

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-60-67

© Татьяна Йовович (Черногория)

В ПОИСКАХ «НЕБЕСНЫХ МИНДАЛЕЙ»: КОЧУЮЩИЕ ДУШИ ГЕРОИНЬ В ПЬЕСАХ ЗИНАИДЫ ГИППИУС

Линии биографических реалий З. Гиппиус тесно переплетаются с ее литературными идеями. Подобно тому, как сама писательница стирала все пределы между жизнью и творчеством, так и в ее пьесах часто стираются границы между ее душой и душами ее женских персонажей. Одна из общих черт автора и ее героинь, на которой мы сосредоточим свое внимание, — постоянная жажда движения и бегство от ловушек быта. Парадигма путешествия равномерно прослеживается в ее жизнетворчестве. Даже четыре пьесы Гиппиус представляют собой движение через все фазисы символизма, исследование новых форм, ответ на вызовы эпохи и постоянный опыт над жизнью и искусством. Этот драматургический поиск — в то же время и путешествие через символизм, пребывание на его мифопоэтических останках («Святая кровь»), легкий отдых в попытке найти перемирие между символизмом и реализмом в кратком опыте на ничьей драматургической земле («Нет и да»), плотное вписывание символистских мотивов в ткань реалистической ангажированной пьесы («Маков цвет») и, наконец, фильтрование украшений символизма и переоценка семейной бытовой драмы («Зеленое кольцо»).

Невозможность обитания на одном месте, физическом и метафизическом, беспокойство, стремление, волнение, желание — все это связующие звенья в однородных философских поисках Зиночки Гиппиус и ее Русалочки, Сонечки, Финочки. Из-за сложности и обширности заданной темы в настоящей работе мы будем исследовать перемещения в пространстве и времени только героинь двух пьес — «Святая кровь» и «Маков цвет».

Жизнь Гиппиус можно в нескольких аспектах описать как номадическую. Вспомним путешествие по Италии, поездку к хлыстам (обозначим это как добровольный приключенческий номадизм) и принудительную эмиграцию, когда она, прожив после Революции недолго в Польше, поселилась в Париже. Париж становится последней точкой ее физического путешествия, но ее духовный номадизм продолжается и там, осложняясь трагическими нюансами тоски по утраченной родине. Литературные салоны, организованные ею, — пространство для бегства из реальности. Гиппиус через личные маскарады и постоянную театрализацию ежедневных ритуалов отстраняла скуку монотонной жизни и строила параллельный мир, в котором находила убежище от быта. В петербургском салоне Мережковских декадентовали ее современники, и эта традиция сохранилась и в Париже, где на собраниях «Зеленой лампы» воссоздавался флер интеллектуального Петербурга.

Первоначало жизни и творчества для Гиппиус — уход от замкнутости обыденного, привычного, повторяющегося, механического и способность окунуться в настоящую жизнь, осуществить прорыв по ту сторону ежедневного. Чтобы достичь жизни, необходима дистанция с повседневным и спротивление кристаллизации (окаменению) жизни. Гиппиус насквозь утопична, и это свойство также характерно для ее героинь. Утопизм — одна из возможностей бегства из ненасыщающего настоящего и попытка прорыва в высшую реальность, одна из обязательных составляющих ее двоemiрий. Максималистские этические требования всегда манят Гиппиус в сферу утопии. Ее поэтическое *credo*, сформулированное стихами «Мне нужно то, чего нет на свете»,¹ часто варьируется в написанном ею. Например, в письме Волинскому, датированном 28 февраля 1895 года, она определяет один из своих идейных постулатов:

¹ Гиппиус З. Н. Собр. соч.: [В 15 т.]. М., 2001. Т. 2: Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. С. 448. Далее ссылки на Собрание сочинений приводятся сокращенно с указанием в скобках номера тома и страницы.

«Я хочу невозможного, подснежников в июле <...> чтобы было то, чего нет...» (14, 20). Сестры Гиппиус часто использовали слово *небесноминдальница*, созданное из словосочетания *небесные миндалы*, обозначающее женщину, которая живет «абстракциями и далекими от воплощения идеалами».² В этом раскрывается еще одна параллель между биографическими и литературными фактами: героиням Гиппиус так хочется собрать эти манящие миндалы, что они усердно избегают ловушек быта, чтобы вкусить настоящую жизнь.

