

Н.В. БАРКОВСКАЯ

Уральский государственный педагогический университет

МИСТЕРИАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП КАК «ФОРМА ВРЕМЕНИ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1906-1909 ГОДОВ

В статье предпринята попытка рассмотреть мистериальный субсюжет в произведениях ряда писателей второй половины 1900-х годов как межсистемное явление, создающее общий фон для эстетических поисков в литературе данного периода.

Исследователей давно привлекают процессы взаимодействия художественных систем, столь характерные для литературы начала XX века. Так, взаимодействие принципов символизма и реализма породило «реалистический символизм», отмеченный В. Гофманом, В. Чудовским, А. Белым, Вяч. Ивановым, Эллисом, а также «неореализм», впервые описанный Е. Колтоновской, М. Волошиным, Г. Чулковым. Сегодня сложные, «диффузные» образования активно изучаются в масштабах творчества писателя или отдельного произведения. Популярны также концепции «метасимволизма», «постсимволизма», «постреализма», дающие представление об эволюции и трансформации художественных систем.

Однако в историко-литературном процессе можно заметить явления, общие многим произведениям, не зависимо от их системной принадлежности. Например, в 1904-1905 годах и реалисты, и символисты, и будущие акмеисты прошли через увлечение русской демонологией; в 1910-е годы в творчестве самых разных писателей реализовался «итальянский текст»; в 1920-х годах «надсистемным» явлением стала «глоссология», «речевой жест».

Отчасти такие факты можно объяснить литературной модой или эпигонством. Но причины, наверное, глубже: в существовании неких «идей времени», которые реализуются в соответствующих «формах времени».

Разумеется, такие «надсистемные» явления реализуются через взаимодействие художественных систем, ибо субстратом их становятся произведения, которые относятся к каким-то направлениям и течениям. Однако суть подобных явлений — не во взаимодействии систем, а в формировании некоего «текста» (В. Топоров), «метатекста» (М. Штерн), «гипертекста» (В. Руднев) — поверх границ художественных систем. (В данном случае термин «текст» используется в культурологическом понимании как обозначающий динамичную, подвижно структурированную систему, «кросс-жанровую» и «кросс-персональ-

ную» (В. Топоров), для образования которой важна читательская интенция («презумпция текстуальности», по Б. Гаспарову).

Если сделать как бы моментальный срез литературного процесса, по возможности широкий, то обнаружатся переклички, соответствия, оппозиции, соединяющие произведения разных авторов в «эпизоды» «метатекста», в какой-то степени выявляющие вектор развития литературы. Уровень художественного совершенства отдельных произведений не выступает при этом важнейшим критерием, так как для эволюционных процессов характерна, как показал еще Ю. Тынянов, актуализация именно периферийных феноменов. Об этом пишут и современные исследователи, например, М. Гаспаров о поэзии «серебряного века»: «В каждом направлении, как это обычно бывает, выделялось небольшое число мастеров, задававших тон, а вокруг них — рядовые участники, разрабатывавшие, скрещивавшие и развивавшие достижения мастеров, и периферийные авторы, улавливавшие отдельные черты направления и свободно сочетавшие их с чертами других направлений»¹. Е.А. Певак, анализируя обновление прозы в 1910-х годах, отмечает особую роль писателей, находившихся за пределами символизма и акмеизма — М. Кузмина, юмористов (А. Аверченко, Н. Тэффи), стилизаторов (С. Ауслендер, Б. Садовской)².

Гораздо более весомым фактором является историческая эпоха, когда само время выдвигает некую общую проблему, решение которой ищут художники разных направлений, неизбежно нащупывая нечто общее. Так, поражение первой русской революции, усиление политической реакции, разочарованность и ощущение близости новых катастроф в 1906-1907-годах побуждало художников гармонизировать хаос исторической эпохи, осознать цель и смысл в многочисленных страданиях и жертвах. Мистериальный хронотоп, в отличие от античного мифа о «вечном возвращении», убеждает в конечности и телеологичности истории. Идеи Апокалипсиса позволяют уловить символическо-типологический смысл исторических событий и, как это сделал еще св. Августин в «Исповеди», пережить их как факты внутренней жизни³. Сюжет жизненной драмы, страстей и искупительной жертвы Христа воспринимался как прообраз того пути, которым должен пройти каж-

¹ Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века: 1890-1917 // Антология. М., 1993. С. 7.

