

20. Ильин И. А. Собрание сочинений: переписка двух Иванов (1927–1934). С. 280.
21. Ильин И. А. Собрание сочинений: переписка двух Иванов (1935–1946). С. 360.
22. Устами Буниных... С. 171.
23. Шмелев И. С. Переписка с О. А. Бредиус-Суботиной. Неизвестные редакции произведений. Т. 3 (доп.). Ч. 2. М., 2006. С. 571.
24. Ильин И. А. Собрание сочинений: переписка двух Иванов (1927–1934). С. 413.
25. Седых А. Далекое, близкое. Париж, 1962. С. 192.
26. Ильин И. А. Собрание сочинений: переписка двух Иванов (1947–1950). М., 2000. С. 31.
27. Ильин И. А. Собрание сочинений: переписка двух Иванов (1927–1934). М., 2000. С. 387.
28. Там же. С. 388.
29. Малышев Ю. В. Бунин. Frankfurt/Main; Moskau, 1994. С. 150.
30. Стифидонова Л. А. К вопросу о творческом методе И. С. Шмелева // Наследие И. С. Шмелева: проблемы изучения и издания: сб. материалов междунар. науч. конф. 2003 и 2005 гг. М., 2007. С. 4.
31. Адамович Г. Одиночество и свобода: очерки. М., 2006. С. 97.
32. Ильин И. А. Собрание сочинений: переписка двух Иванов (1935–1946). М., 2000. С. 200.

УДК 821.161.1-3(091)

Е. А. Бучкина

**ТРАНСФОРМАЦИЯ  
ЖИЗНЕННОЙ ПРАКТИКИ КАК СПОСОБ  
КОНСТРУИРОВАНИЯ МИФА О ТВОРЦЕ  
В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА  
(НА МАТЕРИАЛЕ МЕМУАРОВ З. ГИППИУС  
«ЖИВЫЕ ЛИЦА»)**

Трансформация жизненного материала деятелей культуры Серебряного века при помощи мифологемы рождения и смерти, а также особая структура образов в мемуарах З. Гиппиус «Живые лица» служат цели создания мифа о творце, которым в ткани произведения становятся как герои повествования, так и сам автор.

The transformation of the Silver Age representatives' life practice with the use of the deity's birth and death mythologeme and the special structure of images, in Zinaida Gippius's memoirs "Live Faces" works for the myth of the creator, whose role in the text is played by the characters and the author herself.

*Ключевые слова:* мифологема, Серебряный век, мифотворчество, дионисийство.

*Keywords:* mythologeme, the Silver Age, myth creation, Dionysianism.

Общеизвестно, что культурное пространство первой трети XX в. было проникнуто идеей мифологизации реальности. Обращение к архети-

пическими темам и мотивам являлось в этот период не просто способом создания художественного образа, но и вариантом жизненной практики, что привело к формированию особого типа культурного мышления, для которого жизненный опыт художника слова оказывается реализацией одной из мифологических моделей. Такой тип мировосприятия создает благодатную почву для интерпретации биографии поэта по канонам художественного произведения и постепенного превращения ее миф, что становится тем более органичным, если поэт и его биограф принадлежат к одному культурному контексту и их сознание находится во власти общей тенденции к мифологизации.

Эпоха в целом понимала миф как систему, одноприродную системе художественного текста, поэтому частое и явное обращение к одной общей мифологеме являлось своего рода «кодом», благодаря которому узнавали друг друга авторы со схожими культурными установками. Нас интересует мифологема рождения и смерти, напрямую касающаяся темы творческой саморефлексии и восприятия процесса создания произведения искусства как высшей формы жизненной реализации. Важным представляется тот факт, что мифологема рождения и смерти художника была востребована в качестве материала для строгости собственной внутритекстовой биографии. Наиболее интересным нам кажется анализ текста биографии, созданной художником, который обладает теми же культурными кодами, что и его герой-творец. Пример такой биографии являют собой воспоминания Зинаиды Гиппиус «Живые лица», в особенности глава, посвященная описанию судьбы Александра Блока и Андрея Белого.