Неудовлетворенность навязываемыми обществом стандартами и ролями является одним из побудителей движения. Видимая, ноуменальная реальность — отнюдь не пространство, которого хватает для широты душ героинь Гиппиус. В поиске неведомых миров и запрещенных истин они мечутся между двумя безднами, между полюсами противоположного. Чтобы ощутить божественное и вечное, им надо покинуть пределы здешнего. Чтобы выпить до дна нектар истинной жизни, необходимо оставить временное, нарушить правила исторического времени, ощутить полноту личности в ее андрогинном синтезе, без ограничений пола. Этого можно достичь либо стремлением к будущему (через утопические концепции, как в «Святой крови» и «Маковом цветке»), либо возвращением в прошлое, которое, если верить современной русской пословице, иногда становится «более непредсказуемым, чем будущее».³

Чтобы снять проклятие, тяготеющее над ее родом, вписаться в Божественную память и окунуться в человеческое, Русалочка, протагонистка самой причудливой из пьес Гиппиус — «Святой крови», должна преодолеть несколько препятствий, даже изменить свою сущность. Ее путешествие по вектору тварь — человек, небытие — бытие, языческое — христианское становится «хождением по мукам», в котором она из гармоничной области потустороннего, лунного, бессознательного покоя, осознавая смысл непонятных ей слов Бог, Христос, любовь, — очеловечивается, но одновременно понимает и темную сторону человеческого в солярном мире — ненависть, насилие, убийство. Это мифологическое водяное существо поднимается из радости первозданной природы к неведомому ей миру культуры и благополучие беспечной жизни меняет на терзания среды, которая по отношению к ее роду является летальной.

На метафизическом уровне движение героинь всегда устремлено в высоту, заданная историческая горизонталь всегда пытается развернуться в безвременную вертикаль, представляющую собой духовное усовершенствование и поиск собственной личности, сущности и правды. Волнение их душ обратно пропорционально динамике их физического движения и перемещения в пространстве. Когда они находятся в пути, их духовное состояние вполне уравновешенно, как только попадают в состояние неподвижности, физического смирения, их души пытаются вырваться из темницы тела и быта. Но мятежным душам нигде нет приюта.

В мистически-идиллической иконографии ночи, пока ее сестрицы танцуют в круге и поют песни о красоте жизни русалок, главная героиня сидит как «окостенелая» и погружается в созерцание, в котором ее терзают онтологические и эсхатологические вопросы. Она пойдет на все и совершит все, чтобы найти ответы на них. Неподвижность и уединение позволяют Русалочке исследовать безграничность собственного внутреннего пространства и перейти в другой мир, также характеризующийся беспредельностью «одной из динамических характеристик спокойной грезы».⁴

Изоляция и окостенелость — состояния, необходимые для накопления сил перед попыткой выхода из «стада» и перехода от мы к я. Самые интенсивные волнения души проявляются в условиях физической неподвижности. Как замечает А. Ханзен-Лёве, «лунное сознание формируется либо воспоминанием, творящим лишь то, чего уже

² Истории «новой христианской любви». Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного»: Из «дневников» Т. Н. Гиппиус 1906–1908 годов / Вступ. статья, подг. текста и прим. М. Павловой // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 411.

³ *Boym S. The Future of Nostalgia. New York, 2001. P. 14.*

⁴ *Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. М., 2004. С. 87.*

нет, или никогда не сбывающимся ожиданием».⁵ Преображение ночной души Русалочки начинается с медитации, а продолжается совершением различных ритуалов, посредством которых она попадает из циклического времени в линейное, а потом старается приобретением души вернуться снова в вечное Божье лоно.

В обеих пьесах важную роль в пересечении двоemiрий играет песня: в «Святой крови» — «Песни Русалочки», а в «Маковом цветке» — стихи Андрея о лепестках красного мака.

Русалочку страшит исчезновение души в тумане, так в песнях описывается конец жизни русалок. Она одержима идеей задержаться в Божьей памяти, оставить след во времени, спастись от мглы небытия и закодировать свое присутствие в линейном времени. Любовь — квинтэссенция, являющаяся основным элементом для получения субстанции души. Русалочка как сосуд, который должен наполниться душой, а прибытие в солнечный мир означает переход на высший уровень сознания.