² Певак Е. А. Юмористическая проза Тэффи и новые тенденции в русской эстетической мысли в начале XX века // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М., 1999. С. 62.

³ Абрамс М. Г. Апокалипсис: тема и вариации // Новое литературное обозрение. № 46. 2000/6. С. 16-17.

дый. Популярный в писательской среде того времени Р. Штейнер утверждал: «... в каждой душе должна разыгаться мировая драма»⁴.

Мистериальный «субсюжет», наиболее полно разработанный в символизме, к середине 1900-х годов распространяется за его пределы. Возможны три варианта этой иррадиации:

1. Мистериальный сюжет, характерный для символизма, становится основой взаимодействия с принципами других систем, что приводит к «базовым трансформациям» (И. Смирнов) символизма.

2. Мистериальный субсюжет в качестве содержательного мотива входит в произведения разных систем (без факта влияния на структурном уровне), формируя своего рода «метатекст» в литературе периода.

3. «Мистериальность» как свойство литературного контекста данного времени углубляет символический подтекст в произведениях, изначально не символистских.

(Рассматривая данные явления, мы ограничились в хронологических рамках, а также в материале, избрав только драматургию и рассказ).

Первый вариант наглядно демонстрирует драматургия данного периода: мистериальный хронотоп, художественно разработанный в символизме, используется в пьесах, написанных с других эстетических позиций. Идея искупительной жертвы присутствует в произведениях Л. Зиновьевой-Аннибал, М. Кузмина, А. Ремизова, Л. Андреева и, позднее, Б. Поплавского. Впервые поэтика мистериальности была проанализирована М.И. Ибрагимовым, однако все пьесы, взятые для рассмотрения, автор определил как символистские⁵.

По справедливому замечанию А. Пайман, к 1906 г. времена коллективного творчества для символистов миновали⁶, символизм, преодолев герметичность, открылся для взаимодействия с другими художественными системами. Как вспоминает Дон-Аминадо, в Москве, в Дегтярном переулке, в доме Брониславы Рунт, встречались Брюсов, Ходасевич, Маяковский, Шершеневич, актрисы, художники. В театре В. Комиссаржевской сотрудничали В. Мейерхольд, М. Добужинский, А. Блок, М. Кузмин, А. Ремизов, Л. Андреев, то есть авторы, стоящие на разных эстетических позициях. Личное общение способствовало творческому диалогу, когда каждый из писателей по-своему разрабатывал художественную «идею времени». Так, идея искупительной жертвы трансформировалась в текстах, которые соответственно можно

⁴ Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1990. С. 112.

⁵ Ибрагимов М.И. Символистская драматургия: поэтика мистериальности. Дисс... канд. филол. наук. Казань, 2000.

⁶ Пайман А. История русского символизма.

назвать неосентименталистским, «неоклассицистским», неореалистическим, экспрессионистским и, позднее, сюрреалистическим.

«Парадигматичным» текстом для обозначенной тенденции явилась притча З. Гиппиус «Святая кровь» (1901), которую В. Мейерхольд назвал «замечательной пьесой». Оттолкнувшись от сюжета андерсеновской «Русалочки», Гиппиус выразила символистскую идею синтеза язычества и христианства, плоти и духа, «верхней» и «нижней» бездн. Молоденькая русалочка, страстно желающая обрести бессмертную душу (=любовь), идет к людям. Ее приютил о. Пафнутий, считающий, что всякая тварь земная — Божье дитя. Он готов своей Аннушке душу отдать. В финале пьесы русалочка убивает старца, пролив ради Христа кровь, которая дороже своей. Послушник Никодим проклинает ее, но колокол, звонящий сам собой, знаменует, что жертва принята. Русалочка обрела душу и теперь сама готова принять страдания.

Поэтика пьесы рационалистична и аллегорична: в начале излагается первомиф, определяющий затем трехчастную композицию; декорации и звуковое оформление эмблематичны.

