К теории кино-жанров // Поэтика кино / под. ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1927. С. 147, 148.

⁹⁵ Там же. С. 149.

⁹⁶ Там же. С. 164–165.

⁹⁷ Там же. С. 150.

⁹⁸ Там же. С. 149.

⁹⁹ Там же. С. 151.

¹⁰⁰ Там же. С. 154.

американской комической <фильмы> подается через фигуру Чаплина или Гарольда Ллойда, так идиллически преломляется натура через образ Лилиан Гиш или Мэри Пикфорд»¹⁰¹.

Переосмысление ключевых понятий экрана и сюжета приводит Пиотровского к теории «лирического», или «эмоционального», кино, в котором новая повествовательная манера сочетается с такими специфическими выразительными приемами кино, как крупный план¹⁰². Осторожно избегая популярного тогда термина «бессюжетность», Пиотровский интерпретирует лирическое кино как особую трактовку сюжета, т.е. как своеобразную повествовательность и ритмичность. Признавая достижения «лирического монтажа»¹⁰³, Пиотровский продолжал настаивать на нарративном начале в кинематографе, так как картина должна захватить зрителя посредством фабулы и образности. Лавируя между левым искусством и «плоской» мелодрамой, Пиотровский предупреждал: «В кино есть еще тенденция блеснуть “левой фразой”. Сюда относятся, напр<имер>, отрицание фабульного момента, отрицание во что бы то ни стало, не считаясь с тем, что “фабула” была и остается могущественнейшим и демократичнейшим принципом организации материала»¹⁰⁴. Только диалектическая форма способна «осознать связи между конкретными фактами и их направленность», благодаря чему фильм устремляется «не на отображение внешнего мира, а на изменение его, на реконструкцию его»¹⁰⁵. Часто при чтении статей Пиотровского вспоминается анализ картин Леонардо и Чюрлениса у Иванова, в котором границы репрезентации обуславливают изображение как указательный жест и ритмический рисунок, но также приходит на ум и формула Пастернака об исключительной способности кино изображать атмосферу, «плазму» сюжета. В кинотеории Пиотровского подводится реалистичный итог всем идеям Иванова о катарсическом переживании трагедии как силе, способной преобразить мир, хотя в процессе осмысления эти идеи сами преобразовались и в какой-то мере слились с новой эстетической установкой 1920-х годов, разработанной с наибольшей последовательностью формалистами, Мейерхольдом и Эйзенштейном.

¹⁰¹ Там же. С. 155.

¹⁰² Возможно, термин «эмоциональный» восходит к мимолетному движению «эмоционалистов» во главе с Михаилом Кузминым. В 1923 году Пиотровский поставил свою подпись под их приветствием экспрессионистам, см.: Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов // Жизнь искусства. 1923. № 10. 13 марта. С. 8.

¹⁰³ *Пиотровский Адр.* Перед 10-летием советского кино // Жизнь искусства. 1927. № 43. 25 ноября. С. 2.

¹⁰⁴ *Пиотровский Адр.* Правый и левый уклон в кинематографии // Жизнь искусства. 1929. № 7. 10 февраля. С. 5.

¹⁰⁵ *Пиотровский Адр.* За материалистическую диалектику в кино и против наступающей кино-реакции // Жизнь искусства. 1929. № 47. 25 ноября. С. 2. Ср.: *Пиотровский Адр.* Диалектическая форма в кино — фронт и кино-реакция // Жизнь искусства. 1929. № 41. 13 октября. С. 3.

Если наиболее разительной иллюстрацией крушения символистской эстетики явились разноречивые отклики на мейерхольдовскую постановку «Ревизора» в 1926–1927 годах, то столь же ярким примером актуальности символистского наследия служат отклики на фильмы Эйзенштейна тех же лет, особенно на «Броненосец “Потемкин”», который Пиотровский приветствовал как «новый вид киноискусства» и «шедевр советского кинотисля»¹⁰⁶. Для Пиотровского «Броненосец “Потемкин”» — поэма, выражающая единое биение советских сердец и неудержимую волну их героической жизни и закладывающая «первый камень героического эпоса о революции». Для Бакши же «ритмы <фильма Эйзенштейна>, проявляющиеся в его завязках, развязках и паузах, организуют сюжет как пульсирующее драматическое единство, которое ощущается как физически живое»¹⁰⁷. По сути, оба кинокритика видят в специфической выразительности кино возможность нового катарсического искусства, равного по силе воздействия древней трагедии.

Главная же претензия к фильму «Октябрь» у обоих авторов одна и та же: отсутствие цельного повествовательного ритма, когда, например, «анти-динамические и анти-драматические» изображения Керенского соседствуют с «поразительным визуальным эффектом пулеметного огня с его быстрым темпом стаккато»¹⁰⁸. Пиотровский критикует эйзенштейновский «Октябрь» за то, что «задача массовой социальной картины» в нем отодвигает «эмоциональную сторону», поглощает ее «диалектическим разворачиванием фактов», из-за чего фильм получился «трудным» и «недоходчивым»¹⁰⁹. Как и Бакши, Пиотровский видит неиспользованный потенциал «исторической героики» в эмоционально сильных и острых кадрах, не подчиненных единому плану и сценарию.

В сущности, оба последователя Иванова считают сюжетность (или «эпос») ключом к возникновению катарсического кино, достойного именоваться трагедией. Воздействие на зрителя может быть оказано лишь «наиболее эффективными средствами зрелищной выразительности», прежде всего сюжетом, вовлекающим зрителя в реальность, изображаемую на экране¹¹⁰. Пиотровский ратует за новое советское кино, отличающееся «эмоциональным захватом» и «сочетанием актуальности темы со всеоружием формальной завлекательности»¹¹¹. Не соглашаясь «с попытками провести под лозунгом

¹⁰⁶ *Пиотровский Адр.* «Броненосец “Потемкин”» // Красная газета. 1926. № 19. 20 января. С. 4; также в кн.: *Пиотровский Адр.* Театр, кино, жизнь / сост. и подгот. текста А. А. Акимовой; общ. ред. Е. С. Добина; вступ. ст. С. Л. Цимбала. Л., 1969. С. 217.

¹⁰⁷ *Bakshy A.* The Russian Contribution // The Nation. 1928. Vol. 127. No. 3290. 25 July. P. 94, 96.

¹⁰⁸ *Bakshy A.* The Language of Images // The Nation. 1928. Vol. 127. No. 3312. 26 December. P. 721.

¹⁰⁹ *Пиотровский Адр.* «Арсенал» и проблемы исторической картины // Жизнь искусства. 1929. № 16. 14 апреля. С. 7.

¹¹⁰ *Пиотровский Адр.* Кино романтики и героики // Жизнь искусства. 1928. № 31. 29 июля. С. 2.

¹¹¹ Там же.

повышения интересности наших картин элементы желтизны, сенсационности и опять-таки буржуазного подражательства», Пиотровский призывает не «игнорировать интересы зрителя и не навязывать ему трудную, лишенную зрелищной увлекательности, отвлеченную форму, в представлении отдельных кино-теоретиков являющуюся панацеей революционного кино»¹¹².

Не случайно оба киноведа приветствуют «Арсенал» Александра Довженко как образец удачного сочетания динамичного действия и символической насыщенности. В восторженной рецензии на «Арсенал» Довженко Бакши отметил «чисто кинематографическое использование ритма», который варьируется от полного затишья до бешеного движения¹¹³. Признавая, что в «Арсенале» «нет сквозной фабулы, нет интриги, объединяющей группу героев-одиночек, тем более нет признаков авантюристности», Пиотровский считает, что «символические фигуры» ставятся в «эмоциональные отношения», превращаясь в «символические действия»¹¹⁴. Он заключает, что «художественная сила режиссера в том и состоит, что он окружает эти символические действия эмоциональным подъемом, достигает в них огромного чисто драматического напряжения, завязывает на них узлы эмоциональных аттракционов»¹¹⁵. На языке Андрея Белого, это тот самый рассказ «о внутренней связи всяких бессвязностей», к которому стремились многие символисты.

В следующие годы Пиотровскому пришлось отказаться от многих частных формулировок и мнений, но основа его эстетики не изменилась. Так, возвращаясь в 1933 году к обсуждению творчества Вагнера, Пиотровский отказался от «классово-чуждых тенденций» ивановского восприятия

¹¹² *Пиотровский Адр.* Есть ли кризис в советской кинематографии? // Жизнь искусства. 1928. № 48. 25 ноября. С. 7. Можно отметить определенное сходство между этими критическими высказываниями в адрес Эйзенштейна и критикой «идеалистического символизма» у Вяч. Иванова. Как Бакши, так и Пиотровский отмечают следы «литературного символизма» в «Октябре», в котором застывший образ преобладает над сюжетом (*Bakshy A.* The Russian Contribution. P. 94, 96; *Пиотровский Адр.* «Броненосец “Потемкин”»; *Пиотровский Адр.* «Октябрь» должен быть перемонтирован! // Жизнь искусства. 1928. № 13. 27 марта. С. 12). Мейерхольд также отмечал сходство между эстетикой символизма и нарочитым использованием символики в фильмах Эйзенштейна и Довженко; см.: *Мейерхольд Вс.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 252. Подобная критика декоративного символизма вполне соответствует идеям Вяч. Иванова, который противопоставлял свою программу возрождения трагедии и большого искусства интеллектуальным играм французских декадентов и их русских последователей.

¹¹³ *Bakshy A.* The Miracle of «Arsenal» // The Nation. 1929. Vol. 129. No. 3360; 27 November. P. 640. В рецензии на следующий фильм Довженко, «Земля», Бакши с сожалением констатирует ослабление «мощного динамизма и симфонического ритма» «Арсенала» и акцент на «статической, живописной красивости», отмечая, что «символическая экцентричность, которая была случайной в “Арсенале”, теперь стала доминирующей чертой, неубедительной и натянутой там, где находит выражение в стилизованной игре актеров, и нарочитой в своих образах»; см.: *Bakshy A.* Soil // The Nation. 1930. Vol. 131. No. 3408. 29 October. P. 482.

¹¹⁴ *Пиотровский Адр.* «Арсенал» и проблемы исторической фильмы. С. 7.

¹¹⁵ Там же.

Вагнера и подчеркивал «подлинно прогрессивные элементы» в его музыкальных драмах. Сочетание напряженного драматизма и богатой зрелищности создает, по мнению Пиотровского, «образное раскрытие очень сложного идейно-проблемного груза». Для звукового кино «пристальное изучение методологии музыкальной драмы Вагнера может оказаться чрезвычайно полезным»¹¹⁶. Пиотровский, в частности, выделяет его «музыкально-драматический метод», в котором музыка передает «глубокое подводное течение» действия. Наследие символизма сказывается здесь в том, каким образом Пиотровский продолжает искать в кино возможности приобщить зрителей к стихийному потоку бытия. Однако он видит осуществление этой возможности не в оргиастическом слиянии вымышленного действия и реальных зрителей, а в расширении самих способностей видения.

Таким образом, влияние Иванова на киномысль проявилось прежде всего в создании теории поэтического кино как пластического и повествовательного искусства, которое воздействует на мир тем, что учит людей по-новому видеть. Знаменательно, что следующие после Пиотровского и Бакши упоминания имени Иванова в советской кинотеории встречаются лишь у позднейшего представителя «поэтического кино» А. А. Тарковского¹¹⁷.

Приложение 1 **Письма А. А. Бакши к Вяч. Иванову**¹¹⁸

<1>

1 Linthorpe Road
Stamford Hill, N. Лондон Янв. 16-го 1914

Милостивый Государь!

В качестве русского журналиста, сотрудничающего в английских периодических изданиях, я нахожу своей приятной обязанностью знакомить время от времени местное общество с произведениями русской литературы и искусства. Высоко ценя исключительные достоинства Ваших критических опытов, вошедших в сборник «По звездам», я настоящим позволяю себе обратиться к Вам с просьбой любезно разрешить мне перевод некоторых из них на английский язык. Я сейчас заканчиваю перевод статьи «О достоинстве женщины», который я желал бы опубликовать в первую очередь, — и был бы чрезвычайно обязан поэтому, если бы Вы могли сообщить мне Ваш ответ без особого промедления.

Пользуюсь также случаем выразить Вам свою глубокую признательность за те минуты искренней радости, какие доставило мне чтение Вашего

¹¹⁶ *Пиотровский Адр.* Театральное дело Вагнера // Рабочий и театр. 1933. № 4/5. Февраль. С. 6.

¹¹⁷ См., например: *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 213.

¹¹⁸ РГБ. Ф. 109. Картон 11. Ед. хр. 71. Л. 1–5. Сохранились конверты обоих писем. Первое письмо было адресовано в редакцию журнала «Русская мысль».

сборника. По причинам личного свойства я, в своем духовном развитии, оставался в значительной степени в стороне от книг и книжных споров. Проблемы сознания развивались во мне медленно и изнутри, войдя вечным вкладом в мой душевный опыт. Мне приятно было поэтому убедиться, что те переживания, которые казались мне исключительно субъективными, оказались также близкими уму в общем совершенно другого склада, чем мой. Меня никогда не перестает поражать эта логика переживаний, развивающихся в людях самых различных темпераментов, в тот же круг идей, в ту же цепь антитез и элементов. В Ваших статьях так радует меня не совпадение взглядов, которого у меня нет — Вы поклоняетесь Дионису, а я Аполлону — всеобъемлющей и беспредельной сознательности, — а самый анализ и постановка проблем: в них я нашел много близкого мне и пережитого. За эту радость и прошу Вас принять мое спасибо. Глубоко уважающий и всегда готовый к услугам Вашим Александр Бакши (Alex. Bakshy)

<2>

1 Linthorpe Road
Stamford Hill, N. Лондон. 17/3/<19>14

Милостивый Государь, Вячеслав Иванович!

Примите мою искреннюю благодарность за разрешение переводить Ваши труды и за любезность, с какой Вы откликнулись на мое обращение к Вам — присылкой последних статей. Я давно собираюсь написать Вам, но откладывал в ожидании известий от редакции ежемесячника «Englishwoman»¹¹⁹, куда я представил перевод статьи «О достоинстве женщины». Дама-редактор сообщила мне, что она лично высказалась за помещение статьи, но что вопрос зависел от решения редакционного комитета. На днях, однако, я получил извещение, что редакция не сочла возможным поместить статью, найдя ее «above the heads of their readers»¹²⁰. Придется теперь поискать журналов с более понятливым кругом читателей. В случае принятия статьи я не замедлю прислать Вам корректуру для редакции перевода.

Решаюсь воспользоваться Вашим приглашением поделиться мыслями по занимающим меня вопросам. Делаю это охотно и даже с радостью, так как сильно ощущаю потребность высказаться; но с другой стороны, испытываю какую-то неловкость, как бы некорректность по отношению к самому себе (последнее, может быть, Вас удивит) за обнажение своего внутреннего, духовного опыта и за известное профанирование его через сведение к словам и аргументам. Может быть, и этого не следовало бы говорить, но такова уж одна из «антиномий» моего «я»: слишком общителен и слишком совестлив за свою общительность. О прошлых подобных случаях всегда вспоминаю с чувством некоторого стыда, уязвленной гордости, но не перестаю, тем не менее, повторять их... Вот Вам еще один пример казнящегося Диониса!

¹¹⁹ «Англичанка».

¹²⁰ «слишком сложной для их читателей» (англ.)

Из ваших статей в сборнике «По звездам» наибольшее впечатление произвела на меня последняя: «*Terror antiquus*»¹²¹. В ней и выяснение антитезы Аполлона и Диониса, и постановка антитезы микрокосма и макрокосма показались мне наиболее близкими к моим собственным переживаниям и опыту. Но я был несколько разочарован, прочтя присланную Вами статью «о существе трагедии»¹²². Не знаю, изменились ли Ваши взгляды, или я просто плохо понял Вас в обоих случаях, только кажется мне, что вторая статья говорит нечто совершенно иное, чем первая. Впрочем, возможно, что кажущееся противоречие лишь вопрос слов, терминологии.

Мне, может быть, следовало бы начать с указания, что в «*realiora*», сущности и абсолюта мистики я не верю: в опыте своем абсолютности я почерпнуть не мог, а рассудок мой отказывается признать ее. Тем не менее я глубоко сознаю и остро ощущаю большинство проблем, входящих в круг так называемого мистического опыта. Как объяснить этот личный факт, и другой более общий, — что одни и те же проблемы ставились человечеством на протяжении десятков тысячелетий и при самых изменчивых исторических обстановках — как объяснить это, я не знаю. Было бы просто согласиться с Вами и признать реальность этих открывающихся человеческому духу абсолютов. Но, как я уже заметил, для этого у меня нет достаточных оснований. Один ответ представляется мне в этой связи соблазнительным, хотя философски он, может быть, покажется наивным. Не априорны ли человеческому духу такие антитезы, как единство и множество, микрокосм и макрокосм, «я» и «ты», мужское и женское? В теоретической философии я очень слаб и не берусь судить, была ли бы от признания такой априорности какая-либо выгода. Но в своем опыте я нахожу какое-то странное ощущение их формальности. Как будто бы они происходили из самого мышления, духа, — как будто они совершенно идентичны с ним.

Чтобы закончить это вступление, еще два слова о христианстве. Мне оно чуждо — прежде всего вследствие моего воспитания (я — еврей), а затем вследствие сохранившейся еще у меня от Ницше враждебности к этике милосердия и любви. Правда, меня сближает с ним оправдание этики автономной личности, а, в качестве конкретной нормы, — святости человека, — но путь к этим нормам был у меня свой особый да и в них не вижу ничего специфически христианского.

А теперь обращаюсь к своим недоумениям.

Дело идет о том, как понимать субстанциальное сродство ряда антитез, одну из которых — Аполлона и Диониса — Вы избрали символом для всего ряда. Боясь оказаться повинным в схоластике, я все-таки попытаюсь представить, как я лично понимаю этот ряд парных начал.

¹²¹ Имеется в виду статья Вяч. Иванова: Древний ужас: по поводу картины Л. Бакста «*Terror antiquus*» // Золотое руно. 1909. № 4. С. 51–65. См. пересказ статьи в работе Бакши: *Bakshy A. Viacheslav Ivanov: A Poet-philosopher of Modern Russia* // Bakshy A. The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays. London: Palmer & Hayward, 1916. P. 99–120.

¹²² Иванов Вяч. О существе трагедии // Труды и дни. 1912. № 6. С. 1–15.

I. Прерывность	Непрерывность
Дифференциальность	Индифференциальность
Атомизм	Монизм
Определенность	Неопределенность
Измеримость	Неизмеримость
Сознательное	Бессознательное
Личное	Безличное
Человеческое	Стихийное
Мужское	Женское
II. Оформленное	Неоформленное
Согласованное	Хаотическое
Аполлон	Дионис

Я различаю две группы парных начал. В первой группе — в одном ряду выражен принцип множественности, разобщенности, атомизма, в другом ряду — принцип единства, слитности, монизма. Во второй группе противоположность этих двух принципов выражена менее ясно. Здесь, с одной стороны, дано единство в множественности (форма, ритм, Аполлон), с другой стороны — множество в единстве (бесформенность, хаос, Дионис). Основным для меня в этой второй группе является — для первого ряда множественность, и для второго — единство, но никак не наоборот, ибо для единства в форме и ритме достаточно лишь согласованности частей, не теряющих нисколько своей индивидуальности, тогда как в множественности хаоса элементы и части представляются лишь миражом и видимостью изменяющегося, но по существу неизменного и единого целого.

В Вашем анализе Вы пользуетесь обеими группами антитез, но недостаточно различаете их. То Вы сводите Аполлона и Диониса к противоположностям первой группы. То, основываясь на их несомненном сходстве и синтетичности их признаков, ограничиваетесь лишь второй группой, но зато (как в статье о сущности трагедии) переворачивая ее наизнанку. То же в Вашей характеристике мужского и женского. В сборнике «По звездам» — женщина — олицетворение безличного, безмерного и единого. В статье о трагедии она уже принцип делимости, множественности.

Я не помню, как Пифагор определил оба принципа. Но в подтверждение того, что я не совсем одинок в признании в женщине принципа единства, я позволю себе привести мнение Гордона Крега. В моих глазах Крег не только оригинальный реформатор театра, но и глубокий мыслитель. Вот что он говорит в своей книге о театре: «I think that movement can be divided into distinct parts, the movement of two and four, which is the square, the movement of one and three, which is the circle. There is ever that which is masculine in the square & ever that which is feminine in the circle»¹²³.

¹²³ «Я считаю, что движение бывает различного рода: движение двух и четырех (оно представляет собой квадрат), и движение одного и трех (оно представляет собой круг).

Мое личное впечатление мужского и женского всегда было совершенно тождественным с Креговским, и мне казалось сначала, что и Ваше было таким же.

В другой раз я позволю себе высказаться, как я представляю себе приложение вышеприведенной схемы к проблемам театра. Сейчас, чтобы закончить это слишком растянувшееся письмо, я скажу лишь несколько слов о Дионисе и Аполлоне в искусстве. Мне чрезвычайно понравилось Ваше определение Аполлона как «визионарное переживание в памяти»¹²⁴. Ницше подчеркивает лишь визионарность, но включение памяти вводит в понятие все прошлое, всю культуру и все бытие. Но если это так, то не вводит ли оно также и всего Диониса? Он не покорён, но объят. Неограниченной же своей свободы он лишился, еще когда только заключил мир с Аполлоном. Вместо вечного и непрерывного «ничто» он стал окунается в бездну лишь в отдельные моменты, чтобы в остальное время болеть тоскою по ней и под сенью Аполлоновой трагедии... — ибо *искусство* трагедии — аполлинарно, а творит *себя* — какое же искусство?

Примите еще раз мою благодарность за внимание и любезность.

Всегда готовый к услугам

А. Бакши

Приложение 2 **Письма А. А. Бакши к В. Э. Мейерхольду**¹²⁵

<1>

Лондон, Мая 1-го 1914 г.

Милостивый Государь Всеволод Эмилиевич! В качестве журналиста, сотрудничающего в различных английских изданиях по вопросам русского искусства, я предполагаю знакомить английских читателей с Вашими взглядами на театр, его задачи и особенности вообще, и его развитие в России, в частности. В настоящий момент мне представляется возможность поместить перевод Вашей статьи «Балаган» в флорентийском журнале «The Mask», и я позволю себе поэтому обратиться к Вам с покорнейшей просьбой не отказать в любезном разрешении на опубликование этого перевода¹²⁶.

В квадрате всегда присутствует мужское, а в круге — женское»; см.: *Craig E. G. Artists of the Theatre of the Future // Craig E. G. On the Art of the Theatre. Chicago, 1911. P. 51–52* (цит. с мелкой неточностью в орфографии).

¹²⁴ См.: *Иванов Вяч. И.* Древний ужас... (III, 100).

¹²⁵ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 112. Л. 1–5.

¹²⁶ Статья «Балаган» впервые была напечатана в сборнике статей Мейерхольда «О театре» (СПб., 1912). Вторая статья под этим названием, написанная Мейерхольдом совместно с Ю. М. Бонди и изданная в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 2), по-видимому, не была известна Бакши. Журнал «The Mask: A Journal of the Art of the Theatre» был основан Гордоном Крэгом. Журнал издавался с большими перерывами; всего вышло 15 номеров за 1908–1929 годы. В доступных нам номерах журнала (включая все номера за 1914–1915) не обнаружено ни статьи Мейерхольда, ни каких-либо

Вместе с тем я считал бы себя также обязанным, если бы Вы были так добры сообщить мне, согласились ли бы Вы на издание английского перевода Вашей книги «О Театре». Подыскать издателя для книги такого рода, правда, нелегко, но я все-таки надеюсь, что, в случае Вашего согласия на перевод, мне удалось бы это устроить. Мне вряд ли приходится указывать на чрезвычайную желательность издания Вашей книги: не говоря уже об истории русского театра, с которой английская публика совершенно не знакома, Ваша книга покажет также всем интересующимся проблемами современного театра ту колоссальной важности пионерскую работу, какая велась и ведется в России под Вашим личным руководством. Это, конечно, чрезвычайно важно. В ожидании Вашего скорого ответа, пребываю с совершенным уважением и готовый к услугам. А. Бакши

<2>

Лондон, Мая 21-го 1914 г.