Она сопротивляется природе своего происхождения и погружению в подводный, хтонический мир и начинает возноситься к солнцу, иницируя так свое духовное усовершенствование. Онтологическая одержимость, разбуженная песнями русалок, выводит ее из пасторального покоя и толкает к свободе выбора. Превзойти ветхую природу, пробудив божественную, возможно только через трансформацию в человеческое существо. Для этого необходимо совершить ряд ритуальных действий, которые остаются обычным ход истории и вводят ее в другой, где она попытается обновить обстоятельства распятия Христа.

Замечается и инверсия в восприятии хронотопа. Несмотря на циклическую природу времени, которое должно представляться проявлением сакрального и в котором Русалочка живет, она его воспринимает как мирское; а историческое время, в котором живут монахи в ските, является дырой во времени, через которую после приобретения души она может попасть в вечное. При посредничестве Ведьмы Русалочка из мира, которым владеют вода и женское начало, оказывается в мире, подвластном солнцу — мужскому началу.

Гипертрофия индивидуального навсегда разлучает ее с лунной родиной, но холодная кровь, некоторый вид компромисса для пребывания в этом междумирии, не дает ей полного равенства с людьми. Несмотря на то что вода сотворена прежде земли, а русалки — раньше людей, хронологическое преимущество их рода было потеряно в момент, когда Христос пролил кровь за людей. Благодаря отцу Пафнутию, Русалочка познает основные определяющие категории человеческого существа: любовь и страдание. Встречей со старцем открывается их восхождение к высотам. Соединяя звуки собственных музык, они временно создают гармонию космоса.

Мережковский оправдывает экстремальные формы поведения желанием превзойти ограничения собственного существа: «Всякая страсть тем и прекрасна, что окрыляет душу для возмущения, для бегства за ненавистные пределы человеческой природы».⁶ Похожее размышление находим у Башляра, который в воображении усматривает сверхчеловеческую способность: «Человек является человеком в той степени, в какой он является сверхчеловеком. Человеку следует давать определение, имея в виду совокупность тенденций, подвигнувших его на преодоление условий человеческого существования».⁷

Встреча с Пафнутием открывает Русалочке небо, но страдание, ожидающее ее после совершенного убийства, отворяет ад. Именно через эти противоположности ей раскрывается значение понятия душа.

Взяв нож, Русалочка окончательно изменяет пассивную роль лунного типа на активную, мужскую, что является усовершенствованием ее личности.

⁵ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Мацевича, А. Е. Барзаха; науч. ред. А. В. Лавров. СПб., 1999. С. 50 (сер. «Современная западная русистика»).

⁶ Мережковский Д. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. С. 226–227 (сер. «Литературные памятники»).

⁷ Башляр Г. Избранное. С. 19.

Переход из лунного в солярный мир означает переход из сферы бессознательного в сферу сознательного, преобразование ночной души в дневную, переход из одного вида существования в другой, исполнение чуда. Иными словами, в координатах религиозной системы Мережковских, это дорога к Царству Третьего Завета, к победе чистого духа и всеобщего понимания. Восхождение на новый, высший уровень подразумевает конец событий, совершающихся по кругу, окончание повторов и стремление к событиям, отличающимся интенсивностью и последовательностью.

В обеих пьесах пролитая кровь является средством преобразования для достижения другой реальности: для очеловечивания Русалочки и для вступления России в новое время после революции 1905 года.

Пьеса «Маков цвет» весьма подвижная. Ее действия разворачиваются в зачарованном треугольнике кочующего дома — в Петербурге, Тимофеевском и Париже. События и герои непрерывно перемещаются в пространстве. Первое действие происходит в Петербурге, в доме семьи Мотовиловых (в самой фамилии семьи есть намек на круговращение и мятежность), второе — в Петербурге у Львовых, третье — в деревне Мотовиловых, четвертое — в Париже, в их эмигрантском доме. Персонажи постоянно нуждаются в путешествиях и перемене среды. Иногда они путешествуют вынужденно, но чаще из-за неопределенной тоски или вследствие какой-то метафизической причины. Соня и Борис были у Мукдена, Андрей из Петербурга уезжает в Москву, Анна Арсеньевна хотела бы увезти детей в Лондон, Мотовиловы из Петербурга едут в Тимофеевское, потом в Париж, Бланк и Соня собираются в Женеву. В Париже ностальгия по России отражается в утопическом желании вернуться в Тимофеевское.