Идея священной жертвы выражена и в пьесе Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца» (1904), которую Вяч. Иванов трактовал как мистерию, совершающуюся у алтаря страдающего бога Диониса. Однако Зиновьева-Аннибал разворачивает сюжет на семейном материале, переводя символистскую идею в мелодраматический и психологический план. Герои пьесы, составляющие два пересекающихся любовных треугольника, воплощают разные виды любви (героизм, страсть, преданность, преклонение). Но высшим проявлением любви становится жалость-сострадание, побеждающая эгоизм. Аглая преодолевает свою очень женскую любовь к мужу Алексею, освобождаясь от «колец» ревности. «Истинная любовь — таинственная жертва. Мистический брак — «соумирание в духе», — писал Вяч. Иванов⁷.

Лукавая стилизация М. Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (1907) выдержана в духе того течения, которое В. Жирмунский назвал «неоклассицизмом» (вслед за самим автором). Кузмин использовал эпизоды жития самаритянки Евдокии. Богатая куртизанка, «роза Гелиополя», боится старости и смерти, вот почему такое влияние на нее оказали слова молитвы аввы Германа: «...ядущий Мою плоть и пьющий Мою кровь имеет жизнь вечную»⁸. Она уходит в монастырь, жертвуя свое богатство. Однако житие святой превращается у Кузмина в изящную стилизацию. Сам автор

⁷ Иванов В. Новые маски // Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda. М., 1999. С. 437.

⁸ Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989. С. 214.

утверждал, что жанр «комедия» означает у него «сценическую игру», а не сатирикомористическое произведение. Игровой («стильный») характер имеет и обозначение действующих лиц по латыни: «*Dramatis personae*». В прологе и эпилоге устами Ангела резюмируется «мораль» каждой из двух частей пьесы. Критерию «кларизма» соответствуют четкость композиции и ясность языка. Вместе с тем, стилизация проникнута легкой ироничностью. Слишком быстро происходит духовное возрождение куртизанки и превращение ее в игуменью, святую, любое желание которой исполняет Бог. Неожиданно по-житейски звучат в финале слова Ангела: «Хозяин опытный всегда / В конце лишь прибыли считает...». И, наконец, земная любовь вовсе не отвергается, но сублимируется в любовь платоническую. Так, «милые эмблемы» на печати куртизанки (пылающее сердце и целующиеся голубки) священник истолковывает как христианские эмблемы. Евдокия утешает влюбленного в нее юношу, также ставшего монахом: «Нас будет разделять только долина ручья.., мы будем видеть одни и те же облака, будем чувствовать один и тот же дождь, и, когда взойдет одна и та же одинокая вечерняя звезда, я буду молиться о Вас, который будет думать обо мне»⁹.

При написании своей пьесы «Бесовское действие над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника» (1907) А. Ремизов использовал Киево-Печерский Патерик и труды специалистов-филологов. Пьеса имеет жанровый подзаголовок: «Представление в трех действиях с прологом и эпилогом». Характерны для мистериального хромотопа время (с вечера Прощеного воскресенья до Пасхи) и трехчастное пространство (ад — земля — рай). Ремизов стилизует пьесу под народную традицию балаганного «действия». Ничего мистического в сюжете нет, напротив, «карнавализация» позволила автору вести мифологический рассказ в сниженно-простонародном стиле. Главные персонажи — черти, Аратырь и Тимелих, из карьерных соображений они пытаются совратить праведника Ивана. Черти глупы и смешны. Комичен демонский маскарад. Аратырь требует, чтобы черти, наряженные ангелами (хвосты приколоты булавкой), приятно улыбались и сильнее дышали. Те старательно говорят свои реплики вместе с ремарками: «Иван, мы ангелы. Пауза. Делают жест. А вон идет к тебе Главный. Улыбаются. Торжественно. Поди и поклонись ему. С веселой миной. Одновременно». Аратырь доволен репетицией: «Отлично»¹⁰.

Пьеса Л. Андреева «Черные маски» (1907) показывает трансформацию мистериального субсюжета в поэтике экспрессионизма. Идея

⁹ Кузмин М. Там же. С. 228.

¹⁰ Ремизов А. М. Рассказы. СПб., 1910. С. 234.