Милостивый государь Всеволод Эмильевич!

Спешу прежде всего поблагодарить Вас за любезное согласие на помещение перевода Вашей статьи в «The Mask». Полагаю, что он появится в одной из ближайших книжек журнала, возможно даже в этом месяце.

Что касается перевода Вашей книги, то, как только я подыщу для него издателя, я не премину представить на Ваше усмотрение подробные условия. В настоящий момент о последних говорить не приходится, так как прежде всего необходимо найти кого-нибудь, кто бы вообще согласился издать перевод такой книги. В Англии очень распространена система издания книг, рассчитанных на сравнительно узкий круг читателей, за счет самого автора. О таком способе издания в данном случае ни для меня, ни для Вас, конечно, не может быть и речи. В этом, однако, вся трудность по приисканию подходящего издателя.

Ваше предложение сообщать для хроники Вашего журнала сведения о новейших течениях в английском театре с удовольствием принимаю¹²⁷. О школе G. Craig'a я навожу сейчас справки в редакции «The Mask», и как только соберу достаточно информации, не премину прислать Вам статейку.

Я, однако, не имею удовольствия быть знакомым с Вашим журналом, и был бы поэтому очень Вам признателен, если бы Вы могли прислать мне несколько последних номеров.

Если Вас вообще интересуют наиболее крупные события из жизни английского театра, то я охотно готов посылать Вам корреспонденции.

других публикаций Бакши. В журнале была напечатана статья Ю. Балтрушайтиса о Гордоне Крэге: *Baltruschaitis G. The Path of Gordon Craig // The Mask. 1912–1913. Vol. 5. P. 209–216.*

¹²⁷ Речь идет о журнале «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто» (вышло девять номеров за 1914–1916 годы). Насколько известно, участия в этом журнале Бакши не принимал.

Крупное событие нынешнего сезона, имеющее непосредственное отношение к России, это гастроли русской оперы и балета. Может быть, Вы желали бы иметь заметку и об этом?

Готовый к услугам
и искренне уважающий Вас
А. Бакши

<3>

Большая Московская Гостиница
Пл. Революции
14-го Мая 1925

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Приехав недавно в Москву и собираясь вскоре обратно в Лондон, был бы очень рад встретиться с Вами и побеседовать о разных театральных делах. Издалека я не переставал следить за Вашей работой и неоднократно писал о ней в английской и американской печати.

Пользуюсь случаем преподнести Вам две свои книги, которые, надеюсь, Вы не откажетесь принять.

С искренним уважением
Ваш Александр Анисимович Бакши

МОДЕЛЬ И МОДЕЛИРОВАНИЕ В «СОЛЯРИСЕ» *

В третьем полнометражном фильме Андрея Тарковского «Солярис» психолог Крис Кельвин готовится к полету на космическую станцию, которая находится на орбите вокруг таинственной планеты. Уже много лет ученые и космонавты изучают загадки туманного Соляриса. Постаревший космонавт Бертон показывает Кельвину видеозапись своих показаний перед следственной комиссией: фантастические формы, которые он наблюдал на поверхности планеты, в том числе и гигантский симулякр младенца, но проявленная пленка зафиксировала лишь облака. Прибыв, наконец, на космическую станцию, Кельвин застаёт ее обитателей в состоянии кризиса: Снаут и Сарториус прячут своих причудливых посетителей, а Гибарян покончил с собой, оставив Кельвину предупреждение в виде малопонятной видеозаписи. Вскоре Кельвина посещает его покойная жена Хари, в отчаянии покончившая с собой после того, как Кельвин от нее ушел. Оказывается, что фантомы Соляриса являются материализацией сокровенных желаний и воспоминаний человека, т. е. его подсознания и его совести. Испугавшись, Кельвин-Пигмалион сначала пытается избавиться от фантома из его собственного прошлого, отправляя Хари в космос, но она, как ни в чем не бывало, снова возникает. Кельвин мучается перед выбором между призраком Хари и профессиональным долгом ученого и космонавта. Наблюдая его мучения, Хари в конце концов удаётся уничтожить себя с помощью Снаута и Сарториуса. Затем Снаут и Сарториус посылают на Солярис зашифрованную энцефалограмму дневного сознания Кельвина, чтобы заставить планету прекратить преследование космонавтов их собственным подсознанием, но этот опыт приводит лишь к тому, что Солярис создает симулякр семейного дома Кельвина. Финал фильма оставляет открытым вопрос о том, возвратился ли Кельвин на Землю или же он остался

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. «Модель» и «моделирование» в «Солярисе» // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: Материалы научно-теоретической конференции (12–14 июня 2013 г.). Иваново: ПресСто, 2014. С. 43–53.

на Солярисе, на острове памяти об отчем доме, чтобы утолять свою наболевшую совесть.

Предлагая замысел фильма в 1969 году, Тарковский надеялся, что экранизация романа «Солярис» Станислава Лема поможет ему выйти из творческой пустыни, где он блуждал три года с тех пор, как его предыдущий фильм «Андрей Рублев» положили на полку в начале 1966 года. Надежды питались успехом «Рублева» на Каннском фестивале в мае 1969 года. Очевидно, Тарковскому казалось относительно безопасным использовать популярный научно-фантастический роман автора из братской Польши, который вписывался в существующий культурный дискурс об этических границах научного прогресса, известный как «спор физиков и лириков», т.е. между технической и гуманитарной интеллигенцией. В своих заявках и выступлениях он ссылался на гарантированный коммерческий успех фильма. Он также вооружился письмом поддержки от академика Иосифа Самуиловича Шкловского, имя которого впоследствии включил в титры фильма. В отзыве Шкловский писал:

Несмотря на очевидные трудности экранизации такого сложного и многопланового произведения, авторы сценария Ф. Горенштейн и А. Тарковский сумели создать убедительный в художественном и научном отношении кинематографический эквивалент этого ярчайшего произведения современной фантастики. <...> Как специалист в области астрономии и физики считаю своим долгом особо отметить большой такт и высокую научную компетентность¹.

К тому же по советскому телевидению в 1968 году уже показывали другую экранизацию «Соляриса» в черно-белой постановке Бориса Ниренбурга, где Кельвина играл Василий Лановой. Удивительно, сколько сюжетных и визуальных ходов, кажущихся штампами творчества Тарковского, — например то, как зыблется образ Хари в переменчивом освещении двух солнц Соляриса, или то, как соляристы создают себе подобие земного дома на орбитальной станции, — восходят к роману Лема и фильму Ниренбурга. Благодаря всем перечисленным обстоятельствам создается впечатление, что в своем фильме Тарковский преднамеренно избегает возможных обвинений в эстетическом новаторстве.

Тем не менее серьезные осложнения возникли, когда в октябре 1969 года автор романа Станислав Лем приехал в Москву и высказал острую критику в адрес сценария, написанного Тарковским в соавторстве с Фридрихом Горенштейном. Особое недовольство вызвал добавленный Тарковским и Горенштейном пространственный пролог на Земле и новый персонаж — вторая жена Кельвина. В письме к руководству Мосфильма от 27 апреля 1970 года Лем сформулировал главную тему своего

¹ Мосфильм. 8.1888. 152 л. 54. Об истории со Шкловским см. очерк Лазаря Лазарева в кн.: Фильм Андрея Тарковского «Солярис»: материалы и документы. М.: Астрейя, 2012. С. 410–411. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в скобках прямо в тексте.

романа как «конфликты, связанные с вторжением человеческого познания во взнезменное пространство Космоса» (322). Тарковский же, согласно Лему, «подменил трагический конфликт процессов социального прогресса неким видом биологического и “циклического” начала (перемены генераций), а также свел вопросы познавательных и этических противоречий к мелодрамату (т. е. к мелодраме. — *Р.Б.*) семейных ссор (их-то и в помине нет в романе)» (322). Много лет спустя Лем утверждал, что, переведя акцент на земную жизнь Кельвина, на его ответственность перед близкими, Тарковский «снял не “Солярис”, а “Преступление и наказание”». В ходе сложных переговоров Тарковский старался примирить свои этические посылы с когнитивным интересом Лема к встрече человека с неизведанными доселе явлениями космоса; обсуждая первый монтажный вариант уже отснятого фильма 30 декабря 1971 года, Тарковский заявил: «Мы рисуем ситуации, при которых человек сталкивается с ситуацией, когда он должен преодолеть собственные недостатки. Это картина о том, что на каком-то этапе человек должен быть таким чистым, что должен помнить о любой своей вине. Наступит момент, когда Вселенную можно будет делать только чистыми руками» (334).

Возможно, что возражения Лема мотивировали и интерес Тарковского к газетной публикации «Портрет мыслящего автомата», вышедшей 1 июня 1969 года в центральной газете «Комсомольская правда». Публикация состоит из четырех кратких размышлений ученых — двое из них из Советского Союза, один англичанин и один американец — о возможностях искусственного разума или, как это называлось в Советском Союзе, о границах кибернетики. Все четыре текста были цитатами из серии статей, опубликованных в 1961–1962 годах в научно-популярном журнале «Техника — молодежи», но, невзирая на их широкое распространение в печати, высказываемые в них идеи продолжали вызывать сопротивление, если судить по скептическому предисловию редактора, в котором оптимистические предсказания о «киборгах» квалифицируются как «пока не... убедительные». Главное место в публикации отдавалось отчету академика Андрея Колмогорова о безграничных возможностях кибернетики:

Я принадлежу к тем крайне отчаянным кибернетикам, которые не видят никаких принципиальных ограничений в кибернетическом подходе к проблеме жизни и полагают, что можно анализировать жизнь во всей ее полноте, в том числе и человеческое сознание со всей его сложностью, методами кибернетики...

Вопрос о том, можно ли на пути кибернетического подхода к анализу жизненных явлений создать подлинную, настоящую жизнь, которая будет самостоятельно продолжаться и развиваться, остается насущной проблемой современности. Уже сейчас он актуален, годен для серьезного обсуждения, ибо изучение аналогий между искусственными автоматами и настоящей живой системой уже сейчас служит принципом исследования самих явлений жизни, с одной стороны, и способом, помогающим изыскивать пути создания новых автоматов — с другой.

Можно ли построить машину, которую нельзя было бы отличить от человека? Такая постановка вопроса как будто ничуть не хуже нашей и к тому же проще и короче. На самом же деле она не вполне отражает суть дела. Ведь, по существу, интересен не вопрос о том, можно ли создать автоматы, воспроизводящие известные нам свойства человека; хочется знать, можно ли создать новую жизнь, столь же высокоорганизованную, хотя, может быть, очень своеобразную и совсем не похожую на нашу... Встречающиеся часто отрицание и неприятие этих идей проистекают из нежелания признать, что человек является действительно сложной материальной системой, но системой конечной сложности и весьма ограниченного совершенства, и поэтому доступной имитации. Это обстоятельство многим кажется унизительным и страшным. Даже воспринимая эту идею, люди не хотят мириться с ней: такая картина всеобъемлющего проникновения в тайны человека, вплоть до возможности, так сказать, «закодировать» его и «передать по телеграфу» в другое место, кажется им отталкивающей и пугающей... На самом деле нужно стремиться этот глупый и бессмысленный страх перед имитирующими нас автоматами заменить огромным удовлетворением тем фактом, что такие сложные и прекрасные вещи могут быть созданы человеком, который еще совсем недавно находил простую арифметику чем-то непонятным и возвышенным².

Мнение Колмогорова близко коррелируется с высказываниями Лема в ходе дискуссии о «Солярисе». Впрочем, в полной версии этого текста, опубликованного в 1961 году под названием «Автоматы и жизнь», Колмогоров приводит в качестве примера «машину, пожелавшую управлять миром», из рассказа Лема «Друг» из сборника 1959 г. «Вторжение с Альдебарана»³.

Созвучность «Соляриса» взглядам такого авторитета, как Колмогоров, оказалась столь полезной для фильма — и как подтверждение его места в официальном советском дискурсе, и как способ ответить на возражения Лема против фильма, — что Тарковский и Горенштейн включили целый абзац из текста Колмогорова в третий вариант сценария. А именно — в состав последнего разговора между Кельвином и Снаутом перед отбытием Кельвина на планету Солярис, где он находит симулякр своего дома, своего отца и даже самого себя. В сценарии Снаут догоняет Кельвина и предупреждает об опасности слишком долгой остановки в виртуальном мире, но Крис отвечает: «Нет, Снаут, я остаюсь. Кроме желаний и любви, существует еще долг. <...> Я имею в виду наш человеческий долг перед собственной судьбой, которую для нас выбрал наш пращур, когда он впервые спустился с дерева и взял в передние конечности палку. Пока человек будет помнить свой древний долг, он останется человеком» (89). В фильм текст Колмогорова не попал, но он остался активным элементом в его производстве. Когда руководство потребовало поправок к окончательной версии фильма, редактор Лазарь Лазарев предложил Тарковскому использовать текст Колмогорова в вводной надписи, «которая была бы разжевыванием для тех, кто боится неясностей» (335).

² Портрет мыслящего автомата // Комсомольская правда. 1969. 1 июня. С. 4.

³ Колмогоров А. Н. Автоматы и жизнь // Техника — молодежи. 1961. № 10. С. 17.

Однако текст Колмогорова является не просто «охранной грамотой» или «паровозом», протаскивающим фильм через официальные инстанции. Текст Колмогорова заставляет нас задаться вопросом о том, какую именно позицию занимает Тарковский по отношению к столь ярким явлениям науки его времени, как кибернетика и искусственный разум. Этот вопрос входит в более широкий контекст исследования в области взаимодействия научного знания и художественного воображения в советском дискурсе 1930-х и 1960-х годов. Одними из центральных понятий в этом взаимодействии были понятия модели и моделирования. Таким образом, я задаюсь вопросом о сравнительном статусе модели в фильме Тарковского и в теории кибернетики.

В вышеприведенном тексте Колмогоров сосредотачивается на вопросе о границах и безграничности. Он может утверждать, что нет «никаких принципиальных ограничений в кибернетическом подходе к проблеме жизни» лишь потому, что человек «является... системой конечной сложности и весьма ограниченного совершенства». Основное противоречие здесь кроется в том, что человек сам по себе ограничен, но имеет в себе безграничный потенциал к познанию и творчеству.

Откуда у человека возникает способность превосходить свои же границы? Очевидно, из взаимодействия человека и машины. Это взаимодействие имеет два аспекта. Во-первых, оно состоит из «изучения аналогий между искусственными автоматами и настоящей живой системой», которое «уже сейчас служит принципом исследования самих явлений жизни». Во-вторых, оно является «способом, помогающим изыскивать пути создания новых автоматов». Машина порождает два типа модели, будучи одновременно изображением нынешнего состояния человека и стимулом для новых потребностей и возможностей машинотворения. Таким образом, из взаимодействия человека и его машины возникают миметическая модель человека и, заодно, проектная модель новых машин.

В кибернетике это взаимно обуславливающее моделирование полагается в виде обмена информацией. Колмогоров даже предвидит возможность зафиксировать, зашифровать и выразить человеческую жизнь в виде дискретной информации. Вместо «энцефалограммы» в романе Лема Колмогоров приводит образ человека как телеграммы, который он заимствует у Норберта Винера, отца кибернетики, который также фигурировал (уже посмертно) в публикации в «Комсомольской правде» в виде цитаты из его статьи «Об обучающихся и самовоспроизводящихся машинах»⁴:

Суть биологической смены поколений, быть может, метко выражается известным афоризмом (не помню, кому оно принадлежит — Бернарду Шоу или Сэмюэлю Батлеру): «Курица — это средство, используемое яйцом, чтобы снести другое яйцо».

⁴ Статья впервые была напечатана по-русски в журнале «Техника — молодежи» (1962. № 4).

Итак, машина может создавать сообщение, а сообщение может создавать другую машину. Ранее эта мысль была уже использована мною; в частности, я говорил, что в принципе возможно переслать человеческое существо по телеграфу. Позвольте мне тут же заметить, что трудности, возникающие при этом, намного превышают мои способности их преодолеть. В настоящее время, а возможно и в течение всего существования человеческого рода, эта идея может оказаться практически неосуществимой, но это не значит, что из-за этого ее нельзя постичь⁵.

Текст Винера также привлек внимание Тарковского. Перед цитатой из Колмогорова, в том же третьем варианте сценария «Соляриса» Снаут заявляет, что «еще триста лет назад Колмогоров и Винер доказали» конечность человеческих стремлений: «Мы движемся по рассчитанным орбитам, координаты вычислены, установлены допустимые отклонения, но очень незначительные» (86). Таким образом, в мире фильма как Колмогоров, так и Винер представляют продуктивную возможность механического моделирования человека как существа конечного, ограниченного.

В отличие от Колмогорова, однако, Винер предостерегал об опасностях, кроющихся в подобном моделировании человека. Одним из его основных положений была смена старой энергетической механики новой механикой, основанной на информации: «Для нас машина — это устройство для преобразования входных сообщений в выходные»⁶. В старой механике обратимые, конечные величины физики не могли справиться с необратимостью биологического времени, т. е. с опытом, памятью и т. д. Новая же механика рассматривает машину и человека как явления, гораздо ближе связанные друг с другом:

Многие нынешние автоматы имеют связь с внешним миром, выражающуюся как в восприятии впечатлений, так и в выполнении действий. Они содержат органы чувств, исполнительные органы и какой-то эквивалент нервной системы, объединяющий передачу информации от первых ко вторым. Их вполне можно описывать при помощи физиологических терминов. Не удивительно, что автоматы и физиологические системы можно охватить одной теорией⁷.

В контексте кино Тарковского, конечно, главным является измерение времени. Для Винера машина нового типа обладает чем-то вроде памяти, и поэтому она способна учиться у своего прошлого и активно формировать свое будущее:

Современный автомат существует в таком же бергсоновом времени, как и живой организм. Поэтому соображения Бергсона о том, что деятельность живого организма по существу отлична от деятельности автомата этого типа, не основаны. Витализм выиграл спор до такой степени, что даже механизмы оказались соответствующими виталистической структуре времени, но, как было сказано выше, эта победа равносильна полному поражению, ибо со всех точек

⁵ Винер Н. Творец и робот. Обсуждение некоторых проблем, в которых кибернетика сталкивается с религией / пер. М. Аронэ, Р. Фесенко. М.: Прогресс, 1966. С. 47.

⁶ Там же. С. 42.

⁷ Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине / пер. И. В. Соловьева. 2-е изд. М.: Наука, 1983. С. 98–99.

зрения, имеющих какое-либо отношение к нравственности и религии, новая механика столь же механистична, как и старая⁸.

Вкратце, согласно Винеру, «будущее оставляет мало надежд для тех, кто ожидает, что наши новые механические рабы создадут для нас мир, в котором мы будем освобождены от необходимости мыслить. Помочь они нам могут, но при условии, что наши честь и разум будут удовлетворять требованиям самой высокой морали. Мир будущего потребует еще более суровой борьбы против ограниченности нашего разума, он не позволит нам возлечь на ложе, ожидая появления наших роботов-рабов»⁹. Для Винера механическая модель не только не объемлет всей сложной, пусть и конечной материальной системы человека, она провоцирует ее ко все более сложному состоянию. Таким образом, в «Солярисе» Тарковский стоит гораздо ближе к Винеру в своем диалектическом понимании человека и модели. Прогресс измеряется не тем, насколько точно ученые моделируют планету или моделируют новую технологию в противодействие ее силам, а тем, насколько им удастся занять этическое отношение среди полного смешения человека и его моделей, насколько ему удастся, по словам Снаута, «в нечеловеческой ситуации... поступать, как человек» (74). Тарковский не отрицает логику моделирования, а подчиняет ее требованиям гуманистической этики. Из этого наблюдения я хочу наметить два вывода, которые могут послужить началом дальнейшего исследования.

Во-первых, диалектика модели у Тарковского позволяет понять несколько ключевых сцен в его фильмах, в которых фигурируют миниатюрные модели. Первый такой случай — эпизод в сценарии «Зеркала», не попавший в фильм, в котором Тарковский вспоминает, как, вернувшись в Юрьевец во время войны, он залез с товарищем в подвал бывшей Симоновской церкви:

Симоновская церковь была превращена в краеведческий музей. Пустовал только огромный ее подвал... Замысел ограбления был разработан во всех деталях. Но от волнения все его подробности смешались у меня в голове, и твердо я помнил лишь об одном: влезть в оконце вслед за моим предприимчивым приятелем. <...> В ворохе хлама, сваленного в углу огромного сводчатого помещения, пахнущего гниющей бумагой, мы нашли бронзовое изображение церкви — что-то вроде модели искусной чеканки, формой напоминающей ларец или ковчег. Мы завернули ее в тряпку. Собрались уже было отправиться в обратный путь, как вдруг услышали чьи-то шаги. <...> Не зная, что делать со своей находкой, и оценив ее как предмет, обладающий сверхъестественной силой и способный повлиять на нашу судьбу самым роковым образом, мы закопали ее возле сарая, под деревом. Мне было страшно, и долго после этого я ждал жутких последствий своего чудовищного преступления перед таинством непознаваемого. <...> История эта до сих пор волнует меня и даже пугает. Я иногда думаю о том, что снова вернусь в Юрьевец и раскопаю наш тайник, где был закрыт ковчег. Я и сейчас помню, куда мы спрятали нашу находку, и мне почему-то кажется, что в эту минуту я буду счастлив¹⁰.

⁸ Там же. С. 99.

⁹ Винер Н. Творец и робот. С. 80.

¹⁰ Цит. по кн.: Педиконе П., Лаврин А. Тарковские. Отец и сын в зеркале судьбы. М.: ЭНАС, 2008. С. 168–170.

Тарковский определяет свой поступок как «богохульство» и проводит параллель с фильмами Луиса Бунюэля, в которых он находит «понятия одной и той же чувственно-нравственной категории». Такие же таинственные модели возникают в фильмах «Ностальгия» (миниатюрные ландшафты в разрушенной квартире у Доменико и, в последнем кадре, внутри разрушенного храма Сан Галгано) и «Жертвоприношение» (модель дома, которую мальчик дарит Александру на день рождения). В этих случаях близость модели к оригиналу поглощается страшной онтологической дистанцией, зияющей между ней и ее наблюдателем. Этический посыл исходит не из более точного знания оригинала, а из ужаса перед его хрупкостью и имманентным исчезновением. Это диалектика уже не миметической и проектной модели, а дара и жертвы. Иначе говоря, как эстетический феномен модели Тарковского не фиксируют прошлого и не проектируют будущего, а открывают бездну настоящего, на краю которой человеческая личность созерцает свою уже происходящую смерть.

Диалектика модели у Тарковского также позволяет провести более углубленное сравнение между его творчеством и фильмами Стенли Кубрика. Известно, что Тарковский смотрел «Космическую Одиссею» еще в ходе подготовительной работы над «Солярисом». Впоследствии он неоднократно противопоставлял свой фильм кубриковскому шедевр, критикуя последний за «выморочную, стерильную атмосферу, будто в музее, где демонстрируются технические достижения»¹¹. Контраст давал ему возможность сформулировать особенности своей киноэстетики: «Конечно, действие “Соляриса” происходит в атмосфере уникальной, невиданной. Но наша задача состоит в том, чтобы максимально конкретизировать эту уникальность в ее чувственных, внешних приметах. Чтобы она была материальна, ощутима — ничего эфемерного, неопределенного, специально, нарочито фантастичного. Чтобы на экране были “мясо”, фактура среды»¹². Уникальность чувственную, материальную, фактурную, «мясную» — нельзя моделировать.

В создании своего фильма Кубрик отчасти исходил от тех же современных дискуссий об искусственном разуме, что и Тарковский. В 1966 году он провел интервью у ряда ученых по вопросам инопланетян и искусственного разума. Среди ученых был советский биохимик и ботаник А. И. Опарин; Кубрик обращался также к И. С. Шкловскому, но почему-то это интервью не состоялось¹³. Поначалу он даже собирался включить отрывки из этих интервью в состав фильма, однако по ряду причин Кубрик отказался от этой идеи. Однако обсуждаемая в интервью возможность машины, способной

¹¹ Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим? // Искусство кино. 1971. № 11. С. 101.

¹² Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране // Экран. 1970–1971. Обозрение киногода. М., 1971. С. 165.