Изображение сложных взаимоотношений А. Блока и А. Белого изначально было своеобразным «общим местом» в различных воспоминаниях современников. Для культурного сознания Серебряного века было естественным искать сходства и отличия в творческом пути поэтов, отталкиваясь от жизненных фактов, ибо сходство в деталях биографии казалось равнозначным тому, что сама судьба подталкивает биографа к такой установке: оба поэта родились в один год с разницей в месяц, один в Петербурге, другой – в Москве. Дальнейшая жизнь также дала богатый материал для поиска как схожего, так и отличного. Многие годы между ними шла переписка. Известны стихотворные обращения и высказывания о творчестве друг друга. Как оппоненты они не раз участвовали в литературной полемике. Исследователь В. Н. Орлов, используя определение, данное самим Андреем Белым, назвал свою статью о взаимоотношениях и творчестве двух поэтов «Историей одной друж-

бы-вражды», что весьма точно характеризует как сложность и запутанность их личных взаимоотношений, так и особый статус этих отношений в глазах современников. Гиппиус выносит в заголовок статьи только имя Александра Блока, однако повествование об одном поэте «двоится» и превращается в рассказ о пересечении судеб двух ключевых для данной эпохи фигур. Очевидно, что Гиппиус воспринимает судьбы А. Блока и А. Белого как реализацию одной и той же модели – судьбы поэта.

Важно подчеркнуть, что «Живые лица» не являются беспристрастной фактографией. Так, автор не упоминает (даже вскользь) об отношениях Любови Дмитриевны Блок и Андрея Белого, приведших к возникновению «любовного треугольника», который, по мнению других современников и мемуаристов, к примеру В. Ф. Ходасевича, наложил сильный отпечаток на взаимоотношения поэтов. Известно, что за чувствами Андрея Белого к Любови Дмитриевне последовал вызов на дуэль, которая не состоялась, однако надолго расстроила отношения двух поэтов. Принципы, по которым Зинаида Гиппиус создает свой текст, предполагают достаточно вольную интерпретацию реальных событий и их тщательный отбор в соответствии со схемой, действующей в сознании биографа. Именно это автор имеет в виду, давая своему методу следующее определение: «И о живых, и о мертвых одинаково нельзя сказать всей фактической правды. О чем-то нужно умолчать, и о худом, и о хорошем» [1]. Таким образом, она прямо указывает на то, что ее текст является художественным и поэтому должен анализироваться по канонам анализа литературного произведения.

Сопоставляя творческий путь двух интересующих ее поэтов, Гиппиус обращает особое внимание на комплекс мотивов, сопряженных с мифологемой рождения и смерти художника. Рождение и смерть в человеке его творческой ипостаси реализуется через несколько последовательно разворачивающихся процессов: восхождение к «горным сферам», переживание катарсиса, «зачатие» произведения, «воплощение» Мировой Души и дальнейшее «нисхождение» для явления «воплощенной Мировой Души» «дольнему миру». Роль поэта-демиурга, таким образом, состоит в том, чтобы привнести в земной мир приобретенный мистический опыт. Похожее описание творческого акта мы находим, к примеру, у теоретика символизма Вяч. Иванова в статье «О границах символизма» [2]. В восприятии З. Гиппиус оба поэта переживают состояние пробуждения в телесном человеке «надмирной» природы художника, затем – неизбежно следующее за этим состояние ее утраты, иначе говоря, трансформацию в прежнее бытовое состояние. Мему-

аристка сама определяет ту сущность, которая сближает ее героев: «два “друга”, два русских поэта, оба одного и того же поколения и, может быть, связанные одной и той же судьбой» (С. 10). Судьба поэта в системе координат Серебряного века определяется его предназначением. От того, насколько он сможет соответствовать своей новоприобретенной творческой сущности, зависит сценарий его жизненной драмы, который для Блока и Белого оказался во многом сходным.