священной жертвы получает очень личностную окраску в этой пьесе, написанной в психологически тяжелый для Андреева период после смерти жены. «Черные маски» — монодрама. Вокруг герцога Лоренцо, вдруг обнаружившего, что все и он сам лишь носят маски приличия, мчатся в вихре безумия уродливые маски, персонифицирующие низкие страсти, пороки, живые мысли. Среди этой фантазмагии (объективирующей разорванное сознание Лоренцо) появляются незванные Черные маски — олицетворение безумия и хаоса, неподвластного ничьей воле. В финале пьесы в очистительном огне гибнет вся прежняя жизнь героя, но гибнут и Черные маски, и «змеи в сердце».

Отдаленные интенции символизма ощущаются в сюрреализме Б. Поплавского: мистицизм, онирический образ мира, оперирование культурными символами, идея «музыкальности». Обратимся к одному из «автоматических стихотворений» Б. Поплавского 1920-х годов:

Голос в страшном отдалении:

Это не то, это еще не то
И лучше вам возвратиться пока вы
не начали жить

Выбегает Пролог в красном трико:

Милостивые государи, карлики и короли
На улице страшно, там падает снег
А здесь так красиво, здесь розы поют

Розы поют:

Нам не страшен и страшный суд
Мы скоро уснем, для нас весна
никогда не увянет
Для нас и день никогда не настанет

Голос:

Отпустите меня на улицу

Другой голос за сценой:

Чувство тайны то что вас покинуло
Ночь, кругом темно
Кто услышит голос в отдаленье?
Чахнут лампы в страшном замедленье
Руки падают в окно

Пролог танцует и поет:

На лучистые пиры
Вышли из морей миры
Полны розовым вином
Мы заснули мертвым сном
Будет все опять прекрасно
Будет небо страшно ясно
Но сгоревшая звезда
Не вернется никогда

Розы танцуют под рев неземных граммофонов.

Высокий голос за сценой:

Солнце Озирис, солнце Озирис, где ты?

Голос из бездны:

Здесь, у меня, но он не вернется к тебе
Он видит сладкие сны
Но он не вернется к тебе

Тихо звонит колокол. Сцена изображает город.

Лестницы, ступени, колонны, а налево – маленький домик с соломенной крышей. У входа сидит хромой Эпиктет. Высоко направо, на высоких этажах храма, висячий сад.

Молчание. С крыши храма поют садовники:

Мы растили здесь черные розы
Но снег пошел

Голос за сценой, голос на сцене:

Но какую ценою, мне слишком больно
Тихо родник продолжает напев драгоценный
Святой, невольный
О как прекрасна природа
Как безобразна свобода
Но если Христос безобразен
Разве можно быть красивыми¹¹

Стихотворение сохраняет элементы структуры пьесы. Есть Пролог в красном трико, который обращается к публике, хор, реплики голосов (из бездны, за сценой, на сцене), ремарки, декорации, танцевальная вставка. Но в целом сюжет развивается через спонтанное и алогичное наплывание картин-видений. Общий смысл можно только приблизительно ощутить: некто стремится уйти из рая-сна, где цветут розы, на улицу, где идет снег и страшно. Воплощение в жизнь происходит, но через нестерпимую боль. Суть не в освобождении от исторического времени через «возвращение к истокам», а в том, чтобы найти внутреннюю свободу жить в нем (не случайно возникает фигура молчащего Эпиктета). В основе мистериального сюжета лежит ритуал инициации. Важная для Поплавского идея «грубой красоты мироздания» («Аполлон Безобразов») выражена в финале.

Рассмотренные произведения выявляют общую тенденцию к субъективизации мифа, к постепенному перенесению акцентов с онтологии мифа на его экзистенциальное содержание и параллельное нарастание экспрессивности стиля. Мистериальный хронотоп обеспечивал известную философичность содержания, жанровая же модель (притча, мелодрама, «высокая» комедия, балаганное действие, монодрама, лирическая мини-пьеса) определялась принципами миромоделирования того течения, в которое проникали символистские интенции: неосентиментализм, неоклассицизм, неореализм, экспрессионизм, сюрреализм.

¹¹ Поплавский Б. Автоматические стихи. М., 1999. С. 131-133.

Теперь на материале «малой» прозы проследим *второй вариант*: мистериальный «метатекст» объективно складывается в общелитературном контексте, помимо субъективных намерений авторов и фактов влияния.