¹³ Записи интервью напечатаны в кн.: Are We Alone? The Stanley Kubrick Extraterrestrial-Intelligence Interviews / ed. An. Frewin. London: Elliott and Thompson, 2005.

чувствовать и учиться у собственного опыта, породила образ HAL, который, по словам Джейн Стразерс (Jane Struthers), «проявляет больше эмоций в фильме», чем человеческие персонажи¹⁴. Позднее Кубрик посвятил много лет сценарию фильма «Искусственный разум» (AI), основанном на рассказе Брайана Олдисса (Brian Aldiss) 1969 г. «Сверх-игрушки живут все лето» (Super-Toys Last All Summer Long). В фильме, созданном Стивеном Спилбергом в 2001 г. уже после смерти Кубрика (1999 г.), робот нового типа заменяет ребенка в семье, лишившейся своего единственного сына. В нем активизируют способность к любви, т.е. желание стать человеком¹⁵, но окружающие люди не отвечают любовью же, испытывая от него лишь неустрашимую жуть. Однако робот переживает людей, которые продолжают жить лишь в его памяти. Кто из них теперь «настоящий» и кто фантом? В записках к своему замыслу Кубрик называл фильм «синдром Пиноккио»¹⁶, но фильм также проникнут реминисценциями из «Соляриса» Тарковского.

Подведем итоги. Во многих отношениях в фильме «Солярис» Тарковский разделяет основные тезисы кибернетики. Несмотря на их абсолютно различные физические структуры, Хари-2 полностью повторяет Хари-1, и ее взаимоотношения с Кельвином точно соответствуют его отношениям с покойной женой. Человеческая идентичность оказывается делом не физики или биологии, а сознания или даже информации. Говоря словами академика Колмогорова, человек оказывается ограниченной материальной системой, подлежащей моделированию, к тому же виртуальная модель может стать предметом человеческого опыта и даже вызвать чувство долга по отношению к себе. Разница в том, что Тарковский отвергает двойную темпоральность модели, которая может повторить или проектировать, но никогда не испытывает жизнь в настоящем, в уникальной фактуре момента. Исполняя свой долг перед покойной женой, Кельвин отворачивается от первого отличительного признака человека: его восхитительной открытости новому, всегда обусловленной трагической неспособностью повторить — а тем более и устранить — прошедшее. Аналогия, проведенная Лемом между «Солярисом» Тарковского и «Преступлением и наказанием», оказывается вполне точной.

В конце концов фильм колеблется на этом пункте. Суммируя свой опыт, Кельвин говорит: «Вправе ли я отказываться, пусть даже от воображаемой возможности контакта с этим... океаном, к которому моя раса десятки лет пытается протянуть ниточку понимания? Остаться здесь?.. среди вещей и предметов, до которых мы оба дотрагивались? Которые помнят еще наше дыхание? Во имя чего? Ради надежды на ее возвращение? Но у меня нет этой

¹⁴ Struthers J.M. The Birth of A.I. // A.I. Artificial Intelligence: From Stanley Kubrick to Steven Spielberg. The Vision behind the Film / eds. J. Harlan, J.M. Struthers. London: Thames and Hudson, 2009. P. 18.

¹⁵ Walker A., Ruchty U., Taylor S. Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis. 2nd ed. London: Weidenfeld & Nicolson, 1999. P. 32.

¹⁶ Struthers J.M. The Birth of A.I. P. 18.

надежды. Единственное, что мне остается — ждать. Чего, не знаю... Новых чудес?..» (18). Если в романе Лема Кельвин произносит этот монолог уже на планете Солярис, который в своем моделировании обещает новое, пускай лишь виртуальное обретение прошлого, то в монтажной версии фильма Тарковский заостряет конфликт между надеждой на материальное повторение прошлого в будущем и безнадежной предметностью текущего бытия¹⁷.

Тут же, после этой реплики в фильме, Кельвин снова обретает свой дом, но, когда камера взлетает ввысь в облака, дом оказывается моделью. Погружение в миметическую модель приводит к потере критериев между оригиналом и копией; дистанция, напротив, превращает даже наиболее интимную среду в предмет созерцания, даже в произведение искусства. В этом смысле модель оказывается образцом мимесиса, который может повторить мир в его интимных и огромнейших измерениях и проектировать его преобразование в новое состояние, но не может быть испытанным.

В этом месте мы обращаем внимание на металлическую коробку, которая лежит почти за гранью видимого в этом кадре. Это коробка-стерилизатор, в которой медики хранят стерилизованные инструменты, в основном шприцы. Такие коробки появляются в фильмах Тарковского с удивительной настойчивостью, причем в каждом случае они ровно ничего не значат. Эту коробку Кельвин привозит с собой в космос, положив в нее землю, зеленый росток и монеты. В ней хранится жизнь и отпечаток истории, которые противодействуют стерильности хранения. В этом смысле коробка — антимодель. Как платье Хари, она поддается моделированию лишь внешнего вида, без живого ее содержимого. В доме, созданном планетой «Солярис», коробка вновь закрыта, как могила.

В «Солярисе» модель человека проясняет то, что остается не моделируемым в человеке. Таким образом, превосходя границы гуманитарной мысли своего времени, Тарковский очертил возможность того немиметического искусства, с которым мы сегодня имеем дело.

¹⁷ В русском переводе Дм. Брускина последний абзац читается так: «Всю последнюю неделю я вел себя так рассудительно, что недоверчивый взгляд Снаута перестал меня преследовать. Наружно я был спокоен, но в глубине души, не отдавая себе в этом отчета, чего-то ожидал. Чего? Ее возвращения? Как я мог? Я ни на секунду не верил, что это жидкий гигант, который уготовил в себе гибель многим сотням людей, к которому десятки лет вся моя раса напрасно пыталась протянуть хотя бы ниточку понимания, что он, поднимающий меня, как пылинку, даже не замечая этого, будет тронут трагедией двух людей. Но ведь его действия были направлены к какой-то цели. Правда, я даже в этом не был до конца уверен. Но уйти — значило отказаться от этого исчезающего маленького, может быть, только в воображении существующего шанса, который скрывало будущее. Итак, года среди предметов, вещей, до которых мы оба дотрагивались, помнящих еще наше дыхание? Во имя чего? Надежды на ее возвращение? У меня не было надежды. Но жило во мне ожидание, последнее, что у меня осталось от нее. Каких свершений, издевательств, каких мук я еще ожидал? Не знаю. Но я твердо верил в то, что не прошло время ужасных чудес» (*Лем С. Солярис* / пер. Дм. Брускина. М.: Астрель, 2002. С. 220–221).

НЕЙРОСЕТЬ КАК СРЕДА*

1. Киноэкология

Новая дисциплина «киноэкология» основана отчасти на терминологическом совпадении, благодаря которому «среда» и «средство изображения» обозначаются одним термином «medium». Антонио Сомайни возводит это открытие к Вальтеру Беньямину, который впервые выдвинул понятие «медиума» как «технической артикуляции среды» (the technical articulation of an environment)¹. Таким образом, в самом языке заложена догадка о том, что мир как целое не только отражается в опосредованном изображении, не только оказывается структурно симметричным своему изображению, но и совпадает с ним в глубинном, онтологическом тождестве.

Об этом тождестве, согласно киноэкологам, особенно ярко свидетельствуют гомологии, наблюдающиеся в образах мира, созданных различными средствами изображения и в различных масштабах. Например, изучая внутренние процессы человеческого тела посредством микроскопа, внедренного в кровяные сосуды человека, а земную атмосферу — посредством съемки из космоса, физиологи и метеорологи производят гомологические образы потоков. Оказывается, что тело не просто имеет место в мире, но оно является его полным микрокосмом. Взаимообратимость масштабов подсказывает такую стратегию познания: чтобы максимально приблизиться к явлению, необходимо максимально от него отдалиться.

Такое же гомологическое тождество наблюдается не только в научном познании между различными масштабами физического космоса, но и между различными порядками бытия, например между мировой атмосферой и чувственным строем человека. Так, в фильме «Солярис» Андрея Тарковского физики на борту космического корабля изучают молекулярные структуры

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Нейросеть как среда // Синий диван. 2020. № 23. С. 127–137.

¹ Somaini A. Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparatus // Grey Room. 2016. Vol. 62. P. 6–41. Среди растущей литературы об экологии (и) кино см.: MacDonald S. Toward an Eco-Cinema // Interdisciplinary Studies in Literature and Environment. 2004. Vol. 11. No. 2. P. 107–132; Ivakhiv A.J. Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

человекоподобного существа, созданного планетой, вокруг которой они вращаются. Они находят, что это существо онтологически отличается от человека, поскольку оно состоит не из протонов и электронов, а из нейтрино. Поэтому, на их взгляд, оно лишено жизни и подлежит уничтожению. Однако для психолога Криса Кельвина на микроскопические структуры ядерных частиц накладываются другие, аффективные структуры — эмоции, воспоминания, психика и даже фотографии, — и благодаря этим гомологиям в окружающей его среде нейтринное существо оказывается тождественным человеку по имени Хари, человеку, которого Кельвин любил и еще, возможно, любит.

При этом в глазах Кельвина гомологии между пустой нейтринной системой и наполненным смыслами образом, сохраненным в его памяти и на материальных носителях, очеловечивают не только Хари-2, но и саму планету Солярис. Хари и другие фантомы, созданные Солярисом, не просто свидетельствуют о планете, но и предоставляют возможность сочувствования с ней: благодаря им, в них самих мозг планеты совпадает с мозгом Кельвина — хотя бы в этой точке, зато в самых существенных измерениях. Весь мир исцеляется и искупается в обмене взглядами, воссоединяющем разъятый космос.

Поскольку в этом очеловечивании Хари участвует еще и семейная киносъемка, то уже в «Солярисе» мы видим констатацию исключительной роли кино как способа обнаружить и утвердить целостность космоса. На экране человеческое всегда внедрено в универсальную экологию образов, которые различаются не родом (т. е. онтологически), но масштабом (т. е. эстетически). Сводя эти масштабы воедино посредством зрительных гомологий, посредством материальных изображений, кино порождает новое экологическое сознание.

2. Экс-центрическое кино

Гомологии между биологическими и космическими процессами давно привлекают внимание теоретиков кино, которые усматривают именно в этом технологическом средстве изображения способ воссоединить разъятые масштабы бытия. Наиболее разительный пример — французский режиссер и теоретик Жан Эпштейн (1897–1953), который отдавал предпочтение не дискретным образам, а той латентной атмосфере, которая их пронизывает и питает. У Эпштейна пропитанное атмосферой кино характеризуется не устремленностью повествования (*suspense*), а его кристаллизацией в виде хрупкого, подвешенного состояния (*suspension*):

Maintenant la souffrance est en surfusion. Attente. On ne voit encore rien, mais le cristal tragique qui va créer le bloc du drame est tombé quelque part. Son onde avance. Cercles concentriques. Elle roule de relais en relais. Secondes².

² *Epstein J.* Écrits sur le cinéma, 1921–1953: édition chronologique en deux volumes. Vol. 1. Paris: Seghers, 1974–1975. P. 86.

И вот напряжение достигло точки замерзания. Пауза. Еще ничего не видно, но трагический кристалл, который образует единое целое драмы, уже где-то упал. Его волна приближается. Концентрические круги. Она передается эстафетой, как электрический заряд. Секунды.

Эта стихийно образующаяся среда (или атмосфера) замораживает не только ход повествования, не только ход времени («секунды»), но и предметы и людей:

Tous les volumes se déplacent et mûrissent jusqu'à éclater. Vie recuite des atomes, le mouvement brownien est sensuel comme une hanche de femme ou de jeune homme. Les collines durcissent comme des muscles. L'univers est nerveux. Lumière philosophale. L'atmosphère est gonflée d'amour³.

Все объемы смещаются и достигают точки взрыва. Жизнь обжигает атомы, броуновское движение так же чувственно, как бедро женщины или молодого человека. Холмы затвердевают, как мышцы. Вселенная легко возбудима. Философический свет. Атмосфера наполнена любовью.

Очевидно, сопротивляясь механическому статусу кино, Эпштейн стремится вписать новое средство изображения в дотехнологические дискурсивные сети — мифа, поэзии, живописи, философии. Но заодно он облачает эти архаичные понятия в образы, позаимствованные из новейших научных дискурсов: атмосфера, электричество, атомы, даже «броуновское движение». Дело не только в том, что в кино миф и наука совпадают. Эпштейн одухотворяет технологический механизм кино посредством наук, наиболее отдаленных от сферы духа. В кино смещаются не только предметы изображения, но и дискурсы, к которым мы как зрители вынуждены прибегать.

Уже за несколько лет до Эпштейна в крайне сжатом и сложном письме к Сергею Боброву молодой Борис Пастернак определяет кино как процесс постоянного самосмещения «драмы» из центра зрительского внимания — из области персонажей, диалогов, действия, даже пространства — на окружающую ее среду, т. е. на незримую атмосферу:

Кинематографическая драма есть движущаяся фотография с десятка людей, занятых своим актерским ремеслом, но не фотография драмы. В драме ведь существенна игра вокруг некоторого лирического равновесия известной среды; поэтому кинематографический фильм фотографирует второстепенный естественный элемент, а никак не драматическое в драме⁴.

Смещая зрительское внимание со словесной драмы, кино «фотографирует» «бессловесную иррациональную материю», которая в конечном итоге, согласно Пастернаку, и является источником «зрительского экстаза Слова». Для того чтобы описать взаимодействие драмы и ее «материи», Пастернак обращается к наукообразному языку:

³ Ibid. P. 93.

⁴ Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1992. С. 78. Письмо исправлено по оригиналу, хранящемуся в: РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 563.

Кинематограф должен оставить в стороне ядро драмы и лиризма — он извращает их смысл... Но только кинематограф и способен отразить и запечатлеть окружающую систему ядра, его происхождение и туманность, и его ореол... И следовательно, кинематограф может схватить первостепенное в ней потому, что второстепенное ему доступно, и это последнее есть то первое. К счастью, кинематограф извращает ядро драмы потому, что он призван выражать ее истинное — окружающую плазму. Пусть он только фотографирует не повести, но атмосферы повестей. И с другой стороны, пусть его виды будут видами, которые созерцаются драмою в них.

Тогда будет основание искать нам имена для десятой музы⁵.

В кино мир и образ не только проникают друг друга, но как бы выворачивают друг друга наизнанку, так что мир кристаллизуется в кинообразе, а кинообраз — в мире за пределами кинотеатра, в «видах, которые созерцаются» изнутри изображенного на экране действия. Из кинообраза рождается мир.

3. Электрическая проза

Взаимовыворачивание мира и образа в кино достигает новой интенсивности после Второй мировой войны благодаря широкому распространению цифровых технологий, т. е. накануне самоуничтожения кино в его классическом виде. Попытки осмыслить новую культурную динамику связаны уже с новой наукой — кибернетикой, для которой любое средство изображения равносильно компьютеру — машине, производящей виртуальные модели мира и моделирующей новые миры.

В новых условиях изменилось и соотношение между человеком и миром. Для кибернетики сам мир — это механизм, производящий из себя индивидуальное сознание посредством языка и так называемых «вторичных моделирующих систем», например искусства или кино. Но как тогда может кино производить образы мира, если оно само является произвольной проекцией этого мира, понятого как «гигантский мозг» (определение, высказываемое голосом самого Андрея Тарковского в «Солярисе»)? Получается, что мы, зрители, — как раз те самые физики, которые пытаются заснять планету Солярис, которая одновременно воспроизводит себя через нас. Не только то, что мы видим, но даже мы сами неотличимы от призраков, проецируемых мозгом целого.

В новых условиях медиа-теоретик Маршалл Маклюэн обнаруживает полное взаимопроникновение человеческого чувственного строя и наэлектризованной окружающей среды: «Сегодня человеческие нервы окружают нас со всех сторон; они вышли наружу в виде электрической среды. Сама нервная система человека может быть биологически перепрограммирована так же легко, как любая радиосеть меняет свою программу, <...> среда стала продолжением всей сети нервной системы»⁶. Смещение человеческой

⁵ Там же.

⁶ McLuhan M. Notes on Burroughs // The Nation. 1964. December 28. P. 517.

психики на сети наэлектризованной среды фиксируется и осмысливается не только в кино, но и в других видах киберкультуры.

Наиболее полное выражение новых условий Маклюэн находит в ранних романах битника Уильяма Берроуза «Голый завтрак» и «Нова Экспресс», где он «пытается воспроизвести в прозе то, с чем мы справляемся каждый день как с нормальным аспектом жизни в электрическом веке»⁷. В электрическом веке очеловечивается и даже эротизируется вся вселенная: «Логике мира, физической и эмоциональной, в котором мы создали себе среду из собственных нервных систем, Берроуз следует всюду, вплоть до периферийного оргазма космоса»⁸. Из этого посыла Маклюэн выводит заключение, что «раз новые медиа — это новые среды, которые поэтапно перерабатывают психику и общество, почему бы не отказаться от воспитания фрагментированных людей, предназначенных для фрагментированных сегментов общества, и не перепрограммировать общество как таковое? Таково, — констатирует Маклюэн, — видение Берроуза»⁹.

У Берроуза главный способ биологического «перепрограммирования» населения — это героин, «джанк», который курсирует в венах персонажей, на улицах городов и в потоках капитала, объединяя все уровни биологического и социального бытия в единой экологии зависимости. Маклюэн роняет пророческое замечание, что «все наши гаджеты — джанк», позволяющий власти перепрограммировать общество и держать всех на постоянном программном обеспечении, т. е. фактически в состоянии наркозависимости¹⁰.

4. Нейросимволизм

Общим элементом во всех обозреваемых теориях киноэкологии является отношение их авторов к теоретическому наследию символизма — движения, которое оказалось определяющим для молодого Пастернака, которое сильно повлияло на «импрессионизм» Жана Эпштейна и к которому отсылает Андрей Тарковский в своих текстах 1960–1980-х годов.

Символистская эстетика смещения впервые проявилась во всей полноте в статье Мориса Метерлинка «Трагизм повседневной жизни» (1896), где он выступает сторонником «статического театра», в котором внешне проявленное действие уступит место созерцанию метафизических измерений реальности: «...нужно показать существование какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечной среды, которая никогда не бездействует»¹¹. Например,

⁷ Ibid

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. P. 519.

¹⁰ Ibid. P. 518.

¹¹ Слегка измененный перевод приводится по изданию: *Метерлинк М. Сокровище смиренных* // Метерлинк М. Полн. собр. соч. / пер. [с фр.] Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной; под ред. Н. М. Минского. Т. 2. Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1915. С. 68 («Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité

Метерлинк предпочел бы видеть Отелло не в минуту гнева, вызванного ревностью, а в минуту покоя: «Дело уже не идет о каком-нибудь исключительно и буйном моменте существования, но о самом существовании»¹².

Не раз я думал, — пишет Метерлинк, — что старик, сидящий в своем кресле, который просто ждет кого-то при свете лампы или внимает, сам того не ведая, вековыми законам, царящим вокруг его дома, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы, склонив слегка голову и не подозревая, что все силы этого мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней, как внимательные служанки, не зная, что само солнце поддерживает над бездной маленький стол, на который он опирается, и что нет ни одной планеты в небе, ни одной силы в душе, которая была бы равнодушна к движению опускающихся век или поднимающейся мысли, — не раз мне казалось, что такой безмолвствующий старик живет на самом деле жизнью более глубокой, более человеческой и более значительной, чем любовник, душащий свою возлюбленную...¹³

Из всех вышеприведенных художников наиболее далеким от символизма кажется Берроуз, однако Маклюэн помещает и его в символистскую генеалогию (Рембо, Льюис Кэрролл) и объявляет его символистом, поясняя: «Ключ к символистскому познанию заключается в том, чтобы дать волю предметам резонировать со своим временем и пространством. <...> Символисты освободили себя от условий зримости и вступили в визионерский мир образного и звукового. Зрительно ориентированному и литературному человеку их искусство кажется населенным призраками, волшебными и зачастую непонятными»¹⁴.

Если символизм влачил посмертное существование на полях культурного процесса, внутри так называемого поэтического кино (от Эпштейна до Тарковского и Ларса фон Триера), то с переходом к киберкультуре он снова становится доминирующим «соблазном», по определению Жака Рансьера, прозвучавшему по поводу видеоарта таких художников, как Билл

qui n'est jamais inactive». — *Maeterlinck M. Le trésor des humbles*. Paris: Société du Mercure de France, 1901. P. 180).

¹² Там же. С. 71 («Il ne s'agit plus d'un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais de l'existence elle-même». — Ibid. P. 190).

¹³ Там же. С. 70 («...n'est-ce peut-être pas une vieille erreur de penser que c'est aux moments où une telle passion et d'autres d'une égale violence nous possèdent que nous vivons véritablement? Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, — il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse...». — Ibid. P. 187–188).

¹⁴ *McLuhan M. Notes on Burroughs*. P. 518–519.

Виола¹⁵. Одновременно и в кино старого образца наблюдаются новые попытки осмыслить условия экологического коллапса в символистской образности: например, Ларс фон Триер (в фильме «Меланхолия») и Терренс Малик (в фильме «Древо жизни») возвращаются не только к принципам, но и к специфическим ресурсам символизма как способа космического мышления.

Кризис символизма — это снова наш кризис.

5. «Акварель» (Aquarela)

К моменту написания этих тезисов последнее слово в киноэкологии принадлежит фильму Виктора Косаковского «Акварель» (2018), в котором виртуозная камера режиссера фиксирует воду во всех ее состояниях и видах. С такой точки зрения мир открывается как целостная система, а вода — не просто как одна из стихий, но как источник мировой чувственности. В воде мир отзывается и даже отвечает на насилие — то карая, то щадя. Мир воды вполне сопоставим с планетой Солярис в фильме Тарковского.

Архаичность замысла Косаковского очевидна из названия, отсылающего к самой, пожалуй, устарелой живописной технике и отзывающегося дурным каламбуром. При этом одной из главных приманок фильма является применение новой цифровой технологии, благодаря которой мир можно воспроизвести со скоростью не 24, а целых 96 кадров в секунду. Правда, в кинотеатрах еще недостает необходимой проецирующей аппаратуры, так что фильм показывается в основном со скоростью 48 кадров в секунду. Именно технологическая утопичность и является самым архаическим моментом в фильме, в котором, кроме очевидной фиксации меняющейся экологии и вытекающих отсюда ловушек для людей, на самом деле ничего не сказано о чрезвычайном экологическом положении в мире. Косаковский полагает, что достаточно увидеть стихию в высочайшем разрешении, чтобы встать на ее защиту.

Погружая зрителя в воду, фильм Косаковского представляет наиболее буквальную попытку «иммерсивного» кино. Однако водяной мозг планеты оказывается слишком массивным и с трудом поддается чувственному восприятию и тем более познанию, не говоря уже об анализе или воздействии. Как Кельвин в «Солярисе» или скорее как Старый Моряк С. Т. Кольриджа, мы, зрители, бессильны перед стихийным потоком и ловим сушу в сетях воспоминаний. Фильм не смещает наше сознание на окраины космической среды, не перепрограммирует его, а растворяет его в потоке единой субстанции.

¹⁵ *Rancière J.* The Future of the Image / transl. by G. Elliot. New York; London: Verso, 2007. P. 65.

6. К новому смещению

С начала третьего тысячелетия сетизация реальности, начавшись с изобретения кино, вступила в новую фазу. В то время как физическое состояние всей космической среды достигло кризисной точки деградации, на нее полностью наложилось новое цифровое измерение. Погруженное в эти сверхчувствительные сети, наше сознание само ищет новые способы самообороны при интенсивнейшем потоке нервных стимулов. Только художники, согласно Маршаллу Маклюэну, «обладают необходимыми средствами и отвагой, позволяющими жить в непосредственном контакте со средой своей эпохи»¹⁶. Есть подозрение, что экран уже утратил способность осуществлять взаимообращение чувственного и космического масштабов. (При этом «цифровое» искусство — это тоже кино.)

Или мы стоим на пороге новой технологии смещения, способного выявить гомологии между нами и нашей техноприродной средой, или же мы обречены бесконечно возрождать призраки отживших средств изображения, как, например, призрак кинематографа.

¹⁶ McLuhan M. Notes on Burroughs. P. 518.