Во всех местах Мотовиловы преследуемы слабым тусклым светом (канделябр, лампада, камин), рисующим мир теней и контуров, в котором можно усмотреть смысл семейного микрокосмоса, разрушающегося с выходом во внешнее пространство и на дневной свет, где законы дома больше не действуют.

Как уже отмечено выше, если «Святую кровь» можно рассматривать как утопическую пьесу, то «Маков цвет» — преимущественно ностальгического характера. Для Сони Мотовиловой невозможны духовная и физическая оседлость. В духе сложной идеалистической философии влюбленности, которую Гиппиус представила в одноименной статье (7, 78–89), героиня пьесы не реализует до конца ни одну свою любовь, но вопреки этой философии нереализованность не становится средством сохранить любовь. Ощущение влюбленности в другое и высшее, связанное с желанием изменить мир, сперва воспаляет все жизненные силы Сони, и она следит за своими утопическими видениями. Участие в русско-японской войне, где она со своим женихом помогает раненым, является видом своеобразного номадизма, в котором реализуются деятельные аспекты ее личности. Утопический период жизни героини можно еще назвать праздничным, используя ее термин, которым она определяет отдаленный от быта и жаждущий событий склад личности. Соня прекрасно осознает максималистский характер русского человека, не выносивший никакой средней меры: «А только Андрея я понимаю. Без порыва, без веры в себя ничего не сделаешь. Себя потеряешь — начнутся будни, серые будни. Андрей — человек праздничный. Да и вся Россия из будней теперь вышла» (4, 389).

Исторические обстоятельства заставляют семью Мотовиловых эмигрировать в Париж. Этот принудительный номадизм кардинально меняет поведение Сони. Если своевольное бродяжничество основывалось на утопических поисках, сильных волевых действиях, то принудительный переезд оказывается отличной почвой для возникновения тоски, сопровождаемой потерей жизненных сил и окончательным разрывом всех связей с исторической реальностью.

Футуристический характер тоски и «непредсказуемость прошлого» пронизывают эмигрантскую часть Сониной жизни. Как только она утрачивает способность управлять своим будущим, прошлое становится обаятельным приютом самых ценных воспоминаний. Если жажда жизни есть главная составляющая утопического восхождения Сони, то жажда смерти — толчок для волны томления.

Светлана Бойм определяет ностальгию как тоску по дому, которого больше нет или которого никогда не было.⁸ Основной предпосылкой для ее возникновения является дистанция от любимого места или места, с которым связаны самые дорогие воспоминания.

Душевный номадизм Сони Мотовиловой совершается между двумя мирами, составленными из картин дома в России и сегодняшнего дома в Париже, между прошлым и настоящим, утомляющим бытом и жаждой действия. Избыток событий обладает таким же отрицательным характером, как и их недостаток. Поскольку Соня не может справиться со скоростью жизни, ностальгия становится единственным механизмом для контроля времени, т. е. попытки его замедления.

Повседневная жизнь главного женского персонажа пьесы «Маков цвет», как и система самой Гиппиус (вспомним, что они с мужем в разговорах не разделяли прошлое и настоящее, и одинаково вспоминали живых и умерших), построена на отрицании реалистических аналогий. Все, что доступно непосредственному восприятию, обладает отрицательным характером, и только поиск форм недостижимого, невыразимого является целесообразным. Для мечтающих кочевников смысл не в достижении цели, а в процессе искания. Вообще, личность самой Гиппиус, как и некоторых героинь ее пьес (в том числе и Сони), хорошо вписывается в истерический тип, которым, по определению И. Смирнова, характеризуется эпоха символизма. Исследователь отмечает, что символистская личность «изначально многозначна» или «не умеет вообще найти свое значение», и утверждает: «У истерика нет никакой роли. Он не разыгрывает чужую роль, он не знает своей. Истерик — тот, кто выпадает из роли, если она ему достается»; «Истерик не бывает удовлетворен своей социальной и любой иной идентичностью. Он гипорепрезентативен. Он имитирует так, что не совпадает полностью с лицом, которому подражает».⁹ Своеобразная истерия присуща всем номадическим душам, не находящим покоя ни в одном месте.

Соня не находит связующее звено, чтобы нейтрализовать противоположность между историческим миром, в котором живет и который отрицает, и метафизическим, который созерцает. Ее поведение отличается резкими амплитудами настроения и энергии и невозможностью найти точку метафизической опоры, что и есть источник возбуждения ее душевного номадизма. Все это вписывается в истерический тип символистской личности.