В массиве рассказов, написанных около 1906-1907 годов, можно обнаружить неожиданные переключки, сближения — по концептуальному сходству или контрасту: произведения разных авторов группируются в своеобразные «дилогии» или «трилогии», выявляя общие, «фоновые» процессы в художественном сознании того времени.

Начнем опять-таки с символизма, который претерпевал в это время существенные изменения. Рассказ Ф. Сологуба «Рождественский мальчик» (1905) показывает, как символизм обратился к изображению социально-политической действительности, сближаясь по тематике с реализмом. Характерно, что Сологуб в этом рассказе использует традиции Ф. Достоевского («Мальчик у Христа на елке») и М. Салтыкова-Щедрина («Пропала совесть», «Рождественская сказка»). Однако за историческими, сегодняшними явлениями Сологуб видит метаисторическую, мифологическую сущность. Художественный мир строится на соответствии «реального» и «реальнейшего», дневной явленности и таинственной, ночной, сущности. Пусторослев, отдавший всю жизнь революционному делу, чувствует себя усталым и одиноким. В ответ на его желание возникает в комнате видение, гость из мира духов — белый отрок с горящими черными глазами. Затем Пусторослев берет на воспитание фабричного сироту Гришу, земного двойника чудесного гостя. Мальчик гибнет в Кровавое воскресенье, Пусторослев опять остается один, но знает, что снова придет Рождество, и снова появится его прекрасный и грустный гость, жертвенный путь которого они вместе пройдут до конца.

Идея жертвы и крестного страдания объединяет рассказы Г. Чулкова «Северный Крест» и Л. Андреева «Тьма».

Новелла Г. Чулкова «Северный Крест» (1909) опирается на личные впечатления автора от якутской ссылки. Тип героя (ссылный товарищ Николай), сюжет и повествовательная структура заставляют вспомнить романтическую поэму Рылеева «Войнаровский»: исключительный герой, проживший мятежную и героическую жизнь, в исключительных обстоятельствах заснеженной и дикой Сибири; ненадолго его утешает любовь; в финале — трагическая смерть на могиле (Войнаровский замерзает на могиле жены, товарищ Николай — на братской могиле ссыльных).

Но есть и отличия этих двух произведений. В поэме Рылеева отчетливо романтическое двоемирие (родина — чужбина, братья — враги). Войнаровский внутренне не меняется: весь его монолог-исповедь

перед историком Миллером — воспоминания о прежних битвах, о Петре, о Мазепе. Романтична развязка: погибает Войнаровский как раз в тот момент, когда Миллер спешит с известием о помиловании.

В новелле Чулкова не двучастная, а трехчастная композиция; в отличие от романтического двоемирия, Чулков пользуется генерализацией, углублением и сгущением одного из полюсов, добиваясь героизации своего персонажа, возвышающегося над обычными людьми. Герой Чулкова все более погружается в ледяную ночь и снежную пустыню. Соответственно, романтические бинарные оппозиции сменяются лейтмотивами (ночь, холод, крест). Герой не томится о прошлом, а обретает высшую мудрость в первозданном пустынном мире. Он верит, что он — избранник, пророк, которому суждено «научить всех любви и правде». Мир не принял его, но он должен запечатлеть свою любовь мукой и смертью. Развязка по-символистски двусмысленна:

«Мой безумный друг был мертв. Он стоял, прислонившись спиной ко кресту, с распростертыми руками, как бы распятый. Железный холод приковал его к символу Спасителя. Я невольно упал на колени и увидел на ладонях его кровавые знаки.

Потом я потерял сознание, и когда очнулся, по-прежнему чернел передо мной страшный крест, а над ним и пустыней струился золотой поток Северного Сияния».¹²

Идея священной жертвы и дионисийского безумия выразилась и в рассказе Л. Андреева «Тьма» (1907), также основанном на конкретном историческом материале. Однако история прототипа — эсера П.М. Рутенберга, организатора убийства Гапона — дана автором в очень субъективной обобщенно-этической трактовке.