ПОЛИТИКА НЕРАВНОДУШИЯ В ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКОЙ ДИАЛЕКТИКЕ ПРИРОДЫ*

Памяти Ханны Фрэнк

Путем преобразования естественного отчуждения в отчуждение социальное историческое движение учит людей свободе в рабстве, оно учит их заодно и бунту, и покорности.

Рауль Ванейгем

В «Постскриптуме» к своему незаконченному исследованию «Неравнодушная природа» С. М. Эйзенштейн определяет вынесенное в заглавие понятие как «эмоциональный» или «музыкальный пейзаж», который делает возможным взаимное преобразование человека и окружающей среды: «...неравнодушна, — пишет он, — прежде всего не природа вокруг нас, но наша собственная природа — природа человека, который не равнодушно, но страстно, активно и соизидательно заинтересованно подходит к миру, который он пересоздает»¹. Заявив столь амбициозную задачу, «Неравнодушная природа» подключает целый набор контекстов, от психологии до истории изобразительного искусства, но наиболее последовательно ее можно рассматривать как труд по этике; во многих своих разделах, особенно в длинной части под названием «Пафос», «Неравнодушная природа» проповедует позицию экстатической открытости миру. В конечном счете, благодаря своей ориентации на медиацию между человеком и миром в условиях технологической современности, «Неравнодушная природа» также является работой в области теории кино; по выражению Наума Клеймана, «Неравнодушная природа» должна была стать «книгой об общих закономерностях кино, отображающих фундаментальные основы Бытия» (1, 614).

Пейзаж, экстаз, кино: многочисленными и разнообразными своими частями «Неравнодушная природа» Эйзенштейна вырастает в спекулятивную медиа-экологию.

Но «Неравнодушная природа» также представляет собой и политическое кредо, которое встраивает эстетическое произведение в границы реального мира, и в то же время представляет реальную деятельность (agency) как

* Впервые опубликовано на английском языке: *Bird R. The Politics of Nonindifference in Eisenstein's Dialectics of Nature : In memoriam Hannah Frank// Ian Christie and Julia Vassilieva (eds). The Eisenstein Universe. London: Bloomsbury Academic, 2021. P. 41–57.* Печатается в авторском переводе.

¹ *Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2. С. 507.* Далее в этой статье ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием арабскими цифрами тома и страницы (2, 507).

форму эстетического творчества: здесь кино становится средством управления. Хотя Эйзенштейн не формулирует свою медиаэкологию в прямых политических терминах, он осознает необходимость позиционирования кинематографа среди реальных политических сил. В своем «Послесловии» к книге он описывает советское кино как опосредование (*medium*) истории и народа и, следовательно, как фундаментально демократическое средство управления:

Наш народ и наше время диктуют нам то, что мы снимаем.

Народ и время определяют то, как мы смотрим на явления.

А взгляд на вещи и отношение к явлениям диктуют вид и форму, в которые мы их облакаем.

Строй произведения, принципы разрешения и развития методов целиком рождаются из природы темы и трактовки ее.

Это определяет жизненность темы (2, 499).

Кино выражает среду, в которой существует; (исторический) момент диктует эстетическое средство (*medium*). Но что происходит, если этот момент — время тирании? Является ли кино в этом случае просто пассивным орудием политического террора или оно может использовать многообразие человеческого мира как источник сопротивления?

В отдельные моменты «Неравнодушная природа» в своем синтезе эстетики и политики грозит подражать сталинскому проекту преобразования природы и привлечения искусства в качестве движущей силы этого проекта. Эйзенштейн открыто пытается найти точку совпадения интересов со сталинской перестройкой природной среды во «вторую природу», смысл которой отражен в часто цитируемой парафразе Маркса в советском дискурсе 1930-х годов: «Изменяя природу, человек изменяет самого себя»².

В своих худших воплощениях сталинский проект преобразования природы прибегал к массовому использованию труда заключенных в качестве средства для «перековки» природы и человека одним махом; даже в своих лучших проявлениях он нанес огромный и долговременный экологический ущерб. О своем неснятом фильме «Ферганский канал» (1939), действие которого должно было происходить на одной из крупнейших строек конца 1930-х годов, в месте огромной деградации человека и природы, Эйзенштейн пишет, что он завершается историей, рассказанной рабочим из Средней Азии, которая характеризует «ту единственную борьбу, которая остается на долю человека, свободного от эксплуатации, освобожденного от цепей рабства, человека, создающего коммунистическое общество, — борьбой со стихией, победой над природой, подчинением природных сил творческому гению вольного человека» (2, 185).

Эйзенштейн также принимает то, как сталинская борьба с природой трансформирует и позицию искусства: «Здесь в нашей стране строители реальной жизни опередили создателей художественных ценностей, и перед

² См.: *Marx K. Capital. Vol. 1. Chapter VII* // R. C. Tucker. *The Marx-Engels Reader*. 2nd ed. New York: W. W. Norton, 1978. P. 344.

творцами искусства нашей страны и эпохи стоит задача небывалая — быть не выше своего времени, не впереди его, ибо ни то, ни другое здесь невозможно, — но оказаться на уровне и достойными своего времени, своей эпохи, своего народа» (2, 487). В заключительных словах «Постскриптума» он заявляет, что «неравнодушие нашей собственной человеческой природы, участвующей в великом историческом деянии лучшей части человечества, — есть несокрушимый залог неумирающей сущности великих искусств, воспевающих всеми средствами своими величие Человека <...>» (2, 507).

В этих отрывках Эйзенштейн позиционирует себя в качестве пехотинца — иногда даже генерала — на поле сталинской борьбы за новую природную и культурную среду.

Еще более поразительным, чем использование Эйзенштейном сталинской риторики о «борьбе с природой» (возможно, из-за того, что ее сложнее отбросить как вынужденную идеологическую необходимость) является то, что «Неравнодушная природа» также охотно принимает атомный век, открывшийся как раз тогда, когда Эйзенштейн работал над этой книгой. В коротком эссе, написанном в октябре 1945 года и включенном в недавнее русское издание в качестве предисловия ко второму тому «Неравнодушной природы», Эйзенштейн провозглашает первый атомный взрыв не только знаком окончания войны и началом Организации Объединенных Наций, и, таким образом, началом нового состояния мировых отношений, а также и трамплином для качественно нового понимания природы, а также художественного производства:

Оружие сверхуничтожения навсегда должно уничтожить самую тенденцию уничтожать друг друга.

Конечно, это во многом слова.

Добрые намерения.

А часто даже и не добрые, а простое лицемерие.

Но произнесенное слово живет. Формирует сознание. Творит концепции, рождающиеся от декларированного слова.

Концепция ищет путей реализации.

Проходит время, и концепции пробиваются в реальность (2, 8).

Возвращаясь к «руде», которую он добывал в «Броненосце “Потемкине”» и продолжает «разрабатывать», Эйзенштейн характеризует работу, сделанную им до этих пор, как «свод устремлений человечества в эпоху до изобретения бомбы» (2, 9).

Как и сама бомба, то, что следует дальше, по определению непредсказуемо:

Перевороты в сознании и мышлении, которые пойдут от порождающихся отсюда грядущих социальных сдвигов, — неучитимы.

Но так или иначе — к подножию новых культур, которые породятся этой новой эрой, надо будет сложить суммированный опыт проблем, через которые мы идем к разрешению новых.

На большее не претендуют затронутые здесь проблемы.

Но и не на меньшее — хотя бы уже потому, что их все время пронизывает образ Человека, в творениях своих отражающего то, что в обнаженно завершающихся формах <взлетает> из уходящих туч войны, подобно багровым огненным шарам из Qualm'a (клубов дыма. — нем.) над разрушенной Хиросимой <...> (1, 9, ср. 541).

Эта новая наука подтверждает основной тезис Эйзенштейна о том, что состояние человека и мира может быть мгновенно преобразовано в новое качество посредством цепной реакции на основе изображений. Жестокость этого прорыва, человеческие жизни, которыми он оплачивается, и политические отношения, которые он подразумевает, похоже, не беспокоят Эйзенштейна³.

В своем принятии как сталинизма, так и атомной бомбы эйзенштейновская политика безразличия граничит с политическим романтизмом в концепции Карла Шмитта. Шмитт определяет романтизм как форму окказионализма: политический романтик рассматривает противоположности в мире явлений (субъект/объект, человек/природа) лишь как «поводы» (occasio) для проявления какой-то третьей, высшей силы (сообщества, Бога), в которой «конкретные противоположности и все разнообразие <...> растворяются»⁴. Поскольку романтики видят активность этого «третьего» элемента в искусстве, явные конфликты становятся поводом лишь для опыта или «аффекта» отдельного художника, для его личной «активности и действенности»⁵: «Consentement (согласие) романтика-окказионалиста тклет себе ткань, которой не касается окружающий мир и которая поэтому не может быть опровергнута»⁶. Как следствие, романтик освобождает себя от выяснения причин и достижения целей в реальности; действие сводится к согласию или отрицанию творческим субъектом⁷. Критика Шмитта подчеркивает то, как экзистенциальная поза Эйзенштейна — поза радикального согласия с событием — угрожает стать неотличимой от политического безразличия (indifference) или

³ В еще одном вступлении к «Неравнодушной природе», написанном в августе 1946 года, после начала холодной войны, Эйзенштейн говорит в совершенно другом тоне в отношении атомной бомбы, подчеркивая ее место в контексте западного милитаризма и несправедливости американской монополии на сверхничтожающее оружие: «Обезумевшее человечество, опьяненное опасной игрушкой чудодейственной разрушительности атомной энергии, идет все дальше и дальше от идеалов мира и единства, все ближе и ближе к тому, чтобы в еще более чудовищных формах вызвать к жизни образ милитаризма, в еще более страшных формах, чем только что повергнутый идол фашистского человеконенавистничества и мракобесия» (*Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа*. Т. 1. С. 41). Далее Эйзенштейн проводит аналогию между атомными технологиями и прогрессом киноискусства, призывая своих зарубежных коллег, «не в пример тем, кто ревностно таит за семью печатями “Удольфские тайны” современности — атомные тайны, — мы, неизменно и упорно сотрудничая друг с другом, будем выносить на благо общего дела все то, что с годами мы узнаем у нашего удивительного искусства [кино] <...>» (Там же. Т. 2. С. 42).

⁴ Шмитт К. Политический романтизм. М.: Праксис, 2015. С. 162.

⁵ Там же. С. 171.

⁶ Там же. С. 182.

⁷ Там же. С. 169.

по крайней мере двойственности (ambivalence) (что по-русски может быть обозначено одним и тем же словом: «равнодушие»). Именно эту угрозу равнодушия (или, расширяя терминологию Эйзенштейна, не-равнодушия) я, в конечном счете, хочу проанализировать путем рассмотрения отношения медиаэкологии Эйзенштейна к сталинизму и атомной бомбе. Я начну с рассмотрения этических, эстетических и кинематографических аспектов медиаэкологии Эйзенштейна, чтобы определить, насколько четко она может быть отделена от исторического контекста, в котором сформировалась, прежде чем вернуться в заключение к оценке ее политического измерения.

1. Пейзаж

Симфоническое и экстатическое взаимодействие человека с миром для Эйзенштейна представлено несколькими видами пейзажей, в том числе китайской живописью на свитках, картинами Эль Греко и гравюрами Джованни Батиста Пиранези. В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн подходит к этим пейзажам с разных теоретических позиций, но ярче всего бросается в глаза то, что он относится к ним как к «музыке для глаз» (2, 315):

...меня интересует не только *эмоциональность* пейзажа, но прежде всего его *музыкальность*, то есть та разновидность «неравнодушной природы», когда эмоциональный эффект достигается не только *подбором изображенных элементов* природы, но прежде всего и главным образом *музыкальной разработкой и композицией* того, что изображено (2, 321).

В качестве примера музыкального пейзажа Эйзенштейн приводит зимние пейзажи Ван Вэя (699–759), в которых он отмечает ритмический отбор и распределение природных элементов: горы, деревья и воды. Эйзенштейн даже видит в этих композициях своего рода «нотную запись», как будто они не рассматриваются зрителем, а исполняются как партитура. В частности, Эйзенштейн настаивает на серийности пейзажа, т.е. на искусном повторе элементов на протяжении длинного свитка, который зритель последовательно разворачивает, «играет» в процессе просмотра.

Эта «серийность» еще более ярко выражена в откровенно синестетических пейзажах литовского художника конца XIX в. Микалоюса Чюрлёниса (1875–1911), любимца русских символистов, чьи работы часто носили музыкальные названия.

Здесь Эйзенштейн пишет:

Повторяющиеся в разных планах и в разных вертикальных и горизонтальных членениях повторные мотивы пирамид и пальм дают как бы картину этих пластических эксцессов в области абстрагированной пластики, докуда доходила бы система композиции китайских пейзажей, если бы их авторы сделали еще один шаг дальше и во имя музыкальности порвали бы с изобразительной логикой натуральных своих пейзажей (2, 335)⁸.

⁸ Этот анализ несколько противоречив, поскольку «членения» рассматриваются как создающие эффект, который Эйзенштейн в другом месте описывает как «диффузный».

Чюрленис представляет собой яркий пример повышенной серийности модернистских пейзажей, которые отвергают верность фигуративному реализму во имя тотальной музыки для глаз.

Но одной музыки оказывается недостаточно для всестороннего определения принципа серийности, лежащего в основе этих пейзажей. Опираясь на «Китайскую цивилизацию» Марселя Гране (1934), Эйзенштейн выплетает целый набор дихотомий, функционирующих в искусстве пейзажа, из основной буддистской дихотомии Инь/Ян: текучесть, противостоящую неподвижности; мягкость, противостоящую твердости; обнаженные поверхности, противостоящие растительности (2, 336). Так, в китайских пейзажах Эйзенштейн обнаруживает эмоцию, распределенную по поверхности в виде некоего потока, из которого возникают формы, цвета, объемы и другие эстетические характеристики. Первым принципом, лежащим в основе такого рода пейзажной серийности, является принцип диффузности.

Напротив, эйзенштейновская трактовка серийности у Пиранези подчеркивает стратегию «прерывчатости и скачкообразности» (2, 180), или то, что здесь, чтобы подчеркнуть важные связи с современными Эйзенштейну эстетическими спорами, я буду называть «раз-расчленением». Он пишет:

Сама композиция архитектурных ансамблей <...> строится на непрерывно уменьшающихся, как бы выбрасывающихся друг из друга (перспективно сокращающихся) повторениях одного и того же архитектурного мотива. Словно растягивающиеся в длину, уменьшающиеся в диаметре колена единого телескопа, вонзаются вглубь эти арки, порожденные арками более приближенного плана; эти взлеты ступеней, извергающие вверх прогрессивно уменьшающиеся новые марши. Мосты порождают новые мосты. Столбы — новые столбы. Своды — своды. И так — *ad infinitum*. Настолько, насколько позволяет проследить глаз. <...> Пиранези как бы проталкивает еще раз вглубь, еще на одно звено глубже всю созданную им фугу последовательно углубляющихся объемов и пространств, скрепляемых и рассекаемых лестницами.

План вырывается из плана и системой взрывов вонзается вглубь (2, 179).

Кажется, что каждый план в этом углубляющемся изображении имеет свою собственную перспективу и масштаб, превращая серию в «разомкнутые звенья самостоятельных пространств, нанизанных не по признаку единой перспективной непрерывности, но как последовательные столкновения пространств разной качественной интенсивности и глубины» (2, 180).

Эйзенштейн обнаруживает аналогичную телескопическую серийность в русских матрешках, а также во фразе Гертруды Стайн «Роза есть роза есть

Эйзенштейн явно противопоставляет эти понятия в отношении Золя: «Подобная диффузность внутри произведения вовсе не обязательна. Наоборот — классика, например, предполагает четкость членений и отчетливость отработки каждого элемента» (*Эйзенштейн С. Метод: в 2 т. / сост. Н. Клейман. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. С. 333*). Очевидно, существуют различные виды членения, некоторые из которых не равносильны «четкости» в смысле классического искусства или «расчленению» в теории реализма Лукача, о которой см. ниже. Ср. также цитаты Эйзенштейна из «Искусства Восточной Азии» Курта Глазера (2, 333–334, 348).

роза...» и во многих других источниках (2, 264, 266). Сегодня мы могли бы назвать их фракталами. Эйзенштейн отождествлял их с атомной цепной реакцией, которая в его время лишь недавно получила название расщепления.

Эйзенштейн стремится связать два вида серийного изображения друг с другом. Он сравнивает разомкнуто-прогрессивные темницы Пиранези с китайскими (и японскими) «вертикальными» пейзажами. Оба вида вертикального пейзажа включают своего рода «восхождение» (или, учитывая мистические обертоны, «вознесение»). В то время как Пиранези демонстрирует «динамику, вихрь, бешеный темп вовлечения в глубину и вовнутрь», китайский пейзаж выражает «умиротворенно торжественное восхождение к просветленным высотам» (2, 181). Пиранези углубляет, в то время как китайский пейзаж делает плоским. Пиранези разъединяет; китайский пейзаж рассеивает.

Опираясь на довольно стереотипные культурные ассоциации, Эйзенштейн развивает два отдельных принципа пейзажной серийности в отличные друг от друга вида экстаза: страстный и просветленный. «Диффузия» выражает «пантеистический квиетизм», который характерен для экстатического созерцательности Востока, стремящегося к растворению себя в целом. Расчленение, характерное для Пиранези и Стайн, напротив, выражает «взрывность», типичную для «активного» экстаза, одного из уклонов «западного» экстаза, в котором часть и целое стремятся к взаимному «пронзанию» (2, 183). Как два основных принципа медиаэкологии Эйзенштейна, диффузность и расчленение объединяют эстетические и этические критерии в единую всеобъемлющую дихотомию.

2. Пейзаж в движении

Сколь бы плодотворными ни были эйзенштейновские анализы живописи и офорта, статичные пейзажи служат лишь отправной точкой для тех преобразований, которые Эйзенштейн мечтал увидеть в искусстве своего времени. «Музыка для глаз» присутствовала в немом кино в большей степени, чем в последующем звуковом, который подчинил формальную композицию повествовательному и драматическому развитию.

«Немое кино, — пишет Эйзенштейн, — само себе писало музыку. Пластическую. И это тоже был своеобразный “выход из себя” (т.е. экстаз. — Р.Б.), выход в другое измерение. *Пластике* немого кино приходилось еще и *звучать*» (2, 311).

Эйзенштейн призывает к ускоренному переходу к такому виду звукозрительного кино, в котором звук и изображение будут работать вместе, чтобы создавать единый музыкальный эффект. В то же время, однако, Эйзенштейну не удастся найти примеры неравнодушной природы в звуковом кино.

Причины невозможности этого кино становятся яснее в ходе рассуждений Эйзенштейна об Эмиле Золя, которого он называет «великим учителем зрительной музыки» (2, 506) и которому он приписывает фундаментальное влияние на музыкальные пейзажи советского немого кино.

В «Метод», в главке под заглавием «Диффузное восприятие», Эйзенштейн сравнивает погруженный в среду взгляд Золя с пауком, который «воспринимает (именно “воспринимает”, а не “видит”) муху “как муху”, то есть как объект питания, как “жертву” — только в контексте паутины <...> Аффективно-агрессивное поведение паука имеет место, только когда муха погружена в соответствующую особенную среду» (Метод 1, 329). Паукообразное, рассеянное видение Золя связывает его для Эйзенштейна с гештальтпсихологией (Метод 1, 330). Эйзенштейн утверждает, что персонаж Золя «неотъемлем от среды», в которой находится, и в этом отношении противопоставлен персонажам Бальзака, которые «“извлечены” из контекстной диффузности их среды» (Метод 1, 328): «Такого “разъятия” и обратного “погружения” человека в романах Золя (в отличие от романов Бальзака. — Р.Б.) не произвести. В них в отношении человека и среды имеется такое же влияние друг в друга, какое имеет место у Гоголя в отношении отдельных областей — “разделов” формы» (Метод 1, 329).

Эйзенштейн связывает «живописную “диффузность”» Золя с его дружбой с художником Полем Сезанном, которая схожа с дружбой Гоголя с художником Александром Ивановым. Для моего дальнейшего рассуждения крайне важно, что Эйзенштейн признает «ограниченность социальных концепций обоих авторов» и допускает возможность того, что их «метод письма» может отражать «картину диффузности социальных представлений» у обоих авторов (Метод 1, 329). Учитывая «квиеетистский» оттенок диффузного экстаза в концепции Эйзенштейна, неудивительно, что «диффузное» неравнодушие Золя (и Гоголя) к природе является частью политического равнодушия/безразличия.

Тем не менее в «Неравнодушной природе» Эйзенштейн упрекает современные «киноинсценировки» Золя в том, что они «совершенно игнорировали эту поразительную и глубоко музыкально-кинематографическую черту великого француза» (2, 506). Он особо выделяет экранизацию Жаном Ренуаром «Человека-зверя», в которой «мы не увидели ничего из поразительной симфонии железных дорог, паровозов, рельсов, машинного масла, угля, пара и семафоров, что так увлекательно ритмами, темпами, цветом, фактурой и звуком в самом романе. Несколько серых хроникально снятых проездов поездов... несколько маловыразительных уголков вокзалов... два-три пустых дебаркадера... может быть, они и отвечают схоластически понятым отжившим “лозунгам” школы натурализма, но в них нет и грамма пламенности и трепетности, страстности и лиризма страниц великого мага, волшебника и прежде всего поэта — Золя» (2, 506).

Просмотр «Человека-зверя» показывает, что Эйзенштейн, возможно, был не совсем справедлив по отношению к Ренуару, но его критика подчеркивает защиту поэтики Золя от обвинений в плоском натурализме, например в устах Георга Лукача, который очевидно предпочитал реализм Бальзака и Толстого из-за их сложного, элегантного и расчлененного повествования о мире.

Если Жану Ренуару не удалось представить на экране диффузный мир Золя, то столь же виновным оказывается Уолт Дисней, тем более что анимация дает «совершенно неограниченные возможности элементам пейзажа — реально деформируясь — жить и пульсировать в тон и эмоциям прочего действия» (2, 501). На самом деле ранее Эйзенштейн приписывал и анимации Диснея своего рода экстаз. В «Метод» Эйзенштейн говорит о мире Диснея как о «бунте против расчлененности» (Метод 2, 257), о мире, в котором доминирует то, что Эйзенштейн называет «сопринадлежностью», идеей, определяющей комическое построение: «картина, *формально-механически* воспроизводящая *диалектическое* положение о единстве противоположностей, в котором “каждая по себе” противоположность вместе с тем сосуществует в единстве, что возможно лишь в процессе, в движении, в динамике» (Метод 2, 292–291). Это движение и динамическое единство противоположностей являются «чертами преобразенного мира, мира, вышедшего из себя» (Метод 2, 263), т. е. мира в экстазе или, если использовать слово Эйзенштейна, в состоянии плазматичности.

В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн, напротив, критикует Диснея за его неспособность распространить этот диффузный экстаз на пейзаж. Он выделяет «Танец скелетов» (1929), «где натуралистически оттушеванный мертвый фон особенно безобразно неприятен» (2, 501). Эта неудача особенно прискорбна, поскольку, в отличие от режиссеров, работающих с актерами, которые «вынуждены бегать за эффектами реальной природы и на коленях вымаливать у ней элементы симфоний закатов и восходов солнца», Дисней — «полный хозяин атмосферы и элементов своего ландшафта!» (2, 501). Если в «Метод» Эйзенштейн приводит «Бэмби» в качестве примера «поворота [Диснея] к экстазу — серьезному, вечному» (Метод 2, 295), по крайней мере в его повествовании, то в «Неравнодушной природе» он разносит «Бэмби» за его неспособность соответствовать полному потенциалу анимации:

Здесь возможно действительное *течение* и *фактическое* становление пейзажа, переходы из одного элемента пейзажа в другой не только способом тупого проезда мимо него или средствами простого отъезда камеры от грубой натуралистической мази фона <...> этому способствует еще и полный разрыв стилистической манеры между плоским рисунком *условного объема* в фигурах и *поддельной трехмерностью обстановки* <...> (2, 501).