Рождение Блока-поэта из «незнакомого студента» происходит на глазах Гиппиус и при ее непосредственном участии. Очень быстро он становится «лунным другом», то есть особым существом, принадлежащим уже «горным сферам», а не «дольнему миру». Именно в этом состоянии он создает «Стихи о Прекрасной Даме», отмеченные печатью мировой гармонии. Гиппиус интересуется, есть ли у Прекрасной Дамы реальный прототип, и, получив отрицательный ответ, стыдится своего вопроса. Ответ Блока подтверждает, что Она ответ мировой гармонии, существо, одноприродное «лунному другу». Способность Блока перенести в наш мир свой трансцендентный опыт подтверждает его «причастность» к иным мирам. Однако связь с трансцендентным космическим началом оборачивается утратой телесности. Эта утрата создает «разрыв» между поэтом и читателем, не дает творцу осуществить свою медиативную функцию.

Движимый желанием «пересоздать» своего читателя, донести до него собственный трансцендентный опыт, Блок мучительно пытается вернуться к телесности: «Блок, я думаю, и сам хотел воплотиться. Он примерялся, проникал в жизнь» (С. 38). Для этого, в трактовке Зинаиды Гиппиус, Блок женится и стремится завести ребенка. Отцовство бы окончательно «вочеловечило» Блока, навсегда лишило бы его «надмирной» природы художника. В восприятии Гиппиус приобщение Блока к стихии революции оказывается следующим шагом на пути «вочеловечивания». «Горестное падение», т. е. погружение в быт и социальные проблемы, оказывается необходимой жертвой: смертью, являющейся условием нового рождения.

Сходный путь проходит и Андрей Белый. Для него изменение собственной природы оказывается сопряжено с мотивом получения иного имени, что является символом рождения (или пробуждения) в человеке новой сущности. Примечательно, что Гиппиус практически не использует для именования героя его псевдоним, называя лишь настоящее имя.

Блок и Белый одновременно входят в жизнь Гиппиус, переживая одно и то же состояние – рождение в себе природы творца. Одновременно они и уходят – в момент переживания обратно-

го пограничного состояния, то есть смерти в себе творческого начала. Однако представляется очевидным, что взгляд Гиппиус устремлен на поиск не только сходств, но и различий: «Трудно себе представить два существа более противоположные, нежели Боря Бугаев и Блок. Их различие было до грубости ярко, кидалось в глаза...» (С. 38) Последующее сопоставление героев позволит обнаружить, что образ конструируется через разворачивание ряда оппозиций: «Серьезный, особенно неподвижный Блок – и весь извивающийся, танцующий Боря <...> с жестами, с лицом, вечно меняющимся, почти до гримас...» (С. 38) Такое противопоставление касается не только внешних деталей. Дальнейшее сравнение героев также строится на противопоставлениях.

Самой важной для Гиппиус оказывается оппозиция «верность»/«неверность». Она отмечает, что «Боря Бугаев – воплощенная неверность. Такова его природа». В то время как «Блок, по существу, был *верен*» (С. 42). Мы видим, что автор акцентирует внимание на том, что «верность» и «неверность» его героев представляют собой не просто вариант поведения, выработавшийся в результате жизненного опыта, а свойство натуры. Это качество связано не с бытовой, а с мифопоэтической природой персонажей. Очевидно, «верность» Блока – это не верность конкретным людям или даже определенным убеждениям (более того, убеждения он как раз меняет), это преданность Прекрасной Даме, Мировой гармонии, некоей трансцендентной сущности, проводником которой в нашем мире он является. У Бугаева более «легкие» отношения с трансцендентным («весь легкий, легкий»), он как будто не связан с ним никакими «обязательствами». Творчество для него не мучительно, а прекрасно. Он сам прекрасен и легок, как Аполлон.