Спасаясь от слежки, чистый и благородный революционер скрывается в публичном доме. Встреча с несчастной Любой приводит его к выводу: нельзя быть хорошим, когда есть плохие — униженные, грязные, ничтожные. Герой решает спуститься на «дно» жизни (пройти путь юродивого), чтобы потом, по праву равного, а не высокомерного спасителя, попытаться как-то изменить жизнь. П. Басинский полагает, что «тьма» — это символ несчастного, темного народа. Но «тьма» означает и психологическое «подполье», древний хаос, который таится в цивилизованном человеке. Герой возвращается к «какому-то первоначалу своему — к деду, к прадеду, к тем стихийным, первобытным бунтарям, для которых бунт был религией и религия — бунтом. Как лиловая краска под горячей водой — смывалась и блекла книжная чуждая мудрость, а на место ее вставало свое собственное, дикое и темное, как голос самой черной земли. И диким простором, безграничностью

¹² Новелла Серебряного века. М., 1994. С. 268.

дремучих лесов, безбрежностью полей веяло от этой последней темной мудрости его; в ней слышался смятенный крик колоколов, в ней виделось кровавое зарево пожаров, и звон железных кандалов, и иступленная молитва, и сатанинский хохот тысяч исполненных глоток — и черный купол неба над непокрытой головою»¹³. Герой рассказа выступает в роли Спасителя, который только еще совершает свой крестный путь на Голгофу. (Когда Люба замечает, что на нем креста нет, Алеша, атеист, отвечает: «Мы свой крест на спине несем»).

В рассказе Л. Андреева романтическое двоимирие тоже нарушено: автор утверждает один из полюсов *вопреки* другому.

Герои обоих рассказов — безумцы, которым дан только крест во тьме, только жертва, но не воскресение. Почему? Вероятно, потому, что эти герои хотели утвердить свою волю, «отменить» линейное, историческое время, сыграть роль Мессии и оказались в роли лжемессии, что достаточно с позиций апологии хаоса, но не с позиций преображения мира.

Напротив, к светлой вечности приобщаются герои Б. Зайцева и А. Ремизова, живущие без волевого усилия, в нераздельной слитности с мировой гармонией. Аграфена из одноименного рассказа Зайцева (1909) живет без волевого усилия, послушная своему женскому предназначению любить. Опорой на нелегком жизненном пути является для нее вера в Богоматерь-заступницу. Рассказ имеет признаки жанра жития: характерный зачин, неторопливо-размеренное повествование, прослеживающее путь героини до самой смерти, молитвы Аграфены, вещий сон, троекратное видение монашенки с чашей. Свет земной, как нимб, окружающий героиню, есть отражение белого света небесного.

По-детски радостно и непосредственно принимает к древней обрядовой традиции, пантеистически одушевляющей мир, лирический повествователь в книге Ремизова «Посолонь» (1907), в таких ее миниатюрах, как «Монашек», «Бабье лето». Эти произведения Зайцева и Ремизова сочетают реалистическое изображение мира и человека с углубленной философской их трактовкой, в духе софиологии символистов.

Средствами психологического анализа становятся в лирической прозе И. Бунина такие значимые для символизма образы, как «детство», «зеркало», «смерть». Рассказ «У истока дней» (1906) посвящен пристальному всматриванию в тот миг, когда впервые «пустота, несуществование младенчества» озарились ярким проблеском детского самосознания. Зеркало выступает знаком «всепроникающей власти

¹³ Андреев Л. Избранное. М., 1988. С. 300.

тайны»¹⁴. Человек в рассказах Бунина останавливается в благоговении перед великой и непостижимой сущностью бытия, «ненужностью и в то же время значительностью всего земного».

По контрасту можно назвать несколько рассказов-предостережений, повествующих об опасности менять будущее по личному произволу, о пагубности подмены религии — магией, о невозможности «выворачивать наизнанку» (инвертировать) время жизни и время смерти.

Рассказ З. Гиппиус «Вымысел» (1906) содержит историю художницы графини де Сюзор, с которой познакомился в Париже молодой дипломат Политов. Ивонна молода, красива, но у нее мертвые глаза: графиня, «при ее молодости и красоте, была именно стара, той старостью, человеческой дряхлостью, около которой, совсем близко, рядом — стоит человеческая смерть»¹⁵. Ей одновременно двадцать шесть и восемьдесят один год. Когда-то, шестнадцатилетней девчонкой, она легкомысленно пожелала узнать свою будущую жизнь, и время исчезло для нее в тот миг, когда прорицатель положил руки ей на голову. Она узнала все, вплоть до последнего вздрагивания тела в агонии, но узнала жизнь, которая была уже изменена знанием. Продумала все мысли, выплакала все слезы, слышала все слова. «Времени — во времени — для меня нет»¹⁶.