Эйзенштейн считает эту неудачу особенно прискорбной, учитывая ранние эскизные замыслы, в которых намечалась «полная гармония между начертаниями персонажа и фона, а сама манера рисунка обоих и цветные разрешения очень близко придерживаются» предпочтений самого Эйзенштейна (2, 502). (Это наблюдение тем более примечательно, что, основываясь в своих суждениях исключительно на иллюстрациях из книги Роберта Филда «Искусство Уолта Диснея» (1942), Эйзенштейн не мог знать, что автором этих эскизов был китайско-американский художник

Тайрус Вонг⁹.) Эйзенштейн жалуется, что «Бэмби» не смог извлечь уроков из культуры китайского пейзажа, который передает «эмоционально насыщенную “атмосферу”» путем «дематериализации» своих элементов, с «мягкими пятнами цвета с размытыми краями» создающими «эмоциональное ощущение» (2, 501–502).

Таким образом, диффузный экстаз неожиданно оказывается гарантией защиты от натурализма и, следовательно, гарантом истинного реализма, но остается неясным, каким образом диффузный экстаз может проявляться в кино. Кроме того, замечания Эйзенштейна о «социальных представлениях» Золя (и Гоголя) ставят под сомнение возможность того, что диффузный экстаз мог бы когда-нибудь обеспечить прочную основу для политического искусства, т. е. искусства, которое способно воздействовать на реальный мир.

3. Пейзажи Эйзенштейна

Когда Эйзенштейн обращается к положительным примерам неравнодушной природы в кино, он приходит к заключению, что необходим синтез двух принципов экстаза. Кино, пишет Эйзенштейн, может достичь правильного сочетания «обеих тенденций: как *непрерывности* (характерной для раннего мышления), так и *расчлененности* (развитым сознанием). <...> только здесь — в кинематографе — возможно воплощение всех этих чаяний и тенденции других искусств — *без отказа от реализма* <...>» (2, 352).

Показательно, однако, что единственные кинематографические примеры «прерывных» или «расчлененных» пейзажей берутся из собственных фильмов Эйзенштейна, в которых «диффузные» атмосферные ландшафты создают напряжение, которое затем переходит в прорыв, в новое качество, которое неизменно представляет собой вид революции.

«Основоположником» жанра «неравнодушной природы» (2, 354) является «Броненосец “Потемкин”», где сначала идут статичные кадры туманных морских пейзажей, за которыми следуют кадры убитого моряка Вакулинчука и проходящих мимо его выставленного на обозрение тела скорбящих. Эти кадры создают гнетущее, высококонтрастное напряжение, которое затем прорывается во вспышку восстания в сцене на одесской лестнице. Как описывает Эйзенштейн:

<...> дело начинается с «неравнодушной природы» в чистом виде и постепенно переходит в траурное молчание жителей города, подошедших к трупу Вакулинчука, где отдельные группы и отдельные крупные планы сочетаются совершенно по тем же музыкальным принципам, по которым строилось начало сцены (2, 346).

⁹ McDermott D. How «Bambi» Got Its Look from 1,000-Year-Old Chinese Art // The New York Times. 2017. January 5. URL: <https://www.nytimes.com/2017/01/05/arts/design/how-bambi-got-its-look-from-900-year-old-chinese-art.html> (дата обращения: 17.03.2020). Ханна Франк отметила бы, что анонимность Вонга происходила не только от его национальности и профессии, но и от той роли, которую он играл в стачке против Диснея в 1940 году.

Диффузный (или «чистый») экстаз начала эпизода распределяется между людьми и группами, повторяясь в каждом случае. Экстатическое восприятие вызывается не диффузной атмосферой траурного утра, а монтажом, который разбивает сцену на части и возводит ее к новому качеству. Если вспомнить описание Эйзенштейном офортов Пиранези, то здесь «план вырывается из плана и системой взрывов вонзается вглубь», кульминацией чего является восстание.

Подобные диалектические ходы встречаются и в последующих фильмах. Ход «Старого и нового» (1929) сформулирован в его названии, предположительно данным фильму самим Сталиным, но ключевой момент диалектического перехода связан с сексуальным экстазом, на который намекает сцена с Марфой Лапкиной, работающей с молочным сепаратором. При этом экстаз представлен не как диффузно-атмосферный, как в эпизоде «Потемкина», а как расчлененно-динамичный. Сходным образом трехчастное повествование непоставленного «Ферганского канала» следует принципу, который Эйзенштейн определяет как телескопический, с уменьшением диаметра «колен» по мере того как он прослеживает развитие Центральной Азии на протяжении трех фаз: при Тамерлане, царизме и колхозном строе.

«Как увязать в динамическом единстве подобные три отстоящие столетиями и десятилетиями друг от друга эпохи? — задается вопросом Эйзенштейн. — Прием оказался здесь <...> “тройной самострел” — двойной выход из себя, сгруппированный в ретроспективной последовательности» (2, 185).

Таким образом, экстатический переход становится не только изобразительным, но и повествовательным принципом, который диктует серийное представление времен и моделей исторической жизни, достигая кризиса, который в каждом случае разрешается революцией. Как пример последнего Эйзенштейн выделяет вторую серию «Ивана Грозного», где он выделяет «гигантность» декораций (2, 184) и «экстатический» метод их постройки «по схеме... телескопа» (2, 184), метод, который усиливается диалектическим переходом в цвет.

Приведенные Эйзенштейном примеры кинематографического экстаза возвращают нас к его критике «Человека-зверя» Ренуара, в частности к сравнению между тем, как по-разному прочитывают Золя Эйзенштейн и Лукач. В эссе 1936 года «Рассказ или описание?» Лукач создал влиятельную теорию литературного реализма и схематическое определение его антиподов, формализма и натурализма. Его анализ начинается с совпадения двух параллельных сцен в написанных примерно в одно время романах, названных по именам-анаграммам своих героинь; а именно, скачки в «Нана» Эмиля Золя (1880) и в «Анне Карениной» Льва Толстого (1873–1878). «Небольшая монография» Золя о скачках — символическая вставка в его роман о проститутке Нана, в то время как Толстой делает роковое падение Фру-Фру поворотным моментом для множества сюжетных линий, сосредоточенных на изменившей мужу Анне. У Золя скачки являются «вставкой»

по отношению к основному действию, тогда как у Толстого скачки полностью вписаны в него. «У Золя скачки описываются с точки зрения постороннего зрителя, у Толстого о скачках ведется рассказ с точки зрения участника», — заключает Лукач¹⁰. Лукач судит «Нана» и «Анну Каренину» по их совершенно разному подходу к элементу случайного в сцене скачек: скачки у Толстого — исключительное событие, но оно так тесно связано с основными сюжетными линиями романа, что падение Фру-Фру выглядит как смертный приговор, вынесенный самой Анне. Сцена скачек у Золя, напротив, является самодостаточной и легко отделимой от остальной части романа. Для Лукача Толстой иллюстрирует то, как настоящие художники-реалисты могут «поднять случайность до уровня художественной необходимости» (*das Zufällige in die Notwendigkeit aufheben*)¹¹. Не имея этого вида необходимости, скачки Золя — это просто натуралистическая «гипертрофия реальных деталей», как сам Золя описывает свой метод. Для Лукача же повествование Толстого «порождает художественную необходимость» (*künstlerische Notwendigkeit*) совсем иного порядка, чем доскональное описание скачек у Золя». Как заключает Лукач, повествование устанавливает пропорции (*gliedert*), описание — просто уровни. Перевод затемняет здесь центральную концепцию теории реализма Лукача — *Gliederung* на немецком языке, «расчленение» на русском, которая не просто устанавливает пропорции и выстраивает иерархический порядок, но также поднимает случайность до уровня необходимости. В соответствии со своей этимологией на латыни и на немецком (*Glied* означает сустав, конечность или член), членение поднимает детали до статуса членов единого организма. Последовательный противник серийности, Лукач больше всего интересуется, как повествование слагает отдельные события в события в Большой Истории, понимаемые в марксистском ключе; он утверждает, что повествовательное членение-артикуляция соответствует законам исторического развития и определяется действием общественных сил. Таким образом, «художественная необходимость» повествовательно-расчлененного события (*Ereignis*) совпадает с исторической необходимостью. Лукач даже заходит так далеко, что утверждает, что сама история «объективно расчленяет» (*gliedert*) вымышленный мир и персонажей, которых изображает художник-реалист, как будто Большая История является автором романа. Хотя и Эйзенштейн, и Лукач видят реализм как гештальт, Лукач определяет этот составной образ в первую очередь с точки зрения повествовательного членения-артикуляции, тогда как Эйзенштейн предпочитает сериализацию отдельных его частей, будь то

¹⁰ Lukács G. Narrate or Describe? // Lukács G. Writer and Critic and Other Essays / ed. and transl. Arthur D. Kahn. New York: Grosset and Dunlap, 1971. P. 111; Lukács G. Erzählen oder Beschreiben? (Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus) // Internationale Literatur. 1936. No. 11. P. 102. Более глубокий анализ этого эссе в его изначальном советском контексте см.: Bird R. Articulations of (Socialist) Realism: Lukács, Platonov, Shklovskii // e-flux journal. 2018. May.

¹¹ См.: Lukács G. Narrate or Describe? P. 102.

диффузное повторение или взрыв. Принимая во внимание, что Лукач подчеркивает событие как слитную концентрацию исторической целостности, то Эйзенштейн видит его именно как взрыв. Вместо убедительного расчленения Эйзенштейн предлагает принцип вечно повторяющегося членения («раз-расчленение», или расщепление).

Из его примеров ясно, что диалектический переход или «взрыв», который ищет Эйзенштейн, происходит за пределами этического суждения, т. е. за пределами добра и зла. С политической точки зрения проблема заключается уже не в «диффузности социальных представлений», а в том, как эта диффузная напряженность переходит в отчетливые, решительные, а иногда и насильственные действия: восстание на одесской лестнице, оргазмическое упоение современными технологиями или большой террор. Эйзенштейн, кажется, ценит способность кино действовать как сила Большой Истории, но, похоже, его не особо беспокоит причина или цель. Соответственно, диффузная опасность политического романтизма здесь превращается в угрозу эстетизированной политики, более того, политики, оцениваемой по эстетической привлекательности насильственного взрыва.

Отрывки, которые я цитировал, были уже написаны, когда первая атомная бомба взорвалась над Хиросимой, но Эйзенштейн сразу обнаружил в этом событии кристаллизацию диалектики, которую он исследовал в стольких видах искусств и их периодах. Он немедленно переформулировал свою концепцию серийности как универсальной гомологии, объединяющей природу на всех уровнях, от атома до галактики, подобно «золотому сечению» (2, 190). И он обнаруживает новый термин для того, что я назвал «раз-расчленением»: расщепление, процесс, который объединяет монтаж с ракетостроением и клеточным делением, как диалектический скачок, который в своем взрывном экстазе пронзает пропорции, размеры и временные пласты. Самым ярким примером является финал «Мертвых душ» Гоголя, построение которого демонстрирует ««экстатический» метод хода из качества в качество как последовательность взрывов ракетного снаряда, как цепная реакция атомной бомбы» (2, 191). Во второй серии «Ивана Грозного», которая снималась, когда война достигла своего окончательного крещендо, «неравнодушная природа» Эйзенштейна становится ядерной, а его политика равнодушия превращается в явное восхваление насилия.

4. Контроль

В финале «Неравнодушной природы» Эйзенштейн, кажется, признает причину для беспокойства, поэтому он уравнивает экстатический двигатель действия механизмом идеологического контроля. Источник этого контроля опять же из области эстетики и лучше всего иллюстрируется примерами его собственных картин. Эйзенштейн вспоминает, что в «Потемкине» он даже хотел, чтобы показ завершился тем, что нос корабля физически прорвал бы экран, но сдержался. Несмотря на весь свой вопиющий

символизм, эротика «Старого и нового» чуть-чуть не доходит до оголтелой порнографии. Эйзенштейн признает, что «Иван Грозный» «еле-еле удерживается на грани того, чтобы не соскользнуть в серию медленно протекающих сонных видений, скользящих мимо восприятия зрителя — по своим законам, следуя своим настроениям, почти что для себя, — “пластическим солипсизмом”» (2, 498). Но все же даже «Иван» держится по-над пропастью откровенного Тррора.

Эйзенштейн игриво формулирует принцип этой сдержанности в терминах, извлеченных из рекламной кампании бритв «Жиллетт», которые называют на легкий полуоборот, который нужно сделать в противоположном направлении сразу после того, как бритва повернута до предела. Золотой жиллеттовский принцип сдержанности на краю иллюстрирует то, каким образом художник переводит свое собственное владение материалом (*medium*) в управление зрителями окружающей их средой, удерживаясь на грани полного раскрытия и давая зрителям возможность завершить образ в реальном мире. Принцип «Жиллетта» объясняет, почему Эйзенштейн думал, что он может передать контроль над своими кинематографическими мирами государству и тем самым сделать их средством демократического управления. Если довести действие до предела, но не дать ему погрузиться в экстаз, то действенность (*agency*) будет широко распределена среди зрителей. Это образ цепной реакции, которая никогда не доходит до взрыва, оставаясь позитивной и продуктивной передачей потенциала.

Эта нота сдержанности вряд ли полностью подавит беспокойство, которое мы можем испытывать от взгляда Эйзенштейна на диффузный экстаз сразу после сталинского тррора. Контроль, который Эйзенштейн передает, может быть как тиранический, так и демократический. В основном он, кажется, воспевае жизнь на тонкой, как лезвие бритвы, грани контролируемой ядерной реакции или на грани насилия, которое готово быть подверстано к любой причине, к любому поводу. В конечном итоге сама «Неравнодушная природа» Эйзенштейна оказывается поразительно равнодушной к политической среде, которую она поглощает и взрывает. Но возможно, это равнодушие делает ее столь же доступным ресурсом для медиаэкологии в наше совершенно другое время и место, для исцеления уже взорванного мира, для возвращения его в то состояние, в котором он пребывал, когда ущерб ему еще только готовились наносить.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И СОВЕТСКОЕ ВООБРАЖАЕМОЕ*

В письме от 16 сентября 1983 года, написанном незадолго до окончательного решения не возвращаться в СССР, Андрей Тарковский уверил своего отца: «Я же как остался советским художником, так им и буду»¹. Многим из нас заявление Тарковского, наверное, режет слух. Понятно, что Тарковский мог чувствовать себя вынужденным заявлять о своей лояльности к советскому строю из-за многочисленных стрессов его положения. В числе унижительных для него профессиональных ситуаций Тарковский упоминал игнорирование его юбилея и махинации советской делегации на Каннском кинофестивале в мае 1983 года, сделавшей все возможное, чтобы ему не дали приз за «Ностальгию», которую сам он считал «патриотическим» фильмом. Находясь в затяжной разлуке с сыном, в постоянных заботах о деньгах и визах, его личные и семейные дела оставляли желать лучшего. В этот момент Тарковский только что вернулся с Теллурайдского кинофестиваля в США, атмосфера которого была омрачена очередным кризисом холодной войны — 1 сентября 1983 года советскими истребителями был сбит южнокорейский авиалайнер. В Теллурайде Тарковский напишет в дневнике о том, что, возможно, придется просить политического убежища в США².

Вероятно, мы предпочли бы иное определение для Тарковского, считая его «русским», «российским», «европейским», «универсальным» или даже «христианским» режиссером. Во всех этих определениях есть доля справедливости, что подтверждают высказывания и интимные тексты самого Тарковского, особенно в последние годы жизни (в частности, его дневник «Мартиролог»), тем не менее ни одно из них не может считаться исчерпывающим или доминирующим. Те, кто хотел бы видеть в Тарковском «православного» автора и мыслителя, творящего «молитвы» вместо кино, должны

* Впервые опубликовано: Бёрд Р. Андрей Тарковский и советское воображаемое // Воображаемый Тарковский. М.: Порядок слов, 2020. С. 68–87.

¹ Тарковский А. «Я остался советским художником» // Огонек. 1987. № 21. С. 17.

² Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 509.

игнорировать не только его самоопределение как художника «советского», но и его активные поиски в области гетеродоксальных духовных течений — от спиритизма до Петра Успенского, Рудольфа Штейнера и Карлоса Каста-неды (увлечение которыми было как раз характерно для определенных кругов советской интеллигенции того времени)³. Дело не только в искажении живого облика вечно ищущего человека и художника, но и в сужении нашего понимания его фильмов, которые продолжают ставить новые задачи для интерпретации и отвечать на непредвиденные самим Тарковским запросы новых поколений зрителей.

На основе многолетнего опыта изучения, обсуждения и преподавания творчества Тарковского я пришел к убеждению, что любые идеологически предвзятые определения идут во вред пониманию его фильмов — как в их историческом, так и внутренне-не-формальном значении. Это не иллюстрации к какой-нибудь идеологии. В картинах «Зеркало» и «Сталкер» Тарковский, например, проводит радикальные эксперименты с киноформой, которые следует поставить в один ряд с опытами таких признанных новаторов, как Жан-Люк Годар или Стэн Брэкидж. Последний, кстати, чувствовал глубокую связь с творчеством Тарковского, приглашая его на Теллурайдский кинофестиваль в 1983 году. По словам Брэкиджа:

I personally think that the three greatest tasks for film in the 20th century are (1.) To make the epic, that is to tell the tales of the tribes of the world. (2.) To keep it personal, because only in the eccentricities of our personal lives do we have any chances at the truth. (3.) To do the dream work, that is, to illuminate the borders of the unconscious. The only film maker I know that does all these three things equally in every film he makes is Andrei Tarkovsky, and that's why I think he's the greatest living narrative film maker⁴.

Я лично считаю, что три главные задачи для кино в XX веке это: 1) творить эпическое, то есть рассказывать сказки мировых племен; 2) оставаться в пределах личного, потому что только в чудачествах нашей личной жизни мы можем посягать на истину; 3) творить работу сновидений, то есть освещать границы бессознательного. Единственный известный мне режиссер, который совершает все три этих дела в каждом своем фильме, — Андрей Тарковский, и поэтому я считаю его величайшим повествовательным режиссером.

В настоящей заметке я исхожу из тонких и продуктивных наблюдений американского кинохудожника: как никто другой, творя «работу сновидений», Тарковский исследовал «сказки советского племени», то, что можно назвать «советским подсознанием» (the Soviet subconscious), но что я предлагаю

³ См.: Тарковский А. Мартиролог. С. 88, 185, 195, 320, 322, 409, 570–571; Kluge A. Die Brunnen der Götter: Akasha-Filmprojekt mit Andrej Tarkowski // Kluge A. Chronik der Gefühle. Bd. 1: Basisgeschichten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 470–478.

⁴ Brakhage S. Telluride Gold: Brakhage Meets Tarkovsky // Rolling Stock. 1983. № 6. P. 11–14. Неполное и весьма вольное изложение этого текста см. в статье: Борзов Е. Американские встречи Андрея Тарковского // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. М.: Российская академия кинематографических искусств «Ника», 2008. С. 179–184.

называть «советским воображаемым». В этой исключительной «советскости» Тарковского кроется один из источников его универсальности.

Признанию радикального новаторства Тарковского в области киноформы больше всего мешает образ пафосного моралиста, который он сам культивировал в последние годы жизни и который стал предпосылкой многих аллегорических подходов к его творчеству как к кино дидактическому по своей сути. Тарковский сам давал пищу для этого, особенно в поздних интервью и в текстах, написанных им в изгнании по поводу своих последних фильмов «Ностальгия» и «Жертвоприношение» и оперной постановки «Борис Годунов». В интервью 1984 года, например, он заявил, что не стоит искать корни его творчества в истории кино: «Я скорее связываю себя с литературой, с поэзией, с культурой XIX столетия и религиозной философией начала XX века»⁵. Как бы мы ни расценивали подобные высказывания, хочется освободить фильмы Тарковского от обязанности служить той или иной системе идей и сосредоточиться на них как произведениях киноискусства, впитавших в себя весь опыт мирового кино и преобразовавших этот опыт в предельно точно рассчитанные и мастерски исполненные эстетические решения.

Но что значит в этом смысле разговор о Тарковском как о советском кинохудожнике? Не несет ли эта характеристика идеологическую нагрузку, не ограничивает ли его фильмы? Во многих отношениях нельзя оспорить (и нет смысла оспаривать) принадлежность Тарковского к истории советского кино. Прежде всего, Тарковский воспитывался во ВГИКе, где учебная программа выстроена по системе, установленной еще Эйзенштейном. Несмотря на все полемические выпады Тарковского против Эйзенштейна, их объединяет гораздо больше, чем разделяет, начиная с авторского начала, пресловутой ритмичности композиции, настойчивого сопоставления кинообраза с другими видами искусства или, тем более, молитвенного служения. Уже в своей программной работе 1967 года «Запечатленное время» Тарковский подбирает совсем другие хокку, нежели Эйзенштейн, чтобы выразить суть своей поэтики, но оба режиссера-теоретика сходятся в самой сопоставимости предельно чуждых, казалось бы, друг другу художественных средств⁶.

В этом и во многих других частных аспектах своего творчества Тарковский не представлял собой исключение из правил советской киносистемы; он был квинтэссенцией и даже оправданием этой системы, как и Эйзенштейн до него. Речь идет не только о его непревзойденном успехе на международной сцене и на международном рынке, благодаря которому его фильмы служили незаменимым источником престижа и даже дохода для всей системы. В архивных стенограммах заседаний художественных советов

⁵ Кублановский Ю. Инспирация вдохновения: Андрей Тарковский перед «Жертвоприношением» // Независимая газета. 1992. № 251 (422). 29 дек. С. 7.

⁶ Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10. С. 86.

Госкино и киностудии «Мосфильм» нередко встречаются высказывания в духе реплики Григория Чухрая, произнесенной в защиту «Зеркала»: «Мы можем иметь одну, хоть и непонятную, но талантливую, очень талантливую картину»⁷. В Тарковском отражалось крайнее состояние системы советского кино, в котором резче всего обозначились ее возможности и пределы.

В конце концов, даже метафизический подход к фильмам Тарковского остается укорененным в советской системе производства и восприятия кино, в которой (как свидетельствует и сам Тарковский в вышеприведенной цитате) литературная составляющая преобладала над киноизобразительной стихией. Как до, так и после производства фильм часто приравнивался к сценарию. В мировом контексте фильмы Тарковского остаются относительно многословными, вбирая в себя пространственные цитаты из Библии или из Пушкина. В киноведческой среде нередко приходится слышать в адрес Тарковского упреки типа: «Фильмы хорошие, а кино плохое».

Однако в текстах Тарковского видно, как он постоянно борется против литературности и нарочитой символичности в своих фильмах. В лекциях по кинорежиссуре он говорит, что сценарий — не более чем «самообман» киносистемы. «Видимо до тех пор, пока будет существовать продюсер в виде какого-то богатого человека или в виде государственного органа, мы будем нуждаться в такой профессии, как сценарист», — иронизирует он⁸. Ставить фильм — значит претворять литературные и материальные заготовки в живой опыт, проверяя замысел на практике: «Сценарий умирает в фильме», — писал Тарковский⁹. Сначала по сценарию бьет сам кинематограф, который превращает словесный текст в видение жизни: «В фильме замысел получает свое *кинематографическое* выражение тогда, когда шлифуется и созревает в наблюдении за непрестанной текучестью живой жизни, окружающей нас»¹⁰. Поэтому Тарковский никогда не чувствовал себя обязанным близко следовать сценарию, заявляя, что «чем точнее будет написан сценарий, тем хуже будет картина»¹¹. Он был особенно впечатлен опытами Жана-Люка Годара, чей фильм «Жить своей жизнью» (1961) — награжденный на Венецианском кинофестивале наряду с «Ивановым детством», — снимался якобы по одностороннему наброску сценария. Ему также импонировал Джон Кассаветис, чьи «Тени» были сложены посредством монтажа импровизированных съемок¹². В этом смысле именно «Зеркало» ближе всего к идеалу Тарковского из всех его картин. В первой заявке на фильм (под названием «Исповедь») присутствовал элемент импровизации: предполагалось

⁷ Косинова М., Фомин В. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...» История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР: «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». М.: Канон+, 2017. С. 247–248.

⁸ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Киностудия «Ленфильм», 1989. С. 54

⁹ Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Эксмо, С. 249.

¹⁰ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 96–97.

¹¹ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. С. 51.

¹² Там же.