Соня относится гипорепрезентативно к своему полу, в рамках которого не реализуется, ибо ни одна из привычных женских ролей (любовницы, супруги или матери) не удовлетворяет ее мечтам. Она заранее отказывается от ролей супруги и матери, а ее эротический номадизм, в котором она после определенного времени отчуждается от мужчины, приводит ее в любовный тупик: «Нет, нет, я не жена, не мать, я сама... сама я... Понимаете — я! И зачем ребенок? Что я с ним буду делать? На что он родится? На смерть? Мама, мне страшно, страшно!..» (4, 429).

Герои и героини Гиппиус, как и Чехова, вместо действия выбирают существование в определенном состоянии, которое в «Трех сестрах» иллюстрировано любимым глаголом Вершинина «зафилософствовать», а в «Маковом цветке» глаголом «запсихопатить» (4, 388). В речи героев пьесы данный глагол обозначает состояние усиленной эмоциональной восприимчивости, выбывание из нормального психического равновесия, удаление от реальности и тяготение к сверхжизни.

Персональная мятежность Сони воссоздается на фоне социальных и исторических перемен. До смерти брата Андрея она восходит, но вскоре после этого ее свет тускнеет и силы истощаются, а мысли и настроения становятся пессимистичными. Позже Арсений Ильич видит эмотивную и эмоциональную неуравновешенность своей дочери (перемены настроения характерны для истерического психотипа): «Русская барышня. Поймешь ее! Все неразбериха. Нынче горит, а завтра, глядишь, завяла.

⁸ Бойм S. The Future of Nostalgia. P. 13.

⁹ Смирнов И. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 145, 166, 167.

А потом опять ничего. Выдержки нет» (4, 433). В праздничные дни манифеста Наталья Петровна замечает, что Соня единственная из них «простая, светлая» (4, 387); Бланк в Тимофеевском говорит: «Ты последние дни смутная какая-то» (4, 417); в Париже, в отличие от Петербурга, Соня матери кажется очень темной, так же как и Борис: «Соня темная, и ты темный, и все вы вместе разговариваете, а после разговоров еще темней. Не понимаю я, то делается, а чувствую — страшное... Ты бы сказал мне...» (4, 441).

В невозможности приспособления к любому пространству также узнается характерная черта истерического психотипа. Оппозиция Восток — Запад усиливается через отличия русского душевного склада и прагматических устремлений западного человека.

Потеря отечества — одновременно потеря приюта и уверенности. В Париже родина восстанавливается только с помощью воспоминаний, и чем более памятно прошлое, тем менее герои могут приспособиться к новым условиям. Потерянный дом они пытаются восстановить из фрагментов самых красивых воспоминаний, поскольку «дом — воплощение образов, дающих человеку опору или иллюзию устойчивости».¹⁰

В пьесе прослеживается аналогия с платоновским рассказом о пещере и тенях, отражающих настоящую реальность. Закрытое пространство — оазис безопасности, но одновременно оно давит и внушает беспокойство, следствием чего является потребность в движении, однако внешний мир кажется опасным и непредсказуемым. Тусклый свет символизирует разрыв с дневным, изоляцию и нелегальное существование и в то же время хранит последнее мерцание надежды перед ее окончательным угасанием.

Вместо города-приюта Париж оказывается городом-чудовищем, невыраженные противоположности которого не по нраву русской душе, требующей активных действий для сохранения жизнеспособности. Герои постоянно сравнивают Париж с Россией, и в этих невольных сопоставлениях проявляется их ностальгия по родине. Их высказывания составляют яркую мозаику жизни русских эмигрантов.

Соня не принимает автоматизм Парижа, его безликость, рыночную логику, а также нивелирование национальных признаков, дарующее счастливую жизнь. Она не хочет отказываться от своего русского своеобразия и не способна переключиться на механический образ жизни. Россия в памяти Сони остается идиллическим пространством, которое состоит из нескольких поэтических картин, насыщенных колоритом русской природы, что передается эмоциональными метонимиями: «Верно, папочка, верно. У народа и душа своя, и плоть своя. Нельзя их убивать. Я не знаю, что с Россией будет, а только одно мне ясно, кто не любит русский перелесок, да василек и мак во ржи, да проселок с колями, да зеленую церковную луковку, тот не знает и не любит Россию. Если василька синего не надо, да маковых огоньков не надо, если все равно, что они, что апельсинное дерево, — тогда и ничего не надо. Тогда уж лучше сразу отдать все, все. Не нужна мне Россия без василька» (4, 445–446).