Противопоставление Бугаева и Блока имеет в своей основе одну из ключевых оппозиций символизма – «противостояние» Аполлона и Диониса. Начало этой теме было положено в знаменитой работе Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Речь в ней идет о двух основах и движущих силах человеческого духа. Первую у Ницше олицетворяет бог древних греков Дионис, приобщенный к глубинным тайнам мироздания. Противоположное начало легкости, света и гармонии, согласно Ницше, было олицетворено в образе бога Аполлона. В интересующей нас паре Блок – Бугаев первый воплощает черты Диониса, второй – Аполлона.

Однако при более детальном анализе становится ясно, что оба героя несут на себе трагическую печать дионисийства. Это заставляет нас искать параллели в фигурах других «двойников», образы которых характерны для культуры Серебряного века. Таковую параллель можно обна-

ружить в образах масок-двойников, персонажей комедии dell'arte – Арлекина и Пьеро. «Извивающийся» Белый очевидно ассоциируется с Арлекином, а оторванный от жизни «лунный» Блок – с Пьеро. Почву для такой трактовки образцов дает сама творческая система интересующих Гиппиус поэтов. Тема комедии масок широко представлена у Александра Блока («Балаганчик», «Явился он на стройном бале»), для ее раскрытия ему представляются крайне важными мотивы соперничества героев и измены героини. В «Живых лицах» мы вновь сталкиваемся с тем, что Гиппиус трансформирует сюжет, на сей раз изменяя устойчивый культурный материал и лишая его основного мотива – любовного противостояния персонажей. В тексте «Живых лиц» нет необходимой составляющей – образа Коломбины, через который традиционно раскрывается сюжет о противостоянии героев-двойников.

Если же обратиться к более глубинным пластам культуры, то мотив дублирования, повторения двумя героями схожей судьбы приводит нас в конечном счёте к близнечному мифу. Согласно В. Н. Топорову, «особенностью многих близнечных мифов является совмещение обоих рядов мифологических противоположностей в одном мифологическом образе, который включает в себя оба члена» [3]. Личностное начало в изображении Александра Блока и Андрея Белого сведено в «Живых лицах» до минимума. В момент расцвета своей дружбы они теряют индивидуальные черты. Гиппиус воспринимает своих героев как космических близнецов, два полюса единой сущности: цельного образа творца. Разъединившись, они лишаются возможности играть отведенную им роль.

Социальные потрясения начала XX в. сформировали убеждение в том, что «под тонким сломом культуры действуют вечные разрушительные и созидательные силы» [4], напрямую связанные с метафизической природой человека. Взаимодействие и противоборство этих двух стихий становилось мифологическим «каркасом», который обнаруживал себя как основа любых событий и ситуаций. Пространство и время в «Живых лицах» приобретают апокалиптические черты. Так преломляются в трактовке Зинаиды Гиппиус война, революция и сопряженные с ними бытовые трудности. Они являются атрибутами «слома», крушения бытия. Функция поэта в этой ситуации, согласно символистским представлениям, – «заклясть» космический вихрь, утвердить разрушенную гармонию. Однако именно в этот момент и Александр Блок, и Андрей Белый переживают состояние внутренней «смерти» творческого начала и не могут взять на себя соответствующую творцу роль. Именно поэтому Гиппиус с трудом подает Блоку руку в трамвае: ей

Е. С. Панкова

**ИНТЕРТЕКСТ РАННЕЙ ПРОЗЫ  
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА  
(РАССКАЗ «ЗАЩИТА»)**

сложно приветствовать человека, «убившего» в себе поэта, по крайней мере, в ее восприятии. Блок и А. Белый оказались тождественны в своем процессе духовной «смерти»: «Блок с ними. С ними же явно и А. Белый... Слышно было, что в разных учреждениях они оба *добровольно* работают» (С. 49). Такого рода «проступок» – не предательство политических взглядов, ибо поэт всегда «выше» любой политической системы. Преступление в том, что они отказались от своей истинной сущности и тем самым растворились в «тварном» человеческом мире.