интервью Тарковского с матерью, снятое скрытой камерой. Тарковский добился разрешения на эту сцену, правда ценой участия оператора Вадима Юсова, который якобы отказался ее снимать по этическим соображениям. Лишь в феврале 1974 года, после нескольких месяцев съемок (уже с рабочим названием «Белый день»), Тарковский решил заменить интервью с матерью новыми сценами с Маргаритой Тереховой в роли жены героя¹³. В то же время Тарковский перенес центр повествования с матери на автобиографического героя и изменил название на «Зеркало» (вяло обосновывая свое решение обилием картин со словом «белый» в названии). В итоге сценарий фильма оставался лишь предположением его окончательной формы: «Я впервые пытаюсь не экранизировать сюжет, пусть даже пропущенный через собственное восприятие, но сделать саму свою память, свое мироощущение, свое понимание или непонимание чего-то, свое состояние, наконец, предметом фильма. Собственно, именно фильм и должен стать не чем иным, как процессом вызревания моего замысла»¹⁴. Как уверяет Тарковский, точный порядок сцен определился только за монтажным столом: он пришил три десятка карманов к простыне, записал названия эпизодов на карточках и раскладывал их, как в пасьянсе, пока они не улеглись. Характерна история эпизода с заикой, который снимался на авось и лишь потом занял место пролога¹⁵. Между апрелем и июлем 1974 года художественный совет просмотрел несколько вариантов монтажа. С самого начала процесса и на протяжении всех съемок Тарковский просил доверия к себе как к автору: «По поводу экспериментальности фильма. Люди, занимающиеся искусством, лишены права на эксперимент (производство! деньги!). <...> Есть вещи, которые я сейчас не могу объяснить, но они мне ясны, у меня есть какая-то внутренняя убежденность, что то, что я делаю, не может не получиться»¹⁶. Напряженность этой ставки на собственное эстетическое чутье видна в текстах Тарковского о «Зеркале», в которых он внимательно отчитывается о зрительской реакции, подчеркивая случаи, где зрители идентифицируются с выстраиваемым в фильме сознанием. В глубоко личной и даже произвольной записи режиссером своего образного подсознания зрители узнают себя.

Хотя тексты и высказывания Тарковского не всегда соответствуют его фильмам и не могут считаться обязательным путеводителем по ним, отличие Тарковского как советского художника кино, действительно, состоит и в том, что он строил фильмы в образном плане, порой даже вопреки сценарию, от которого нужно было «освободить» живой замысел. Можно сказать, что это был также и процесс освобождения советского кино от обязательной идеологии и вообще от словесной и логической стихии. В интервью

¹³ «Зеркало». Токио, 2000. С. 341.

¹⁴ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 98.

¹⁵ Косинова М., Фомин В. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...» С. 233–234.

¹⁶ Запись обсуждения режиссерского сценария А. Тарковского «Белый день» на заседании худсовета объединения. 27 апр. 1973 г. Там же. С. 201.

1985 года Тарковский объяснял: «Слово является для меня как кинематографиста таким же материалом, как все остальное. Мы вспоминаем фильм посредством слуха и при помощи зрения. Поэтому я не считаю, что кино должно быть в меньшей степени основано на слове, а в большей — на изображении, или наоборот. Это не имеет значения. Что же касается вообще слова, то, несмотря на некоторые, может быть, очень серьезные высказывания героев, я отношусь к этим словам и высказываниям скорее как к подчеркивающим и выражающим характер персонажей, а не как к выражающим авторскую точку зрения. <...> Дело в том, что искусство вообще выражается не при помощи слов — кино тем более, — а при помощи чувств, которые автор вкладывает в свои произведения». Тарковский завершает свое размышление весьма провокационным заявлением: «Вообще-то я отношусь к словам как к шуму, который производит человек»¹⁷. Ни в литературном, ни в философском, ни в идеологическом переложении, а имени в стихии кино должно измеряться достижение Тарковского.

В стихии какого именно кино? В течение своей жизни Тарковский неоднократно составлял списки своих главных ориентиров — от Жана Виго и Александра Довженко до Робера Брессона, Федерико Феллини и Ингмара Бергмана. В этих списках вырисовывается четкий и знакомый канон поэтического реализма и неореализма. (Желание канона и тщательная полемика о нем тоже, кстати, является советской привычкой. И тут Тарковский — типично советский режиссер.) Этот канон наиболее отчетливо отражен в списке 1972 года¹⁸ созданном во время работы над «Солярисом»:

1. «Дневник сельского священника» (Р. Брессон, 1951)
2. «Зимний свет» (И. Бергман, 1962)¹⁹
3. «Назарин» (Л. Бунюэль, 1959)
4. «Дикое земляничное поле» (И. Бергман, 1957)
5. «Огни большого города» (Ч. Чаплин, 1931)
6. «Угетсу» (К. Мидзогути, 1953)²⁰
7. «Семь самураев» (А. Куросава, 1954)
8. «Персона» (И. Бергман, 1966)
9. «Мушет» (Р. Брессон, 1967)
10. «Женщина в дюнах» (Х. Тешигахара, 1964)

Есть ряд свидетельств о том, что в других контекстах Тарковский мыслил гораздо шире о стихии кино. В лекциях о кинорежиссуре он положительно отзывался об относительно экспериментальных фильмах Луиса Бунюэля, Жана-Люка Годара, Джона Кассаветиса и даже Энди Уорхола (хотя,

¹⁷ «Я никогда не стремился быть актуальным...» / Интервью с А. Тарковским // Форум. 1985. № 10. С. 252.

¹⁸ Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 54.

¹⁹ Сейчас фильм известен под названием «Причастие».

²⁰ Речь идет о фильме, известном под названием «Сказки туманной луны после дождя».

говорят, что он пришел в ужас от фильмов Стэна Брэкиджа, когда тот заставил его посмотреть их во время кинофестиваля в Теллурайте). В архиве «Мосфильма» сохранились списки картин, которые Тарковский запрашивал в Госфильмофонде, чтобы показать творческой команде на съемках трех своих фильмов.

«АНДРЕЙ РУБЛЕВ»

«Золотой век» (Л. Бунюэль, 1930)

«400 ударов» (Ф. Трюффо, 1959)

«Трудная жизнь» (Д. Риз, 1961)

«Вакантное место» (Э. Олми, 1961)

«Фидель Кастро в Москве»²¹ (Р. Кармен, 1963)²²

«СОЛЯРИС»

«Рожденные неприкаянными» (Т. Лофлин, 1967)

«Бонни и Клайд» (А. Пенн, 1967)

«Десятая черта» (Э. Петри, 1965)

«Казанова-70» (М. Моничелли, 1970)

«Погоня» (А. Пенн, 1966)

«Моя сестра, моя любовь» (В. Съеман, 1966)²³

«ЗЕРКАЛО»

«Из России с любовью» (Т. Янг, 1963)

«Голдфингер» (Г. Гамильтон, 1964)

«Хороший, плохой, злой» (С. Леоне, 1966)

«На несколько долларов больше» (С. Леоне, 1965)

«Однажды на диком Западе» (С. Леоне, 1967)

«Рим» (Ф. Феллини, 1972)

«8½» (Ф. Феллини, 1963)

«Маддалена, ноль за поведение» (В. де Сика, 1940)²⁴

Среди запрошенных фильмов нас вряд ли удивит преобладание неореализма и новой волны, но здесь много и неожиданного. Что можно сказать, например, об интересе к Джеймсу Бонду и Серджио Леоне в связи с «Зеркалом»? Скорее всего, эти фильмы были заказаны лишь для того, чтобы развлечь коллег. Тем не менее эти списки лишний раз напоминают о том, что Тарковский был в первую очередь художником кино, воспринимавшим киноискусство во всем его разнообразии, а не религиозным учителем, и его

²¹ Официальное название фильма «Гость с острова Свободы».

²² Дело фильма «Андрей Рублев». Архив Киноконцерна «Мосфильм». Т. 2. Л. 122, 142.

²³ Дело фильма «Солярис». Архив Киноконцерна «Мосфильм». Т. 2. Л. 5.

²⁴ Дело фильма «Зеркало». Архив Киноконцерна «Мосфильм». Т. 2. Л. 30.

фильмы, невзирая на специфичность их зрительской аудитории, шли на тех же экранах, что и любые другие, а не в отдельном храме высокого искусства.

Погруженность Тарковского одновременно в западное и в советское кино видна в его студенческих опытах. Оба его первых фильма «Убийцы» (1956) и «Сегодня увольнения не будет» (1958) могут быть отнесены к «международному» жанру «нуар». Однако в других ранних работах Тарковский проявляется как внимательный историк советского кино и визуальной культуры. В дипломной работе «Каток и скрипка» (1960) он даже заявляет о своей принадлежности к традиции соцреализма. При этом я имею в виду не педагогичность и слащавость позднего соцреализма, хотя это тоже есть в фильме, а подлинные производственные лирические драмы 1930-х годов и оттепельные фантазии в духе «Андреиша» (1954) Сергея Параджанова. Танец катков в финале фильма Тарковского я предлагаю считать данью «Встречному» (1932) Фридриха Эрмлера, где подобный танец завершает любовную сцену во время белых ночей в Ленинграде. Как и во «Встречном», у Тарковского танец катков — это всплеск одновременно эротической, творческой и производственной энергии. То же самое можно сказать о новелле «Колокол» в «Андрее Рублеве»; Алексей Герман-старший также видит поэтику соцреализма в финале «Жертвоприношения»²⁵. Эти сравнения проводятся отнюдь не с целью как-то унизить Тарковского, а для того, чтобы мы могли освободиться от узких и предвзятых представлений о самом соцреализме и переоценить традиции советского кино, внутри которых Тарковский воспитывался и работал²⁶.

Даже «Андрей Рублев», само существование которого в атеистической стране многим казалось необъяснимым чудом, выглядит вполне советским, если принимать во внимание современный ему контекст. Пролог фильма с древнерусским авиатором восходит к легенде о Крякутном, сочиненной в конце XIX века и подхваченной официальной советской культурой в 1950-е как доказательство первенства в воздухоплавании и даже в космонавтике. В 1956 году была выпущена марка в честь 225-летия полета Крякутного, и в последующие годы эта история часто встречалась в советской визуальной культуре, например, на большом полотне Ильи Глазунова «Русский Икар» (1964). В это же время исторический персонаж Андрей Рублев переживал новую канонизацию как первый в ряду великих русских художников и философов-гуманистов, увенчивающуюся открытием музея им. Андрея Рублева на территории бывшего Андроникова монастыря, где

²⁵ Герман А. Высокая простота // Искусство кино. 1990. № 6. С. 100.

²⁶ Советский (и соцреалистический) контекст чувствуется и в сценарии «Антарктида, далекая страна», который Тарковский сочинил вместе с Олегом Осетинским и Андреем Кончаловским (под псевдонимом А. Безухов) в 1959 году. Отрывки сценария были напечатаны в газете «Московский комсомолец», и он мог бы стать первым полнометражным фильмом Тарковского. «Антарктида» сочетает в себе элементы многих советских фильмов — от картины «Семеро смелых» (1936) Сергея Герасимова до «Неотправленного письма» (1959) Михаила Калатозова.

снимались эпизоды фильма. Тарковский превосходит эти шаблоны официозной культуры, погружая легенды в вещественные фактуры текущего времени, но фильм предполагает способность зрителей оценить контраст. Глубоко укорененная находимость Тарковского внутри советской культуры, образности и сознания делает его одним из проникновенных художников советского воображаемого.

Термин «воображаемое» довольно распространенный синоним к словам «сознание» и «идентичность», но греческо-французский теоретик Корнелиус Касториадис подчеркивает его визуальную сторону, то есть его «образность», а также его психоаналитическое звучание (как системы желаний). В каком-то смысле именно образное подсознание объединяет людей одной общественной формации и разделяет людей разных традиций даже в большей степени, чем их сознательные (идеологические, нравственные, эстетические) ориентиры²⁷. В метафоре Касториадиса образ является «магмой» общественного сознания, которая то застывает на видимой поверхности жизни в виде четких артикулированных смыслов, то вновь протекает и видоизменяется в необъяснимых направлениях в невидимых пластах под землей²⁸. Индивид — только островок, плавающий на поверхности этого непрекращающегося потока образного подсознания: в один и тот же поток нельзя вступить дважды, но также нельзя и выйти из потока, в котором находишься и который, собственно, составляет твою идентичность. Как спрашивает Филипп, герой сценария Тарковского «Светлый ветер»: «Рождается ли каждый со своей мечтой или мечты живут ранее нас и после нас?»²⁹ Согласно Касториадису, вулканические свойства воображаемого позволяют поставить, например, вопрос о том, каким образом в XVI веке поколение католиков вдруг породило детей-протестантов или в веке XX последнее поколение царской России породило советских детей. Дело не столько в демографии, сколько в самопроизвольных сдвигах в системе социальных обозначений, которые и являются подсознанием общества или поколения.

Подчеркивая визуальность этого подсознания, Касториадис фиксирует роль визуальных медиа в управлении социальным бытием. При этом именно в России, именно в Советском Союзе, как нигде еще, социальное и экономическое строительство опиралось всегда на эстетические средства, не только на образ в широком смысле, но и на новые медиа-технологии для создания, проекции и распространения этих самых образов.

Недавний пример места Тарковского в советском воображаемом — выставка «Свободный полет» (2019) в Третьяковской галерее, где клипы из фильмов Тарковского были вставлены в контекст косвенно связанных с ними артефактов советской визуальной культуры — от религиозных

²⁷ См.: Касториадис К. Воображаемое установление общества. М.: Гнозис, 2003.

²⁸ Castoriadis C. The Social Imaginary and the Institution // The Castoriadis Reader. Oxford: Blackwell, 1997. P. 212–215.

²⁹ Горенштейн Ф., Тарковский А. Светлый ветер. По мотивам повести Александра Беляева «Ариэль» // Киносценарии. 1995. № 5. С. 69.

полотен Дмитрий Плавинского (к «Андрею Рублеву») до фотографий Виктории Ивлевой с Чернобыльской АЭС (к «Сталкеру»). В наиболее убедительной своей части выставка представляла советскую неофициальную живопись и графику в некоем подобии декорации космической станции из фильма «Солярис», подчеркивая общность космического (или научно-фантастического) видения у советских художников самых разных течений, поколений и общественных формаций. Параллели, на которые указывает выставка, скорее всего, не осознаны самими художниками. Но, даже не зная о существовании друг друга, они, с нашей точки зрения, принадлежали одному миру и запечатлели одно воображаемое — одну всем общую «мечту»³⁰.

Наиболее наглядным понятие «воображаемое» становится в фильме «Зеркало», который можно рассматривать как попытку Тарковского подвергнуть собственное воображаемое эстетическому анализу. Больше всего это чувствуется в документальных фрагментах, выстроенных Тарковским в своего рода азбуку советского образного подсознания: сталинская авиация и испанская гражданская война — пики гордости 1930-х годов, тяжести войны и восторг победы, создавшие неоднозначность образа Сталина для послевоенного поколения, ядерная бомба и советско-китайский конфликт 1960-х. Это не просто воспроизведение сознательной памяти, но и дотошное документальное исследование уже забытых ее истоков в советской хронике, которую Тарковский в себя вбирал в течение всей своей жизни.

Таким образом, когда мы говорим о Тарковском как о советском художнике, мы говорим не только о том Советском Союзе, который породил Тарковского, но и о том Советском Союзе, который породил сам Тарковский (и продолжает порождать) в своих фильмах. Возможно, со временем Советский Союз Тарковского заслонит настоящий, особенно для тех, кто в нем никогда не жил. Это естественно, поскольку Тарковскому принадлежит не последняя роль в образном оформлении того Советского Союза, который мы теперь воображаем, к восстановлению которого испытываем ностальгию, которому противостоим.

Отмечу при этом, что Тарковский буквально воображает (то есть вбирает в образ) не только сами события, составляющие эту культурную память, но и средства ее производства, в основном кино и телевидение, даже конкретный архив, в котором он эти образы находит. В то же время работа над архивом собственного подсознания происходит не на уровне отдельных образов. «Зеркало» никогда не занимает четкую позицию, например в советско-китайских отношениях или в вопросе о ядерной бомбе. Работа с архивом советского образного подсознания производится на уровне образа как такового, емкого и материального следа социального воображаемого, можно сказать, запечатленного образа.

³⁰ Ср.: Бёрд Р. Модель и моделирование в «Солярисе» // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. Иваново: ПресСто, 2014. С. 42–53; см. настоящее издание: С. 254–263.

И вот на этом, по-моему, поразительном совпадении концепции Касториадиса и кино Тарковского я хотел бы заострить внимание и сделать два вывода.

Во-первых, путь к метафизическим трактовкам фильмов Тарковского лежит не через отрицание их исторического контекста, а через углубление этого контекста, через интенсификацию их укорененности в своем месте и в свое время.

Во-вторых, политическая позиция Тарковского выражается наиболее четко в его стремлении возвести историческое подсознание в статус сознательного. Погружаясь в образную стихию, Тарковский приобретает право и власть иначе воображать эту стихию и передает это право и эту власть своим зрителям, даже тем зрителям, которые приходят на его фильмы в иное время и с совсем иным образным сознанием, свободные от тягостных воспоминаний его детства и тяжелой жизни его родителей, нагруженные уже своими новыми надеждами и травмами.

В заключение я хотел бы упомянуть «Сталкера», который не в меньшей мере, чем «Зеркало», является анализом советского воображаемого. В своем докладе Клаус Лезер говорил, что во всей Восточной Европе этот фильм был воспринят как чудесное событие, после которого «нам не оставалось варианта бездействия». Как заметил другой докладчик, зрители часто говорят, что фильм их «перепыхал». Здесь Тарковский улавливает самую мощную составляющую советского воображаемого — Зону, почти сразу ставшую общепринятым названием для реальности, в которой все жили, и для системы желаний, в которой все были заключены. Зона — это не утопический или дистопический фильм, а как раз фильм предельно топический в своей пространственной чувственной специфичности. В то же время Зона — состояние обостренной чувственности, в которой образное подсознательное может подняться на уровень полной сознательности. Это и есть кино.

ПРЕДЗНАМЕНОВАНИЯ: ТАРКОВСКИЙ, *ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ*, РАК*

1. Введение

В первой половине дня 29 декабря 1986 года от осложнений, вызванных раком, в Клинике Артманна в Нёйи-сюр-Сен близ Парижа скончался Андрей Тарковский. Дневник Тарковского, который не без заносчивости (или самоиронии?) был озаглавлен им «Мартиролог», содержит в себе обжигающее свидетельство о последних месяцах его жизни: сначала натиск болезни и шок от поставленного в декабре 1985, когда Тарковский еще был в Швеции и завершал работу над последним своим фильмом «Жертвоприношение», диагноза, потом неудобство и унижение от методов лечения, усилия по завершению заключительной монтажной версии фильма, которые он предпринимал уже на одре болезни, наконец, упадок духа от неспособности быть на премьере фильма в Каннах, ложные надежды на выздоровление, какое позволило бы ему заняться одним из многочисленных кинопроектов, и постепенный уход из жизни и впадение в немоту.

Веря опубликованным текстам и интервью кинорежиссера, зрители обычно пытаются найти в фильмах Тарковского вдохновляющее содержание, что часто делал и он сам в дневнике, в разговорах с прессой и в книге «Запечатлённое время», завершение которой было другим важнейшим делом 1986 года. Но болезнь и смерть Тарковского сопротивляются легкому преодолению. В этом последнем для себя году, когда он уже не создал ничего нового и сделал очень мало публичных заявлений, а дневниковые записи усохли до полной немоты, даже Тарковский отказался от вдохновляющих банальностей. Загадочные завершающие слова дневника, датированные 15 декабря 1986, содержат приговор собственной жестоко оборванной жизни: «Негатив, разрезанный почему-то во многих случайных местах...»¹

* Перевод с английского И. Г. Вишневецкого. Впервые опубликовано: *Bird Robert. The Omens: Tarkovsky, Sacrifice, Cancer // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. 2020. September 9.

¹ *Тарковский А.* Мартиролог: Дневники. Castello: Instituto Internazionale Andrej Tarkovskij, 2008. С. 596. Я цитирую по данному, на настоящий момент самому полному изданию, несмотря на сомнения в его полноте и точности. Благодарю Кристину Кэр и Дэвида Шаттера за их многочисленные замечания по ранней версии этого эссе. Особую



Андрей Тарковский, работающий над речью по случаю принятия им награды Каннского фестиваля. 19 мая 1986, ул. Пюви де Шаванна, д. 10, Париж. Фото © Irina Brown 1986

Вопрос, который ставит перед нами болезнь Тарковского, — какой рак ставит перед каждым из его жертв, — есть ли тут вообще какая-либо осмысленная связь с делом нашей жизни, потому-то и позволяющая увидеть в раке трагический поворот событий, или это просто неожиданное и бессмысленное насилие над нами со стороны некой безличной и губительной силы? В действительности это лишь вариант вопроса, встававшего и перед героями фильмов Тарковского: перед Андреем Рублевым, борющимся за видение трансцендентной красоты в жестоком и уродливом мире, перед Крисом в «Солярисе», ищущим искупления в любви к фантому, перед тремя искателями в «Сталкере», путешествующими в центр Зоны, чтобы осознать свои потаенные желания, перед Андреем в «Ностальгии», обретающим цель в исполнении приказа свихнувшегося визионера, и, наконец, перед Александром в «Жертвоприношении», чья жизнь терпит крушение в стенах собственного, столь ценимого им дома. Персонажи эти обращаются ко все более абсурдным средствам просветления преследующей их непостижимой тоски: Александр в конце концов сжигает выстроенный ради семьи дом. Лишь вера персонажей Тарковского, а точнее, желание верить вопреки всему, превращает смертельный ужас в искупительную жертву. Но так ли реальны эти

признательность следует выразить Ирине Браун за фотографии и за воспоминания о последнем годе жизни Тарковского.

отчаянные жертвы или перед нами — панические попытки создать смысл там, где его нет, а присутствует только тоска? Рак, случившийся у Тарковского, грозит отметить все, что ему предшествовало, печатью не искупаемого ничем произвола.

2. Рак сам по себе

Фатальная болезнь Тарковского обычно именуется раком легких или гортани, но в дневниковых записях он сам воздерживается от полного диагноза, фокусируясь на частях тела, где возникали опухоли, — включая и метастазы (в позвоночник и в голову). Первоначальный диагноз был поставлен в середине декабря 1985 в Каролинском университете-лечебнице в Стокгольме в результате череды анализов, проведение которых осложнялось праздниками. Тарковский считал, что тем, что они вообще состоялись, он был обязан влиятельному музыканту-изгнаннику Мстиславу Ростроповичу². После нескольких дней, проведенных около Нового года в Италии, Тарковский поступил под опеку доктора Леона Шварценберга в Institut de Cancérologie Paris Nord в Сарселе. Шварценберг был спутником жизни актрисы Марины Влади, которую Тарковский знал по ее киноработе в СССР и по предшествовавшему браку с актером и певцом Владимиром Высоцким, внезапно скончавшимся в 1980 году. 19 января 1986 Тарковский вместе с женой Ларисой обрел новую поддержку в лице прибывших из СССР пятнадцатилетнего сына Андрея и тещи режиссера Анны Семеновны Егоркиной, которых прежде не выпускали, чтобы гарантировать возвращение Тарковского домой. Подружившийся с ним в последние месяцы его жизни Крис Маркер заснял воссоединение семьи, обеспечив нас единственной известной киносъемкой больного Тарковского среди тех и того, что окружало его в Париже.

Во-первых, как знаменитый невозвращенец, а затем уже как жертва рака, Тарковский во всех своих испытаниях опирался на материальную и моральную поддержку целой сети поклонников, пустивших в дело свои связи в правительствах стран, дававших ему приют. Шведский продюсер «Жертвоприношения» Анна-Лена Вибум обратилась к французскому министру иностранных дел с просьбой о даровании Тарковскому французского гражданства. Дважды Тарковский встречался со шведским премьер-министром Улофом Пальме, чтобы добиться его поддержки в просьбе о выезде сына из СССР; через посредников он также искал поддержки в этом вопросе и у итальянского министра иностранных дел Джулио Андреотти, и даже у американского президента Рональда Рейгана. Ростропович пообещал вмешаться не только в обращение к Рейгану по поводу Андрея Тарковского-младшего, но и в обращение к мэру Парижа Жаку Шираку (за финансовой и юридической поддержкой) и к мэру Флоренции (чтобы помочь в чем

² Тарковский А. Мартиролог. С. 561.