В этих фрагментах сохранился единственный приют для бегства из серой парижской жизни. По типологии ностальгии, предложенной С. Бойм, ностальгию, в которую погружается Соня, можно назвать медитативной (*reflective nostalgia*), поскольку фрагментарность — одно из ее ключевых свойств.¹¹

Метафоры цветов — носители центральных идей героев. Для Бланка русская революция — «роскошный цвет», дороже всех васильков Сони. Василек и мак во ржи для Сони — самая эмоциональная связь с Россией. Коген жестко обесценивает метафору маков, напоминая, что из Парижа ежедневно привозят крупные маки. Маки Сони и Бориса «непродажные» (4, 446), и именно в этом совпадении они снова находят точку сближения. В полилоге, метафорическим лейтмотивом которого являются маки, проявляются разница между героями и уровень их дистанции от быта.

Через картину пожара, учиненного крестьянами, рисуется революционная волна в деревне, идиллическое пространство которой связано с самыми светлыми воспоминаниями. Но это больше не место, где Мотовиловы чувствуют себя безопасно.

¹⁰ Баилляр Г. Избранное. С. 36.

¹¹ Boyt S. The Future of Nostalgia. P. 50.

Несмотря на когда-то хорошие отношения с крестьянами, под угрозой насилия они вынуждены бежать, и Париж навязывается как последняя точка их изгнания. Среда, в которой наслаждались домашним теплом, превращается в место страха и отчужденности. Принудительно Мотовиловы из центра событий попадают на периферию, а вся логика их старой жизни выворачивается наизнанку. Прежний рай становится адом, и покинуть его — единственная возможность выжить.

Тимофеевское из реального перемещается в воображаемое пространство, последний приют прошлого и становится прибежищем мечтателей.¹²

Все воспоминания о Тимофеевском радостные, полные людей и гармонии: «Нигде так весело не бывало, как в Тимофеевском» (4, 415). В представлениях Сони Тимофеевское одушевляется и запоминается как точка соединения Андрея и Бориса: «И милое Тимофеевское умирает; как живой человек умирает. А Андрей-то как его любил! А Борис!» (4, 427). Тоска героев по другому месту, поскольку то, где они находятся, никогда не может стать пространством счастья, заимствована из пьес Чехова («Три сестры», «Вишневый сад»).

Тимофеевское — последнее воспоминание об исчезнувшем счастье, напоминание о невозвратной беспечности семейной жизни. «В Тимофеевское, в Тимофеевское...» (4, 447) — хочется Соне в четвертом действии, так же как ее отцу в Тимофеевском хотелось «в Париж, в Париж...» (4, 430). Круг замыкается, некуда бежать.

Переход героини в утопическое пространство прошлого (или, может быть, лучше сказать, пространство футуристической ностальгии) в тексте пьесы совершается через мифологемы огня, самого нестабильного из всех элементов, очищающего и смертоносного начала. Усиление ностальгии сопровождается усилением жажды смерти. Соня горит идеей революции, лепестки мака в песне Андрея сравниваются с огоньками, огонь в камине дома Мотовиловых в Париже создает ощущение глубины, стабильности и домашнего тепла, отделяет от угрожающих будней, а пожар в Лыкове символизирует крестьянский бунт, социальную стихию, определяющую конец одного времени и опасность, перед которой герои пьесы бессильно эмигрируют в Париж.

Красные маки — метафизическая связь Сони с ее умершим братом, связь с Россией и идеалами. «Маков цвет» идейно структурируется на многозначности мифологемы огня, которая в зависимости от драматургического контекста изменяет свой характер и отражает психологическое состояние героев, а также и ритм эпохи. Из-за своих наркотических свойств мак на символическом уровне создает связь с миром по ту сторону сознательного и таким способом приближает к смерти. Перед двойным самоубийством Соня и Борис «упоены» смертью как единственным выходом.

Соня не примиряется с монотонной линией серого быта и, когда она больше не может участвовать в жизни, не принимает спокойствия, предлагаемого Бланком: «О, я не унылая. Я могу мучиться, ошибаться, колебаться, возвращаться — я еще и теперь не знаю, окончательно ли я повернула с моего перепутья, не затуманит ли опять жизнь, но одно знаю: в унынии, в однообразном отчаянии жизнь моя никогда не влачилась, и никогда я ее влачить не буду» (4, 425).