Итак, два образа поэтов – Блок и Бугаев – оказываются нужны З. Гиппиус для того, чтобы раскрыть на их примере два варианта биографической реализации мифологемы рождения и смерти художника. Эти два образа составляют своеобразную космогоническую пару, они два аспекта одной сущности. Такое соединение мифологемы рождения и смерти художника и близнечного мифа оказывается открытием З. Гиппиус. Рассмотренное нами произведение представляет собой пример жизнеописания, служащего цели создания мифа о творце. В «Живых лицах» Зинаиде Гиппиус важно было показать, что она не просто современница великих поэтов, но и со-участница их судьбы, со-творец их Мифа о художнике слова. Она первая распознает суть Блока и Белого и этим способствует их метафорическому рождению. Также первой она видит их метафорическую смерть и передает знание об этом своей эпохе. Таким образом, посредством своего текста Гиппиус реализовывает знаковую для эпохи культурную модель и делает судьбу своего героя составной частью собственного творческого мифа. Она предстает одновременно и как «медиатор», и как творец, создающий судьбы других людей. Ее герои сами обладали поэтическим даром, однако могли проявить его только после своего знакомства, сравнения и противопоставления своего таланта, что могло осуществиться лишь при посредничестве Гиппиус. Поэтому главной героиней «Живых лиц» оказывается она сама, Зинаида Гиппиус, и ее способность к организации чужого жизненного материала в качестве «культурного текста».

**Примечания**

1. Гиппиус З. Н. Живые лица. М., 1991. С. 7. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.
2. Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994.
3. Топоров В. Н. Близнечные мифы // Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С. 174.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 9.

В статье исследуется контекст отечественной и мировой художественной культуры, отразившийся в раннем рассказе Леонида Андреева «Защита». Рассматриваются имплицитные и эксплицитные параллели рассказа: переключки с рассказом Тургенева «Андрей Колосов», с романом Ч. Диккенса «The Old Curiosity Shop». Обращение к поэтике экспрессионизма показано на примере созвучий с картиной норвежского художника Эдварда Мунка «Крик».

In the article the context of the world and native culture in early Andreyev's story "The Defence" is investigated. The paper is dedicated to implicit and explicit parallels of Andreyev's work with Turgenyev's story "Andrey Kolosov" and Ch. Dickens' novel «The Old Curiosity Shop». In the story "The Defence" correspondences with "The Scream", the best-known composition of Edvard Munch, Norwegian painter and an important forerunner of expressionist art, are represented.

*Ключевые слова:* «чужой» текст, интертекстуальность, крик, суд, обвинение, защита, свидетели, экспрессионизм, Э. Мунк, Ч. Диккенс.

*Keywords:* "alien" text, intertext, the scream, the trial, the prosecution, the defence, witnesses, expressionism, E. Munch, Ch. Dickens.

Леонид Андреев осознанно следовал принципу открытости собственного творчества мировому художественному наследию; он активно впитывал и трансформировал всё, что отвечало его миропониманию, что сочеталось с его представлениями о человеке – главном предмете авторского интереса.

По мере накопления творческого потенциала писатель расширял круг источников, дающих импульс к воплощению художественных параллелей, варьировал способы введения «чужого текста» и усложнял формы его функционирования. Межтекстовые связи становятся разветвлённые, помимо явных, появляются имплицитные, рассчитанные на более высокий уровень читательской рецепции. «Чужой текст» более органично вписывался в художественную ткань произведения, тесно сопрягаясь с его проблематикой.

Отдельные события повседневной жизни Андреев рассматривает в контексте предшествующего культурно-исторического опыта, тем самым вскрывает глубинные истоки драматических коллизий в человеческих взаимоотношениях. В свете сказанного представляет интерес рассказ «Защита», где проявилось умение писателя увидеть