требовалось с квартирой, подаренной муниципалитетом)³. Но, похоже, именно Марина Влади и Леон Шварценберг и добились выездной визы для Андрея-младшего, обеспечив старшего кое-какой наличностью и местом для проживания. Тарковские также провели некоторое время на квартире польского режиссера Кшиштофа Занусси. В начале апреля Тарковские переехали на квартиру, с которой съехал продюсер Анатолий Дауман. Работавший на добровольных началах комитет собрал деньги на лечение, отчасти за счет концерта в честь Тарковского, данного 12 марта 1986⁴.

Первоначальное лечение (начатое на первой неделе января 1986) состояло из одновременных ударных доз химиотерапии и облучения, нацеленных на опухоль в голове и повторяющихся каждые две или три недели. Тарковский сообщает, что такое двойное лечение было новшеством Шварценберга, хотя сейчас оно не представляется чем-то необычным⁵. Тарковский после первого цикла лечения отмечал тошноту, а также потерю волос в месте, подвергшемся облучению. После второго цикла лечения он обрил голову наголо. 1 февраля 1986 ему хирургически вставили порт-систему для облегчения вливаний вовнутрь, вызвавшую у него длительный дискомфорт. Третий цикл лечения в конце февраля привел к физическому ослаблению и деморализации Тарковского, несмотря на обнадеживающие анализы. Тарковский отмечал в дневнике: «Эта тошнота, отчаяние, не боль, а страх, животный ужас и отсутствие надежды — непередаваемы как страшный сон. А это не было сном»⁶. Последний цикл первоначального лечения состоялся в начале апреля, после чего Шварценберг, как казалось, был ободрен реакцией Тарковского на процедуры.

Но к середине мая состояние Тарковского ухудшилось настолько, что ему потребовалось переливание крови. Тарковский отмечает появление новых опухолей на восьмом позвонке и в голове, что привело к новому циклу облучений и химиотерапии. К 10 июня число облучений, которые мог выдержать организм Тарковского, было исчерпано, и доктор Шварценберг отпустил Тарковского из-под своего присмотра, по-видимому придав ему ложного оптимизма по поводу состояния здоровья.

В течение пяти месяцев интенсивного лечения Тарковский работал над окончательным монтажом «Жертвоприношения», в основном вместе с польско-шведским монтажером Михалом Лещиловским. 24 января 1986 Крис Маркер заснял просмотр Тарковским начальной монтажной версии с VHS-кассеты, прибывшей в Париж вместе с Лещиловским, Свенном Нюквистом, Анной-Леной Вибум и Лейлой Александер-Гарретт, выполнявшей во время съемок роль переводчицы и ассистентки. И на расстоянии Тарковский продолжал руководить монтажом: вплоть до премьерных показов фильма 9 мая

³ Там же. С. 559–560, 572. 16 февраля 1986 Тарковский делает запись об убийстве «Красными бригадами» официального лица, обеспечившего его квартирой (Там же. С. 575).

⁴ Там же. С. 571.

⁵ Там же. С. 575.

⁶ Там же. С. 576.

в Стокгольме и 12 мая в Каннах, где режиссер получил Большой приз жюри. Тарковский отказался от поездки на фестиваль, «чтобы не шокировать журналистов», как он сам написал, и чтобы заручиться финансовой поддержкой на будущие проекты со стороны продюсеров, которые могли бы потерять всякую веру в то, что он может прожить долго⁷. Андрей Тарковский-младший, которому фильм и посвящен, получил награду вместо больного отца⁸.

Одновременно Тарковский работал над книгой «Запечатлённое время». 30 июня он записал в дневнике: «Отредактировал русский текст книги. Осталась последняя глава»⁹.

Оборванные любовные отношения с норвежкой Берит Хеммигхютт, начавшиеся во время пребывания в Швеции, только усугубляли тяжелую атмосферу у Тарковского дома. Берит была рядом, когда стали известны первые результаты анализов¹⁰; их близость привела к рождению сына, названного Александром¹¹. В опубликованных версиях дневников опущена большая часть записей об этих отношениях и о том, как они повлияли на семейную жизнь. Лишь в день завершающей церемонии Каннского фестиваля, 19 мая 1986 Тарковский отмечает: «Вчера у Ларисы был истерический приступ. Опять»¹². Похоже, что, покинув Стокгольм в декабре 1985, Тарковский больше не виделся с Берит, хотя фотографию собственного сына он видел¹³.

Без надежд на выздоровление, но явно в достаточно стабильном состоянии, 10 июля 1986 Тарковский поступил в больницу паллиативного лечения в Ниферн-Эшельбронне (земля Баден-Вюртемберг, Германия), действовавшую под эгидой Антропософского общества. Вот уже несколько лет как он читал Рудольфа Штайнера и даже раздумывал над фильмом «Голгофа» или «Евангелие по Штайнеру»¹⁴. Неизвестно, искал ли там пристанища Тарковский сам или был приглашен, а также кто именно заплатил за все. Тарковского лечили нетрадиционными методами, вроде инъекций экстракта омелы и других природных препаратов. Какое-то время у него было воспаление легких, счастье избавившее его от обычной для данной клиники арт-терапии¹⁵. Тарковский был восприимчив к нетрадиционному лечению, хотя более всего, как кажется, ему нравились уединение и буколические окрестности, и все-таки окончательная оценка этого места оказалась суровой: «В больнице ничего интересного»¹⁶. Согласно его лечащему врачу Гансу Вернеру, к этому времени Тарковский

⁷ Там же. С. 586.

⁸ Ирина Браун (Irina Brown). Личное сообщение автору, эссе от 24 июля 2020.

⁹ Тарковский А. Мартиролог. С. 588.

¹⁰ Александр-Гаррет Л. Андрей Тарковский: Собирает Снов. М.: АСТ / Астрель, 2009. С. 473–492.

¹¹ Там же. См. ил. на с. 256 и 257.

¹² Тарковский А. Мартиролог. С. 187.

¹³ Александр-Гаррет Л. Андрей Тарковский: Собирает Снов. С. 509.

¹⁴ Тарковский А. Мартиролог. С. 555, 570, 593.

¹⁵ Вернер Г. Встреча на всю жизнь // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах / сост. М. А. Тарковская. М.: Дедалус, 2002. С. 520.

¹⁶ Тарковский А. Мартиролог. С. 589.



Андрей Тарковский с Тишкой —
раненой птицей, которую приютила его семья.
8 июня 1986. Фото © Irina Brown 1986

уже пребывал в тяжелой депрессии, хотя и не без ложных надежд, опирающихся на неестественно радужные прогнозы доктора Шварценберга¹⁷. Вернер видел свою задачу в том, чтобы вернуть Тарковского на землю с максимальной деликатностью. Визит монтажера «Жертвоприношения» Михала Лещиловского поддержал Тарковского: они совершали совместные прогулки вокруг больницы и разговаривали. Кажется, это помогало: Лещиловский написал, что, увидев Тарковского в Германии, «я подумал, что он вылечился»¹⁸.

С 18 августа по 28 октября Тарковский снова находился в Италии, где рассчитывал на дальнейшую поправку в маленьком приморском селении Ортобелло в Тоскане, в котором находился, судя по всему,

по приглашению певца Доменико Модуньо и телеадминистратора Пио де Берти Гамбини. Здесь его и навестил Кшиштоф Занусси, в чьей квартире он недолго прожил в Париже, и нашел состояние Тарковского несколько улучшившимся¹⁹. В конце концов Тарковскому пришлось признать страшное, и он возвратился с целью скорого продолжения лечения, включавшего еженедельные инъекции химиотерапии, в Париж. 25 ноября он записал в дневнике: «Я уже месяц с лишним не встаю»²⁰. В том же месяце в какой-то момент состоялся его трехминутный телефонный «разговор» с другом Франко Терилли (помогавшим ему с «Ностальгией»), в течение которого ни один из участников не смог выдать из себя ни слова²¹. Вскоре молчание стало постоянным.

3. «...Здесь что-то с совестью»

Мы не можем не искать причин преждевременного и неожиданного умолкания Тарковского.

Тарковский никогда не мог похвастаться отменным здоровьем. Курил, но источники не сообщают, много ли и как долго. В дневниковой записи,

¹⁷ Вернер Г. Встреча на всю жизнь. С. 520.

¹⁸ Лещиловский М. Один год с Андреем // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. С. 228.

¹⁹ Занусси К. Путешествие в долину гигантов // Там же. С. 160.

²⁰ Тарковский А. Мартиролог. С. 594–595.

²¹ Гуэрра Т. Из воспоминаний // О Тарковском: Воспоминания в двух книгах. С. 505.

касающейся 12 ноября 1970, он обещает бросить курение, ибо, следуя совету врача, это «давно пора» было сделать²². Но и до 1970 года в фильмах Тарковского звучит неожиданно ранняя и резкая критика табакокурения. Так, в «Ивановом детстве» (1962) Иван укоряет капитана Холина:

ИВАН. Все куришь? Кури, кури. От курева легкие бывают зеленые.

ХОЛИН. Зеленые, ну и пусть зеленые. Кому это видно-то?

ИВАН. А я не хочу, чтоб ты курил.

В «Ностальгии» безумец Доменико отпускает таинственные замечания, видя, как Андрей прикуривает: «Я тоже прошу сигарету, когда не знаю, что сказать. Но я так и не научился курить. Это слишком трудно. Вместо курения следует научиться чему-то более важному». Как это ни поражает, сопровождавший Тарковского всю жизнь скептицизм в отношении курения превращает рак в род чего-то иронического, отталкиваясь от которого легко превратить всю жизнь и творчество Тарковского в длинный свод общественных предписаний по сохранению здоровья.

Следовало бы научиться читать знаки. 18 декабря 1973 Тарковский отмечает в дневнике, что посетил врача, заявившего, что его здоровье «в страшно запущенном состоянии» и «надо серьезно лечиться»²³. «Очень плохо себя чувствую. То ли результат лечения, то ли наоборот от его нехватки», — добавляет он (29 декабря)²⁴. В апреле 1978, едва достигнув сорокашестилетия, Тарковский переживает обширный инфаркт, но ищет его причины где-то вовне. «Заколдованный “Сталкер”», — поясняет он тогда же, имея в виду полное неудач производство его пятого полнометражного фильма²⁵.

Сомнения Тарковского в медицине как в науке воплощены в использованных стеклянных шприцах для подкожных инъекций, лежащих в ржавых металлических коробках, которыми полны его фильмы. В «Солярисе» такая металлическая коробка для шприцев — один из предметов, которые Крис Кельвин захватывает с собой из земного дома на космическую станцию, и даже больше: это предмет, который мистически мигрирует на станцию, размывая границу между домом на Земле и домом на орбите Соляриса. Тем самым допускается, что заражение может быть неотличимо от лечения. В коробке для шприцев уместается юное растение, но также и советские деньги — как воплощение жизни и упадка. Медицина колеблется между телом и его погребением, *сомой и семьей*.

²² Тарковский А. Мартиролог. С. 50. Несколько иная хронология представлена у Лейлы Александер-Гаррет, ассистентки Тарковского по «Жертвоприношению», утверждавшей, что он навсегда бросил курить примерно лет за десять до съемок последнего фильма, т. е. около 1975 года (Александер-Гаррет Л. Андрей Тарковский: Собирает Снов. С. 483).

²³ Тарковский А. Мартиролог. С. 104.

²⁴ Там же. С. 105.

²⁵ Там же. С. 179.



Андрей Тарковский с Тишкой —
раненой птицей, которую приютила его семья.
8 июня 1986. Фото © Irina Brown 1986

Рак есть болезнь без видимой причины; мы можем указывать лишь на окружающую среду, которая питает нас, пока не начинает отравлять.

Рената Салекль отмечала, что, как в начале 1970-х рак не только подменил атомную бомбу в качестве главного источника общественной тревоги, но и в своем роде овнутреннил ядерную угрозу, точно так же как впоследствии он овнутреннил беспокойство по поводу деградации окружающей среды. Конечно, вся взрослая жизнь Тарковского прошла в тени холодной войны. Он впервые оказался в Соединенных Штатах в дни, сразу воспоследовавшие за ракетным кризисом на Кубе: с тем чтобы показать «Иваново детство» на Сан-Францисском кинофестивале. Вернулся в Штаты в сентябре 1983, сразу

после того как ВВС СССР сбили южнокорейский гражданский лайнер, уклонившийся в советское воздушное пространство. После Чернобыля Тарковский поставил такой диагноз беспокойству, с которым прожил всю взрослую жизнь: «Беда в том, что Новая Война, Атомная Война уже началась в тот момент, когда Оппенгеймер взорвал на полигоне свою экспериментальную бомбу. Война идет уже десятилетия, и на последствия ее мы, не привыкшие называть оружием не обрушившийся на нашу голову снаряд, не обращаем внимания»²⁶. Возможно ли то, что форма рака, бывшая у Тарковского, стала результатом физических и психических стрессов атомной эпохи?

Но если мир прирученного атома дает нам причину рака, то он же должен обеспечить нас исцелением. Рак впитывает в себя все напряжение атомной эпохи, радиация из устрашающего оружия превращается в поддерживающее лечение, в то время как химические производства, отравившие наш мир, становятся источником исцеляющих токсинов. Рак являет собой как бы субъективное описание больного мира, чьи кризисы — как физические, так и духовные — парадоксальным образом выражают себя через болезнь,

²⁶ Там же. С. 594.

жаждущую проникновения в тело, подвергающееся отравлению и радиационному облучению²⁷.

В таких обстоятельствах Тарковский легко приписывал физической болезни моральную причину. В посмертной видеоисповеди космонавта Гибаряна, обращенной к его старому другу Крису Кельвину, первый относит аномалии, происходящие с командой космического корабля на орбите Соляриса, к «чему-то с совестью». В эпизоде ближе к концу «Зеркала» доктор подобным же образом приписывает заболевание главного героя (которого играет сам Тарковский, хотя в заключительной монтажной версии фильма мы не видим его лица) «совести, памяти». Близкая сотрудница Тарковского Ольга Суркова отмечает, что Тарковский (еще до рака) цитировал объяснение Александра Солженицына по поводу того, как тот сам излечился от рака: «...Рак поражает только людей с “нечистой совестью”»²⁸. Когда во время работы над «заколдованным “Сталкером”» у Тарковского случился инфаркт, его первой реакцией стало: «Надо менять жизнь. Ломать ее»²⁹.

Правильным ответом на болезнь — в такой одухотворенной перспективе — оказывается не медицина, а покаяние, необязательно за личные проступки, а за скверный космос, в котором мы существуем.

4. Рак как пророчество

Подозрения, что существует каузальная связь между «Сталкером» и фатальной болезнью Тарковского, подтверждаются тем, что смерть Тарковского очень напоминает смерть одной из звезд этого фильма, Анатолия Солоницына, в июне 1982 тоже от рака легких. Актер-талисман, сыгравший ведущие роли в четырех фильмах режиссера и в одной из его театральных постановок (в «Гамлете» в сезон 1976–1977 годов) — в широчайшем диапазоне от страстного иконописца-монаха Андрей Рублева до грубо циничного ученого Сарториуса, от зловещего доктора в «Зеркале» до трагически принципиального Гамлета, и, наконец, до беспутного писателя в «Сталкере» — Солоницын был готов и к главным ролям в двух последующих фильмах Тарковского: в «Ностальгии» и в «Жертвоприношении»; но тут вмешались болезнь и смерть.

Тарковский воспринял смерть Солоницына как знамение. В день, когда он узнал об этом, он записал в дневнике два сна. Первый фиксирует двусмысленное отношение к собственному советскому гражданству: в центре сна фигура Сталина.

Моложавый, черноволосый. Я говорил с ним о важности быть верным традициям. Я испытывал восторг — верноподданнический — и страх. Проснулся, умылся и прилег на пять минут снова.

²⁷ Salecl R. On Anxiety (Thinking in Action). London; New York: Routledge, 2004. P. 6–7.

²⁸ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 351.

²⁹ Тарковский А. Мартиролог. С. 179.



Андрей Тарковский с Тишкой —
раненой птицей, которую приютила его семья.
8 июня 1986. Фото © Irina Brown 1986

Заснул — и приснилась мне деревня (Мясное) и тяжелое, мрачное и опасное темно-фиолетовое небо. Странно освещенное и страшное. Вдруг я понял, что это атомный гриб на фоне неба, а не заря. Становилось все жарче и жарче, я оглянулся: толпа людей в панике оглядывалась на небо и бросилась куда-то в сторону. Я было бросился за всеми, но остановился. «Куда бежать? Зачем?» Все равно уже поздно. Потом эта толпа... Паника... Лучше остаться на месте и умереть без суеты. Боже, как было страшно!³⁰

Отражающая тревоги, бывшие с Тарковским в период холодной войны, запись о втором сне читается как черновик кошмара из «Жертвоприношения»: с самолетами, разрезающими небо, и с хаотической массой людей, бегущей из города.

В последние годы жизни, погружившись в неортодоксальное антропософское учение, Тарковский все более склонялся к причудливому пророчествованию. После того как был поставлен первоначальный диагноз, он обратился в своем дневнике к состоявшемуся около 1970 года спиритическому сеансу, на который явился дух Бориса Пастернака, знавшего семью Тарковских, который пророчествовал, что режиссер сумеет завершить еще четыре фильма. К этому моменту им было сделано уже пять³¹, не считая экспериментального «Времени путешествия» (*Tempo di viaggio*, 1980), но в разные времена; чтобы подстроиться под общий счет, Тарковский интерпретировал пророчество «от Пастернака» по-разному. Теперь он решил, что «Б<орис> Л<еонидович> считал неправильно. Он *знал*, что я сделаю семь фильмов, но считал также <студенческую> “Каток и скрипку”, которую считать не следует. Так что он не ошибся»³². Вместо того, чтобы интерпретировать видение как куда более обобщенное предзнаменование прерванного пути, Тарковский прикладывал усилия к превращению его в точное пророчество, делавшее собственное фатальное заболевание предначертанным, неизбежным и потому неизмеримо более важным.

³⁰ Там же. С. 434.

³¹ Строго говоря, не смонтированный фильм, а именно в таком состоянии и находилось «Жертвоприношение», не считается сделанным — *Прим. пер.*

³² Тарковский А. Мартиролог. С. 562. Ср. также 82, 88, 89, 233.

Как если бы рак был бы менее случайным в мире, охваченными причудливыми таинствами! Но рак упорно противится перенесению тревоги с тела на окружающий мир: пораженное раком тело само по себе становится отравленной окружающей средой для себя самого.

5. Рак как жертвоприношение

Не находя причины рака, Тарковский попытался найти, пусть и вполне оппортунистически, хотя бы цель происходящего. «Эту войну, которую я веду, — отмечал Тарковский в начале лечения, — надо выиграть. <...> И в том, что я ее выиграю, — нет сомнений, Бог поможет! А моя болезнь — это сотрясение, помогшее вывезти Тяпу (т.е. Андрея-младшего. — Р.Б.) и Анну Семеновну»³³. Отказавшись от мысли о раке как о чем-то предначертанном и напроороченном, Тарковский оправдывает его как средство воссоединения с семьей, пусть и перед лицом собственной надвигающейся смерти. Делая это, он как бы пытается вмонтировать собственный рак в (а)логическую жертвенность своего последнего фильма.

В окончательной версии «Жертвоприношения» Александр совершает двойную жертву с тем, чтобы (как ему кажется) избежать надвигающегося ядерного конфликта: он не только — по указанию таинственного почтальона — спит со считающейся ведьмой Марией, но и обещает Богу сжечь свой дом³⁴. Когда угроза ядерной войны (если она и вправду была) минует, остается неясным, какое из жертвоприношений сработало. В результате мы получаем абсолютно запутанную каузальность, с неясными причиной, целью и результатом жертв, принесенных Александром. В эссе о «Жертвоприношении», написанном (либо же завершенном) в 1986, когда Тарковский был болен, он отвергает само представление о том, что мистическое «обращение к Богу» может стать средством избегания ядерной катастрофы. Вместо этого он предлагает считать настоящим жертвоприношением то, как сын Александра в конце фильма следует наставлению отца и поливает мертвое дерево каждый день, подобно некогда жившему православному монаху, который «дожил до чуда: в одно утро дерево ожило, и юная листва покрыла ветви»³⁵. В сравнении со сценарием и более ранними высказываниями Тарковского о фильме это похоже на своеобразную переинтерпретацию «Жертвоприношения»: как если бы, увидев, что в раке нет никакого смысла, Тарковский захотел осознать изнурительный режим собственного лечения в качестве подлинной жертвы, обещающей возрождение.

³³ Там же. С. 566.

³⁴ Это изложение сюжета «Ведьмы» не совпадает с первоначальной версией (*Tarkovsky A. Collected Screenplays / transl. William Powell and Natasha Synnesios. London: Faber and Faber, 1999. P. 507–508*).

³⁵ *Tarkovsky A. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema / transl. Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1986. P. 229.*



Андрей Тарковский с Тишкой — раненой птицей, которую приютила его семья.
8 июня 1986. Фото © Irina Brown 1986

Если Тарковский и ждал поначалу чуда, то постепенно перестал. В ночь с 29 на 30 сентября 1986 Тарковский записал еще один зловещий сон:

Приснился уголок милого монастырского двора с огромным вековым дубом. Неожиданно замечаю, как в одном месте из-под корней вырывается пламя, и я понимаю, что это результат множества свечей, которые горят под землей, в подземных ходах. Пробегают две перепуганные монашки. Затем пламя вырывается на поверхность, и я вижу, что гасить поздно: почти все корни превратились в раскаленные угли. Я ужасно огорчен и представляю это место без дуба: какое-то ненужное, бессмысленное, ничтожное³⁶.

Сон выворачивает логику «Жертвоприношения», как она описана у Тарковского, наизнанку: вместо того, чтобы стать живым корнем изменяемого мира, сожигаемое дерево превращает весь мир в зону бедствия. Храм тела Тарковского пожирают изнутри языки пламени, питаемые молитвами и трудами, целью которых было оберечь его. Се — образ рака, сокрушающего веру в чудеса.

«С одной стороны, рухнувшая система — это хорошо, — записывает Тарковский в дневнике перед тем, как ему должны поставить

³⁶ Тарковский А. Мартиролог. С. 590.

диагноз. — Но хорошо, когда рушатся многие системы ради оставшейся одной, но не дай Бог утратить все»³⁷. Если для Тарковского Бог был именем предельной системы, позволявшей видеть осмысленность в мире, иначе бы бывшим бессмысленным, то рак стал страшным предзнаменованием смерти Бога и полного сокрушения всякого смысла.

6. В самом воздухе

Рак — болезнь без моральной причины, но не без моральных последствий.

В эссе о «Жертвоприношении» Тарковский сообщает, что «Жертвоприношение» было задумано им еще в 1982, до эмиграции, как история о «поразительном излечении от рака героя», который слушается прорицателя (почтальона Отто в окончательной версии) и спит с ведьмой³⁸. Вполне непривычно для себя самого Тарковский удерживается от того, чтобы счесть изначальное повествование «Жертвоприношения» за пророчество о собственном раке: может быть потому, что рак не играет никакой роли в самом фильме. Вместо этого он отмечает насмешку, заключающуюся в том, что болезнь, от которой оказался излечен Александр, ударяет как по намеченному на главную роль актеру Солоницыну, так и по нему самому: «Я не знаю, что это значит. Знаю только, что это очень страшно»³⁹. Перестав что бы то ни было значить, рак у Тарковского соединяется со своими жертвами не через какой-то смысл, а через окружающую среду, исполненную ужаса.

Со впрыснутыми в него радиацией и загрязнением, с тревогой и страхом, дрейфующее прочь от каких-либо внешних смыслов, охваченное раком тело совпадает в собственной временной протяженности с окружающей его физической, эмоциональной и духовной средой. Образ этого возникает в мрачной заключительной сцене «Сталкера», в которой дочь главного героя посредством телекинеза двигает стаканы на столе и даже сталкивает один из них за край. Нездоровье девочки есть симптом того, что болен весь мир. Но оно же — источник ее силы. Девочка являет собой новый тип существ, сливающихся с карциноматозным окружающим.