Самое радикальное номадическое действие заключается в решении героини покинуть мир и завоевать контроль над собственной жизнью. Недостаток метафизического света толкает Соню и Бориса к самоубийству. Последним своевольным путешествием героини оказывается ее уход в смерть. Бессильная предпринять любой шаг, который возродил бы ее дух, она делает свой последний свободный выбор и постреволюционную апатию прекращает смертью.

Потеряв своих близких в вихре истории, оказавшись слабой в стремлении влиять на будущее, Соня теряет свою душу, так увядает и ее жизненная энергия. В статье «Критика любви» Гиппиус пишет: «Теряние души влечет за собою постепенное теряние и всякой способности жить» (7, 27).

После революционной экзальтации Соня впадает в апатию. Обманутые ожидания приводят героиню к осознанию безнадежности. Она отказывается от любого компро-

¹² Башляр Г. Избранное. С. 28.

мисса с историей и не хочет принять поблекшую для нее жизнь. Чтобы сохранить личность среди безликой массы, она и примет свое последнее решение.

К. М. Азадовский и А. В. Лавров замечают, что для Гиппиус «проблема самоубийства всегда была связана прежде всего с задачей постижения метафизических основ бытия».¹³ Одним из проклятых навязчивых вопросов для нее был вопрос выражения стремления к смерти. В статье «Тоска по смерти» она пытается разгадать причину, из-за которой тяга к ней особенно проявляется во время великих общественных переворотов: «Не смертью человеческой, а жизнью завоевывается жизнь» (7, 250). Двойное самоубийство — повторное соединение душ, снова нашедших друг друга.

В четвертом действии в памяти Сони и Бориса стихи Андрея появляются отрывками. Герои их не произносят полностью, поскольку не могут вспомнить. Изначально в памяти Сони они возникают в виде случайных ассоциаций (неправильных, но узнаваемых), а потом она восстанавливает их с помощью Бориса. В следующем действии, развивающем психологическую деструкцию героев, цветы мака снова возникнут в последнем лирическом диалоге. Уходя в смерть, они вспоминают поля мака, которые в Париже становятся ностальгической связью с Россией.

В конце пьесы Соня как в лихорадке повторяет стихи Андрея. Деструкция стихов сопровождает деструкцию ее психики и памяти. Красные маки — метафизическая связь с Андреем и мост в прошлое. Потеряв двух дорогих людей, Соня и Борис потеряли и часть собственной души, а «терianie души влечет за собою постепенное терianie и всякой способности жить» (7, 27). Стихи Андрея в памяти Сони переплетаются с воспоминаниями о Тимофеевском, сонно и сладко прокладывая дорогу к окончательному смирению.

Героиня перед смертью снова «светит», ее существо трепещет, исполненное лирической силы, с его помощью она снова выходит за пределы обыденного, серого и ужасного. Стихи Андрея о красных маках и на этот раз зажигают огоньки ее существа («пусть разгораются огоньки алые...» (4, 451)). Визуализируя их в последнем лирическом диалоге с бывшим женихом, полным прощения и какой-то высшей любви, она счастливо и светло уходит в смерть.

Последнее путешествие оказывается переходом из тьмы в свет. Это единственный выход из невыносимого быта, переставшего быть жизнью. Смерть освещена жестокой красотой последнего личного выбора перед точкой, где соприкасаются начала и концы всех дорог и глубины всех бездн.

¹³ Азадовский К. М., Лавров А. В. З. Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 26.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-67-90

© Маша Левина-Паркер (США)
© Михаил Левин (США)

МИРАЖИ «ПЕТЕРБУРГА» АНДРЕЯ БЕЛОГО И СРЕДСТВА ИХ СОЗДАНИЯ

В мемуарах Белый говорит о «своих критериях художественности»: «...понятно, когда волнует, как музыка; и „непонятно“, если пересказ, отняв музыку, становится слишком ясен, обидно ясен!»¹ В тех же воспоминаниях немолодой уже писатель рассказывает, как в возрасте десяти лет увидел картины Моне и других импрессионистов, над которыми в 1891 году «Москва хохотала». Видимо, будущий мастер странных

¹ Белый Андрей. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. / Сост., подг. текста и комм. А. В. Лаврова. М., 1989. Кн. 1. С. 215.