Композиционная форма (рассказ в рассказе) и тон повествования стилизованы под произведения классической литературы (прежде всего, Тургенева). Название — «Вымысел» и подзаголовок — «Вечерняя история» настраивают на легкое и занимательное чтение, но только для того, чтобы подчеркнуть «весь ужас правдивости» этой истории. Время в качестве главного героя рассказа высвечивается в финале:

«Политов умолк. Молчали и друзья. Угли гасли, безмолвные, в камине. Темные стены. Темные занавеси. Темная, теплая и тяжкая тишина. Время как будто остановилось — так безгласно перекатывались темные волны темного Будущего через недвижный рубеж Настоящего, — чтобы превратиться в уже видимое, ведомое Прошлое».¹⁷

Та же идея, но в гораздо более легкой, «кларистской», стилизованной форме, присутствует в рассказе М. Кузмина «Тень Филлиды» (1907). Девушка решила покончить с собой из-за несчастной любви, но была спасена бедным рыбаком. Ей очень хотелось снова увидиться с любимым. На спиритическом сеансе, разыгрывая загробную тень Филлиды, она страстно целует юношу и вдруг — действительно уми-

¹⁴ Бунин И. А. Собр. соч. В 5 т. Т. I. М., 1956. С. 294.

¹⁵ Новелла Серебряного века. С. 502.

¹⁶ Там же. С. 517.

¹⁷ Там же. С. 521.

рает. Заклинатель поясняет: «Срок, данный магией, прошел, и снова смерть овладела на время возвращенной к жизни».¹⁸

Таким образом, развивая импульс, данный мистериальным сюжетом, проза 1906-1909 годов достаточно сложно осмысляла проблему Времени. (При этом художественное осмысление могло не соответствовать жизненному поведению, тяготевшему не к мистериальности, а к масочности. Так, В.П. Веригина вспоминала о зиме 1906-1907 годов: «Тут ничего не было настоящего — ни надрыва, ни тоски, ни страха, лишь беззаботное кружение масок на белом снегу под темным звездным небом»¹⁹. Исследователи жизни и творчества М. Кузмина Н.А. Богомолов и Д.Э. Малмстад утверждают, что «долгое время спустя люди, участвовавшие в этой жизни зимы 1906-1907 годов, вспоминали ее как особое время легкости и изящества, полной открытости всем наслаждениям жизни и творчества»²⁰).

Выбранные произведения показывают, что писатели стремились внести в линейное, историческое время, катастрофичное и непредсказуемое, цикличность мифа, позволяющего увидеть смысл в происходящем. Вместе с тем, авторы рассказов понимают, что человек не должен выключать себя из линейного времени истории: нужно пройти, но пройти со смыслом, дорогами исторического времени, как крестным путем, не пытаясь опередить события или повернуть стрелу времени вспять.

Иллюстрацию последнего тезиса дает рассказ С. Ауслендера «Вечер у господина де Севираж» (1907). Действие разворачивается в разгар якобинской диктатуры. Рассказчик, некий господин Фраже, придворный кавалер и масон, с показной лояльностью относится к жестокостям «Комитета Спасения», гильотинирующего дворян, в том числе, и его возлюбленную, госпожу Монклер и многих близких друзей. Фраже находит забвение в занятиях математикой. Он делает вид, будто ничего не произошло, все по-прежнему — и светские интриги, и легкость, и изящество, и остроумие, и все друзья еще живы. Вечером, вернувшись домой после казни возлюбленной, он пишет ей любовное письмецо, назначая свидание — и запирает в резной ящик с тайным замком. Читателю понятно, что и сам Фраже обречен.

В плане поэтики рассказы Гиппиус, Кузмина и Ауслендера объединяет ориентация на создание «костюмированных стилизаций», что, вероятно, связано с функцией маски, личины, куклы как симулякра,

¹⁸ Новелла Серебряного века. С. 22

¹⁹ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 430.

²⁰ Богомолов Н.А., Малмстад Д.Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 123.