Свойственное девочке состояние сверхтревожности — «угрюмый, тусклый огонь желанья», если процитировать стихотворение Федора Тютчева, которое та произносит в звуковой дорожке фильма, — и есть обретаемое окончательное вознаграждение в «Сталкере», чьи главные действующие лица лезут в тайную комнату, в которой ничего в сущности не происходит, и лишь их вера подвергается испытанию и демонстрирует собственную недостаточность. Такая же сверхтревожность — самое замечательное приобретение и для

³⁷ Там же. С. 560.

³⁸ *Tarkovsky A.* Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. P. 220.

³⁹ Ibid.



Андрей Тарковский с Тишкой —
раненой птицей, которую приютила его семья.
8 июня 1986. Фото © Irina Brown 1986

действующих лиц «Жертвоприношения», в котором ядерная угроза передается похожим образом: от пролетающих самолетов стеклянная посуда звенит в шкафу и телеэкран мрачно освещает рушащийся на глазах домашний очаг, пока Александер суетится под японскую флейтовую музыку, звучащую из динамиков HiFi, и готовит абсурдный поджог жилища. Воздух полон радиации, сама атмосфера — раковая; такова человеческая энергия, разбрызганная в пространстве, ткущая из него осмысленно хрупкий опыт.

Для своих жертв рак не уместается в какую-либо систему: будь то мораль, история, религия или даже трагедия. Для них единственное возможное значение

рака — это безусловно обостренное ощущение мира в момент прохождения через него. Значит, существует и трагическая связь между кинопоэтикой Тарковского и раком.

7. Свидетельство онкологического больного

Почти ровно через тридцать четыре года после того как Тарковскому был поставлен диагноз его болезни, очень похожий сценарий разыгрался на другом конце света, в Чикаго, внутри моего собственного тела. Хотя я был примерно того же возраста, что и Тарковский, узнавший о своем диагнозе, я жил несравненно более здоровой и куда менее напряженной жизнью, наслаждаясь преимуществами физических упражнений, современной западной медицины и — в последние годы — органического питания. Хотя я и курил в юные годы, в целом воздействие опасной химии на меня было минимальным. Я никогда не бывал на теплоэлектростанции. И все равно, после месяцев странных болей в левом плече и руке я в декабре прошлого года услышал диагноз, которого ожидал менее всего: рак. Как и с Тарковским, период праздников задержал постановку точного диагноза, который в моем случае оказался метастазами рака толстой кишки. Вместо восьмого позвонка основные метастазы в позвоночнике были в шестом. Куда более серьезные метастазы были в печени. В январе я начал курс вливаний

химиотерапии каждые две недели, поддержанный двумя неделями радиационного лечения спины.

Нет никакой обязательной взаимной симпатии между лечащимися от рака, даже если у них общие диагнозы симптомы, или методы лечения. Это борьба в одиночку, у каждого — с собственным телом. В разрушительном всеоружии современной онкологии.

Существует ли паттерн там, где его и не может быть? Я писал о Тарковском около двадцати лет. Я больше всего горжусь изданной в 2008 году книгой «Андрей Тарковский: Стихии кино», о выпуске которой и в Москве я после многих попыток договорился, наконец, с издателем⁴⁰. Возбужденный интересом и чувствуя прилив сил перед намеченным исследовательским отпуском, я начал прошлой осенью сам переводить эту книгу на русский, как это и было давно запланировано, дорабатывая ее по ходу перевода. При первом вливании химиотерапии в больнице я маниакально работал над вариантами перевода, подстегиваемый мощными лекарствами, прокачиваемыми через мое тело.

Совпадение? Пророчество? Жертвоприношение? Несомненно, я был давно связан с Тарковским в том абстрактном пространстве культуры, которое русские любят именовать семиосферой и которое в наши дни совпадает по временной протяженности с Интернетом. Если погуглить известную фотографию Тарковского, разговаривающего с птицей (вторую в серии снимков Ирины Браун, иллюстрирующих данное эссе), то непременно набредешь на упоминания и изображения меня (Роберта Бёрда, «Роберта Птицы») и на мои работы о Тарковском. Не меня ли он разглядывал с такой нежностью, с такой симпатией, как бы провидя мое нынешнее состояние? Не меня ли подбрасывал к небу, когда исполнял роль умиравшего пациента в «Зеркале»? Ведь это не я осуществляю столь комичное соположение, это сам невероятно напряженный, тревожный и абсурдный мир, в котором мы живем, предъявляет его мне.

У меня получалось переносить все несравненно легче, чем Тарковскому, до сих пор по крайней мере. Начать с того, что я был дома, с семьей, в городе, вдруг затихшем от ковида, в котором стало слышно пение птиц. Но, читая дневник последнего года жизни Тарковского, я узнавал многое, им пережитое. Не только губительное физическое, но и эмоциональное и духовное воздействие болезни, утрату систем, внутри которых была выстроена моя жизнь, всеохватность страха. Внезапно мембрана, отделявшая жизнь Тарковского от моей, истончилась, и я смог яснее осязать то, что он переживал бессловесно, как нечто частное. Или даже так: как если бы весь мой мир вдруг оказался вписанным в его мир, как уменьшенная модель дома, которую сын дарит Александру на день его рождения в «Жертвоприношении» — перед тем как Александр поджигает настоящий дом. Как если бы

⁴⁰ Бёрд Р. Андрей Тарковский: Стихии кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.

вся моя работа над Тарковским была одним долгим предзнаменованием моего заболевания.

Бред? Меня с Тарковским объединяет не какой-то частный опыт, но то, что в него и в меня вторгся один проклятый враг: рак. Его обыкновенность (обычность, банальность) делает различие между нами еще резче. Рак Тарковского был трагедией, переживавшейся во всем мире в период, когда перестройка набирала обороты, а СССР вновь открывал объятия и нуждался в Тарковском и в его фильмах. Его отпевание, в музыкальной части организованное Мстиславом Ростроповичем и заснятое Крисом Маркером, стало предзнаменованием конца целой эпохи в истории кинематографа, в истории советской культуры, да и культуры в целом. В моем же случае это был только обыденный, «личный» рак. Сила, стирающая имена. Предзнаменование ничто.

Я цепляюсь за произвольность таких предзнаменований. Она возвращает домой непрочное чудо нашего мира, напряженного и текучего, как поверхность океана. Это чудо столь различно для каждого из нас, и все же оно превращается в посредника, через которого мы делимся историями, образами, словами. Как в кино. Как при раке. Как у Тарковского.

Фильмография

Крис Маркер (Chris Marker). Une Journée de Andreï Arsenievitch (Один день Андрея Арсеньевича). La Sept Arte / INA / Arkeion Films, 1999. 55 мин.

Андрей Тарковский. Каток и скрипка. Мосфильм, 1960. 46 мин.

Андрей Тарковский. Иваново детство. Мосфильм, 1962. 96 мин.

Андрей Тарковский. Андрей Рублев. Мосфильм, 1966/1969. 205 мин. (полная версия).

Андрей Тарковский. Солярис. Мосфильм, 1972. 160 мин.

Андрей Тарковский. Зеркало. Мосфильм, 1974 (1975). 102 мин.

Андрей Тарковский. Сталкер. Мосфильм, 1979. 163 мин.

Андрей Тарковский и Тонино Гуэрра. Tempo di viaggio (Время путешествия). Genius srl / RAI 2, 1982. 62 мин.

Андрей Тарковский. Nostalgia (Ностальгия). Rete 2 TV RAI / Sovinfilm, 1983. 125 мин.

Андрей Тарковский. Offret (Жертвоприношение). Swedish Film Institute / Argos Films / Film Four International, 1986. 145 мин.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Но сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле, усеянное костями. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память, не умирающая в тех, кто приобщаются этим посвящениям! Ибо последние были даны через отцов для их отдаленнейших потомков, и ни одна иота новых когда-то писем, врезанных на скрижалях единого человеческого духа, не прейдет.

Вяч. Иванов. «Переписка из двух углов»

За свою короткую жизнь профессор Роберт Бёрд (1969–2020) успел сделать очень много. Помимо многочисленных статей и публикаций, лишь частично представленных в настоящем сборнике, Роберт написал четыре книги, причем на самые разные темы. Первая его монография была посвящена Вячеславу Иванову, вторая Андрею Тарковскому, третья Достоевскому и последняя (посмертная) советскому кино 1920–1930-х годов. Строго говоря, была еще одна книга, предшествовавшая названным выше, небольшая монография о шедевре Тарковского «Андрей Рублев». При всем разнообразии сюжетов подход Роберта всегда отличался широким кругозором и философской глубиной. В то же время он никогда не пренебрегал традиционной филологией. Он любил кропотливые розыски в архивах, в малоизвестных газетах и журналах, ставшие основой для построения его новаторских интерпретаций и смелых теорий.

Роберт пришел к русской культуре извне, русских корней у него не было. Он родился в Англии, в возрасте девяти лет уехал с семьей в Америку. Британское произношение осталось у него навсегда, хотя он провел почти всю свою взрослую жизнь в Соединенных Штатах. В школе Роберта сперва заставили учить испанский язык, который ему быстро наскучил. В выпускном классе появилась возможность начать учить русский, которой он и воспользовался. Русский язык заинтриговал его, и он оказался необыкновенно одаренным учеником. Учиться он решил на западном побережье США в университете штата Вашингтон, славившемся своей сильной кафедрой славистики. Здесь он продолжил изучение русского языка и прослушал ряд курсов по русской истории, политике и литературе. Летом 1989 года он впервые поехал в Россию, где провел целый год. Вернувшись в Вашингтон, он написал дипломную работу о русской рок-музыке.

В аспирантуру Роберт поступил в Йельский университет. Среди его главных учителей были Роберт Луис Джексон, один из крупнейших

исследователей творчества Достоевского, и Томас Венцлова, поэт и тонкий специалист по поэтике Серебряного века. (В 2007 году Роберт стал одним из редакторов сборника в честь семидесятилетия Венцлова.) После защиты диссертации в 1998 году Роберт получил место ассистента в Дикинсон Колледже в штате Пенсильвания, где проработал три года. Оттуда он перешел в Университет Чикаго, один из лучших университетов США, где провел остальную часть своей научной карьеры, почти двадцать лет. Его пригласили на работу в качестве профессора славистики, но его влияние чувствовалось во многих областях гуманитарных наук, особенно на кафедре по изучению кино и визуальных искусств, которую он несколько лет возглавлял. Его научная деятельность не ограничивалась курсами и книгами. Роберт многократно организовывал выставки в местных музеях, выступал публично в связи с этими выставками и на показах русских фильмов. Он особенно гордился своей ролью в организации в 2017 г. большой выставки «Революция каждый день» в университетском музее, посвященной столетию Октябрьской революции. Кураторами выставки были он, его жена — специалистка по русскому искусству Кристина Кэр — и художник Закари Кахил. Дополнением к выставке стал новаторский по своему замыслу каталог, включавший более восьмисот страниц, напечатанный в форме советского отрывного календаря с воспроизведением советских плакатов. Кроме репродукций, в каталоге были помещены многочисленные архивные материалы, отрывки из дневников и манифестов и более двадцати заметок Роберта, ставивших целью ознакомить читателя с жизненным опытом и утопическими надеждами людей первых лет советского исторического эксперимента. Детали о выставке и о каталоге находятся на сайте университетского музея: <https://smartmuseum.uchicago.edu/exhibitions/revolution-every-day/> (дата обращения: 17.03.2021).

Особое место в научной деятельности Роберта занимал перевод. Еще будучи аспирантом, Роберт увлекся русской религиозной мыслью и в 1990-е годы перевел серию трудов выдающихся философов начала XX века. Чтобы переводить такие тексты, надо было не только владеть русским языком, но и знать историю русской духовной культуры. Эта работа подготовила его к позднему и еще более смелому предпринятию — к переводу целого тома избранных статей Вяч. Иванова. Роберт очень верно передал не только смысл, но и стиль этого почти непереводаемого автора. К тому же он снабдил книгу пространными примечаниями, облегчающими доступ к сложному мышлению Иванова. Книга получила в 2002 году приз за лучший научный перевод от Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков (AATSEEL). Качество примечаний столь высоко, что и русские специалисты читают их с пользой для себя; ссылки на них встречаются в недавно вышедшем первом томе малого академического собрания сочинений Иванова, изданного в Пушкинском Доме.

Роберт достиг редкого для иностранца уровня владения русским языком, позволившего ему непосредственно участвовать в мире русской науки. Он был завсегдатаем на конференциях, он терпеливо записывал и переписывал

архивные документы в те старые времена, когда нельзя было заказывать копий и сканов, он делал публикации неизвестных материалов и готовил образцовые издания классических текстов. Многие труды он писал на русском языке. За исключением одной все статьи в настоящем сборнике были изначально написаны им по-русски.

В аспирантуре Роберт колебался в выборе темы диссертации между Достоевским и Вяч. Ивановым. В конце концов он решился в пользу второго, что оказалось плодотворным для всех исследователей, занимающихся «началом века». Как известно, Иванов воплощал целый ряд творческих ипостасей. Он был поэтом, религиозным мыслителем, философом, литературным критиком, теоретиком символизма, ученым, историком, переводчиком. Как правило, даже ученые боялись его эрудиции. Изучая его наследие, к нему подходили робко, как бы со стороны, через его восприятие итальянской или немецкой культур. А Роберт решился подойти к нему прямо, без обиняков. В центре его внимания — вся творческая личность Иванова. Для Роберта не было строгой линии, отделяющей поэта от мыслителя, язычника от христианина, православного от католика или (говоря словами самого Иванова) родного от вселенского. Монография, основанная на диссертации, вышла в 2006 году и стала важной вехой в изучении поэта.

Роберт продолжил исследование творчества Иванова в ряде публикаций и статей. Он не был узким специалистом и всегда стремился к расширению научного кругозора. Он стал одним из лучших знатоков русского кино, причем его интересовали не только режиссеры, отвергавшие каноны соцреализма, но и представители советского киноискусства, верные партийной линии. Наиболее близким ему по темпераменту оказался Андрей Тарковский, в фильмах которого Роберт узнавал знакомые черты в ином роде творчества и в иную историческую эпоху. Роберт нашел явление на пересечении философского и визуального, своеобразно воспринявшее и преломившее «заветы символизма». Осмысление опыта работы над символикой у Вяч. Иванова открыло Роберту путь к сложному внутреннему миру режиссера советского периода. Книга Берда занимает особое место в изучении Тарковского в частности и в истории русского кино вообще. Ее широко обсуждали и перевели на многие языки. Недавно, в феврале 2021 года вышла и русская ее версия, подготовленная самим автором.

Через несколько лет после монографии о Тарковском увидела свет следующая книга Роберта, краткая биография Достоевского. Она была рассчитана на англоязычного читателя, но в полной мере может оценить ее только специалист. Это не просто свод фактов, но опыт интерпретации всего творчества писателя на фоне его биографии. Многолетнее погружение в творческий мир великого романиста сказывается в глубокой трактовке его художественных и философских идеалов. Роберт прекрасно знал как его произведения, так и громадную литературу о них. Особенно интересно представлена в его книге роль визуального начала у Достоевского — проблемы, недостаточно оцененной прежними исследователями.

В последние годы своей жизни Роберт работал над новой теорией социалистического реализма. Для многих сегодняшних исследователей это тема исчерпанная и непривлекательная, ведь советская система давно рухнула. Между тем Роберт без всякой предвзятости подошел к феномену советской культуры. Он применял в своем исследовании теорию моделирования, чтобы понять сложные взаимоотношения между искусством (в первую очередь кино) и советской действительностью, заставив пересмотреть традиционные представления о соцреализме и дав новую оценку тому, что мы слишком поверхностно знали и слишком легкомысленно отвергали.

Название настоящего сборника принадлежит Роберту. Обещанную вступительную статью он так и не успел написать, поэтому разгадывать заложенный в названии смысл мы должны без помощи автора. Думается, что под «символизмом после символизма» Роберт развивает идею «вечного символизма», провозглашенную самим Вяч. Ивановым. Принцип символизма, по мнению Иванова, остался после «кризиса символизма» 1910 года и останется после смерти самих символистов. Во многих статьях настоящего сборника Роберт занимается текстами Иванова, написанными после того, как «школа» символизма закончила свое существование. Особое внимание уделяется советскому периоду, когда ранние теории Иванова поверяются новой реальностью и применяются к ней. Самый смелый шаг Роберта — прослеживание символистских корней в киноэстетике советского периода, т.е. в материалах, в которых сам дальновзоркий Иванов не подозревал бы символистского начала. В то время как многие специалисты видели и видят в социалистическом реализме только попытку наложить ограничения на творческую индивидуальность художника, Роберт относился к нему как к серьезной, живой и развивающейся эстетической традиции.

Эти идеи выдвигаются Робертом в полной мере в еще не вышедшей книге «Машина-душа: советское кино моделирует социализм». А в последней статье, «Предзнаменования: Тарковский, *Жертвоприношение*, рак», завершенной за шесть недель до своей кончины и переведенной для настоящей книги И. Вишневецким, Роберт возвращается к Тарковскому, рассматривая последний год великого режиссера как будто глазами соучастника, понимающего все его надежды и чувствующего все его страдания. Статья личная, мощная, уникальная и незабываемая.

Роберт обладал огромным запасом энергии, редкой работоспособностью и отзывчивостью. Как ученый, он приходил к заключениям на основе собственных наблюдений и не особенно беспокоился, когда эти заключения не совпадали с тем, что принято было думать. Те, кто лично знал Роберта, радуются настоящему то́му его статей — разнородных и все же внутренне глубоко связанных. Тот, кто не имел счастья знать его лично, не сможет не оценить книгу как замечательное достижение неутомимого и редкого по глубине ума, давшего столько новых импульсов к пониманию русской культуры.

Майкл Вахтель, профессор Принстонского университета

СПИСОК КНИГ РОБЕРТА БЁРДА

Монографии

- Andrei Rublev [Andrei Tarkovsky]. London: BFI, 2004.
The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2006.
Fyodor Dostoevsky. London: Reaktion Books, 2012.
Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. London: Reaktion Books, 2008. Авторский перевод: Андрей Тарковский: Стихии кино. Москва: Гараж, 2021.
Soul Machine: Soviet Film Models Socialism. (В печати).

Переводы и критические издания

- Sergius Bulgakov*. Orthodoxy and Modern Society. New Haven: The Variable Press, 1995.
On Christian Unity: Essays by Pavel Florensky and Lev Lopatin. New Haven: The Variable Press, 1995.
On Spiritual Unity: A Slavophile Anthology / transl. with Boris Jakim. Hudson, NY: Lindisfarne Press, 1998.
Viacheslav Ivanov. Selected Essays. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2001.
Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. М.: Водолей; Прогресс-Плеяда, 2006. (Издание содержит обширные материалы об истории создания, прижизненных переводах и интерпретациях текста).
Константин Бальмонт. «Мы встретимся в солнечном луче»: Письма к Дагмар Шаховской. М.: Русский путь, 2014. (Совместно с Фаридой Черкасовой).

Издания, вышедшие под редакцией Роберта Бёрда

- Proceedings of “Eternal Memory”, a symposium on Viacheslav Ivanov, held at Yale University, 21 September 1996. Russian Literature. Vol. XLIV. No. 3 (1998): 277–388. Co-edited with Robert Louis Jackson.

Aleksej Fedorovich Losev: Philosophy and the Human Sciences. Studies in East European Thought. Vol. 56. No. 2–3 (2004).

Dostoevskij's Significance for Philosophy and Theology. Studies in East European Thought. Vol. 59. No. 1–2 (2007).

Sankirtos: Studies in Russian and East European Literature, Society and Culture in Honor of Tomas Venclova. Vienna: Peter Lang, 2008. Co-edited with Lazar Fleishman and Fedor Poljakov.

Adventures in the Soviet Imaginary: Soviet Children's Books and Graphic Art. University of Chicago Library, 2012.

Revolution Every Day: A Calendar. Milan: Mousse, 2017. Co-edited with Zachary Cahill and Christina Kiaer.

The Bolshevik Contagion: The Media and Networks of the Russian Revolution. Studies in East European Thought. Vol. 70. No. 2–3 (September 2018).

1968 Decentered. South Atlantic Quarterly. Vol. 119. No. 3 (2020). Co-edited with Jonathan Flatley.

СОДЕРЖАНИЕ

Несколько слов о Роберте Бёрде и его книге. Вместо предисловия. <i>Елена Тахо-Годи</i>	3
---	---

I. Вячеслав Иванов

К творческой истории статьи Вячеслава Иванова «Древний ужас».....	7
<i>Приложение</i> . План статьи Вяч. Иванова «Древний ужас».....	10
Символ и аспект у Вяч. Иванова.....	12
Вячеслав Иванов и Плутарх.....	25
Символ и печать у Вяч. Иванова.....	34
Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова (О стихотворении «Милы сретенские свечи...»).....	45
<i>Приложение</i> . Варианты стихотворения Вяч. И. Иванова «Милы сретенские свечи ».....	58
«Кукушка и соловей»: Вяч. Иванов и К. Д. Бальмонт.....	60
<i>Приложение</i> . Шуточные стихи К. Д. Бальмонта, обращенные к В. И. Иванову.....	72

II. Судьбы символизма в революционную эпоху

Вяч. Иванов и советская власть (1919–1929). Неизвестные материалы.....	77
1. <i>Иванов в Наркомпросе</i>	78
2. <i>Неосуществленный отъезд Вяч. Иванова в 1920 году</i>	81
3. <i>В Кисловодске и Баку</i>	91
4. <i>Отъезд в Рим в 1924 г.</i>	98
Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи.....	106
<i>Приложение</i> . Доклад Вяч. Иванова «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия».....	125
Торфяная башня.....	137
«Переписка из двух углов» как текст и действие.....	144
1. «Переписка» как метафора жизни.....	145
2. <i>Текст и контекст</i>	149
3. <i>От переписки к пониманию</i>	155
Понятие «модель» в поздних работах А. Ф. Лосева.....	161
От Аристофана до Нового Гулливера: Сатира в ранней советской культуре ...	167

III. К истории положительной эстетики

Противостояние формализму: от символизма к соцреализму. Павел Медведев, Андрей Белый и Борис Пастернак на рубеже 1930-х гг....	175
---	-----

Соцреализм как теория: о партийной литературе (и кино).....	184
<i>Расчленение соцреализма: Лукач, Платонов, Шкловский</i>	191
<i>Заключение</i>	199
Вождь в саду.....	200
1. Сад как семантическое поле.....	200
2. К истории мотива.....	204
3. Вредители в саду.....	209
4. Наука садоводства.....	212
5. Заклучение.....	216

IV. К истории символистского кино

Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова	
у А. Бакши и Адр. Пиотровского.....	219
1. Споры о кино и границы символистской эпохи.....	219
2. Символисты о кино.....	222
3. Возникновение киноэстетики.....	230
4. Символизм как условие формирования киноэстетики.....	234
<i>Приложение 1. Письма А. А. Бакши к Вяч. Иванову</i>	247
<i>Приложение 2. Письма А. А. Бакши к В. Э. Мейерхольду</i>	251
Модель и моделирование в «Солярисе».....	254
Нейросеть как среда.....	264
1. Киноэкология.....	264
2. Экс-центрическое кино.....	265
3. Электрическая проза.....	267
4. Нейросимволизм.....	268
5. «Акварель» (<i>Aquarela</i>).....	270
6. К новому смещению.....	271
Политика равнодушия в эйзенштейновской диалектике природы.....	272
1. Пейзаж.....	276
2. Пейзаж в движении.....	278
3. Пейзажи Эйзенштейна.....	281
4. Контроль.....	284
Андрей Тарковский и советское воображаемое.....	286
Предзнаменования: Тарковский, <i>Жертвоприношение</i> , рак.	
<i>Перевод Игоря Вишневецкого</i>	297
1. Введение.....	297
2. Рак сам по себе.....	299
3. «...Здесь что-то с совестью».....	302
4. Рак как пророчество.....	305
5. Рак как жертвоприношение.....	307
6. В самом воздухе.....	309
7. Свидетельство онкологического больного.....	310
Послесловие. Майкл Вахтель.....	313
Список книг Роберта Бёрда.....	317