гальванизированного магической (демонической) силой. Эта тема, подробно разработанная в символизме (*danse macabre*), используется ими при решении другой проблемы: позиция человека в потоке времени, а также при осмыслении самого времени — линейного, циклично-го, застывшего, бесконечного, дискретного и т.д.

Наконец, в творчестве Л. Зиновьевой-Аннибал можно обнаружить *третий вариант*: общелитературный контекст «высвечивает» мистериальное содержание в произведениях, определяемых обычно как «неореалистические»²¹.

Л. Зиновьева-Аннибал писала свои произведения всего в течение трех лет, и ее творчество внутренне очень целостно. Эпизоды, мотивы, идеи переходят из произведения в произведение, обретая в результате повышенную семантическую насыщенность.

Мотивы зверинца, тюрьмы, сна, тени, змеи, паука и паутины, огня, креста, черта, бича прочитываются как символы на фоне произведений З. Гиппиус, Вяч. Иванова и особенно — Ф. Сологуба.

Так, в «Трагическом зверинце» вполне реалистично, в традициях Л. Толстого, показана история детской души. Первичная радостная гармония с миром (с лесом, с животными, с семьей, с Богом) разрушается от столкновений с «неблагополучием мироздания» (в том числе, и социальной несправедливостью). В отрочестве Вера стихийно бунтует не только против близких и учителей, но и против совести, моральных норм и Бога. В это время ей понятнее и ближе черт, которого словно тоже Бог из-за стола прогнал. Заключительный рассказ «Красный паучок» показывает кризис и преодоление демонического начала в детской душе, обретение любви к миру и воли для подвига во имя любви.

Маленькая трилогия «Нет!» раскрывает ту же борьбу тьмы и света, ненависти и любви в душе революционера-террориста. В записках-исповедях, составивших трилогию, два субъекта сознания. Первые два рассказа («Помогите вы! (Бред красным карандашом)» и «За решетку») — крик обезумевшей души революционера (или карателя?), заключенного в тюрьму (или сумасшедший дом?). Острая жалость ко всем страдающим толкнула его на великую ненависть к миру-тюрьме и к Богу. Он — Каин, не Каин-предатель, но Каин-мститель, убийца, погрузившийся в хаос свободы. В его душе разыгрывается мистерия страдающего бога: «...убив, я умер и воскрес новым». Он ждет искупительной смерти, но палачи так и не приходят за ним. Последний рассказ («Кошка») написан от лица женщины (автопсихологический образ для Зиновьевой-Аннибал). Она знает, как сильна «хлебная»,

²¹ Михайлова М. Бывают странные сближенья... (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) // Вопросы литературы. 1998. № 2.

«прекрасно-телесная и желающая», опаляющая и экстаичная земная жизнь. Но природа словно спит, она слепо любит и слепо убивает. В человеке же есть частица неприродная, не от мира сего. Героиня чувствует себя в центре креста, на перекрестке (четырех сторон света, четырех улиц, четырех рек крови из сердца). Ей надо «разобраться», каким путем идти, чтобы расколдовать сон природы силой любви.

Рассказы Зиновьевой-Аннибал отличает отсутствие готовых решений. Жизнь ее героини — прохождение инициации, предуготовление к подвигу-жертве, разрешение ситуации вины и выбора. Миф наполняется экзистенциальным содержанием, символистские идеи — конкретно-психологическим, исповедальным смыслом.

Итак, в литературе начала XX века можно обнаружить межсистемные (фоновые) явления, возникающие на короткое время и, как правило, неосознанно для писателя (литературное «коллективное бессознательное»). Некий внутренний сюжет (субсюжет), разработанный в ранее доминировавшей системе, распространяется на широкий круг произведений, трансформируясь и наполняясь другим содержанием, несвойственным исходной системе.

Для возникновения подобных явлений важны не только внутрилитературные факторы (исчерпанность возможностей ранее доминировавшей системы), но и экстралитературные («идеи времени», требующие «форм времени»). В результате создается единое «резонансное пространство» (В. Топоров) литературы периода, в котором полифонически перекликаются голоса разных художников, способствуя выработке нового способа художественного освоения действительности. Рассмотренный нами мистериальный хронотоп, изначально символизировавший Вечное, «вывел» художников на осмысление конкретно-исторических проблем.

Такие «фоновые» явления сами по себе *не* системны, но способствуют эволюции художественных систем.