

МОДИФИКАЦИЯ МЕМУАРНОГО ЖАНРА В „ЖИВЫХ ЛИЦАХ“ З. ГИППИУС (ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ С УСТАНОВКОЙ)

Ирина Захариева (София)

Абстракт:

Анализирант се семантичните и формални средства за създаване на литературните портрети в мемоарната книга на З.Гиппиус «Живите лица». Изяснява се *импресионистичния* маниер на авторката, съединяваща документалното и фикционалното начала в мемоара. Проследява се начинът на създаване на жанровата разновидност в мемоарната проза на Гиппиус.

Ключови думи: Мемоарният жанр, модификация, литературен портрет, импресионистичният маниер, документалност, фикционалност.

Abstract:

The Modification of the Genre of Memoirs in Живые лица by Z. Gippius (Literary Portraits with Intention)

The semantic and formal means of creating the literary portraits have been analyzed in the memoirs book „The Living Faces“ by Z.Gippius. The specification of the impressionistic manner of the author, combining the documentary and fictional beginnings in the memoirs have been researched. The genre variety of the memoir prose in the Gippius' creative work it has been drawn up.

Key words: Memoirs book, modification, literary portrait, impressionistic manner, documentary and fictional beginnings.

В емигрантский период 1920-х–1940-х годов внимание *Зинаиды Гиппиус* (1869–1945), как творящей личности, было сосредоточено на мемуарной прозе. Внутри этого периода обозначался интервал молчаливого поиска жизненно важной объемной темы. Мы имеем в виду ее мемуарную книгу „Дмитрий Мережковский“, начатую в 1943 году – два года спустя после смерти мужа – и прерванную смертью автора.

Неистовая по натуре и целеустремленная до маниакальности Зинаида Гиппиус (получавшая всегда противоречивые оценки современников) проживала в собственной парижской квартире вместе с Мережковским, занимавшимся историческими и религиозными трудами, и секретарем обоих литераторов поэтом Владимиром Злобиным. Но, живя в Париже, она на уровне

сенсорном, чувственном оставалась в дореволюционной эпохе в России. Привязанность к стране обострилась у нее, как и у других эмигрантов, вместе с осознанием длительного, а, возможно, и окончательного разрыва с родной почвой. Страстный, воинственный накал эмоций владел ею вплоть до начала Второй мировой войны. Свое пребывание на Западе она неустанно мотивировала как исторически возложенную на интеллигентов-эмигрантов миссию сохранения национальной культуры за территориальными пределами России. „Мы не в изгнании, мы в послании“ – тиражируемая ею формула. Накануне отъезда во Францию Гиппиус вдохновлялась лишь упованием на будущее, включающим и политический реванш.

Последняя созданная ею в России поэтическая книга „Последние стихи. 1914–1918“ (Петроград, 1918) кончается стихотворением „Нет“ – поэтическим прощанием с родиной, написанным в форме заклинания. Опорой в каждой из двух строф стихотворения служат заклинающие по смыслу глаголы в повелительном наклонении (*знайте!* – *верьте!* // *верьте!* – *знайте!*):

Она не погибнет, – знайте!

Она не погибнет, Россия.

Они всколосятся, – верьте!

Поля ее золотые.

И мы не погибнем, – верьте!

Но что нам наше спасенье:

Россия спасется, – знайте!

И близко ее воскресенье.¹

Ключевые повторяемые слова: **не погибнет, Россия**. Стихотворение содержит явную переключку с репликой проклинающего революцию эпизодического персонажа в первой главке поэмы Александра Блока „Двенадцать“. (Воспроизведем текст блоковской строфы: „А это кто? – Длинные волосы / И говорит вполголоса: / – Предатели! / – **Погибла Россия!** / Должно быть, писатель – / Вития...“).²

Стихотворение „Нет“, написанное в феврале 1918 года, воспринимается как прямое возражение автору поэмы „Двенадцать“ (январь 1918), которая прочитывалась в российском социуме как благословление взвихренной революционной России. Весь сборник „Последние стихи“ составлял контрапункт блоковской поэме .

¹ ГИППИУС, З.: Живые лица. Стихи. Дневники. В двух томах, кн. I, Тбилиси 1991, с. 156.

² БЛОК, А.: Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, Москва-Ленинград, 1960, с. 348.

Смысловое пространство „Последних стихов“ дополнялось петербургскими дневниками Гиппиус 1917–1918 годов (первая и вторая *черные* тетради), а с переездом во Францию – острой публицистикой, участием в брошюре „Царство Антихриста“ (Мюнхен, 1921) и тенденциозными литературно-критическими статьями (такими, как „Полет в Европу“). Но интуиция подсказывала ей, как литератору с обостренным чувством стиля, что эффект внушения насущных, в ее понимании, идей в эмиграции напрямую связан с совершенной жанрово-стилевой формой.

Назревал замысел *ранних* мемуаров. Все, что окружало ее в те годы, (включительно литературный быт русского Парижа) выпадало из сферы внимания руководительницы салона „Зеленая лампа“. Творческая энергия сублимировалась в воспоминаниях о недавнем прошлом.

Мемуарная проза Зинаиды Гиппиус первой половины 1920-х годов написана великолепным языком – филигранным и гармоничным, совмещающим лаконизм со смысловой насыщенностью. Пытаясь утолить жажду общения с родственными по духу людьми (с „милыми тенями“), она создавала разговорно-описательный и нарративный текст. Заглавие мемуаров подкрепляется живостью тона и щедрой изобразительностью.

Двухтомник „Живые лица“ вышел из печати в Праге в 1925 году в представительном русскоязычном издательстве „Пламя“. Корпус мемуаров включал также очерки „Маленький Анин домик (Вырубова)“ и „Благоухание седин (О многих)“, которые вполне соответствуют мемуарному канону. Наше внимание привлечено отступлением от канона внутри целостного текстуального образования: это портреты литературных современников поколения Гиппиус, составившие значительную часть воспоминаний. „Живые лица“ – мемуарное издание-шедевр.

Личность автора ни в коей мере не афиширует себя в тексте, но изначально обладает самочувствием летописца культуры. При подобном сочетании контрастов в личной самооценке субъективность и даже категоричность тона повествователя воспринимается реципиентом как нечто ожидаемое и естественное.

Вопреки требованиям документального жанра мемуара, когда ожидания читателей связаны с *подлинностью* событий, сохраненных памятью автора, в галерее литературных портретов развивалась взаимосвязь стиливых линий *документальности* и *фикциональности*. Фикциональность проявлялась не в сочинительстве или типологизации, а в используемых формальных средствах. Движущей силой в развитии повествования неизменно оказывалась позиция автора.

Проза строилась как некая литературная панорама – по аналогии с архитектурным ансамблем. Для каждого объекта воспоминаний подбирались композиция и форма воплощения в пространстве произведения. Гиппиус

выступала как демиург собственного духовного мира, вовлекая в него персонажей – носителей духовности.

Первый мемуарный очерк „Мой лунный друг. О Блоке“ (1922) был написан год спустя после смерти великого поэта. Смысл заглавия автор (с налетом манерности) объясняет бытующим мнением, что если любовь ассоциируется с эпитетом *солнечная*, то дружба сопряжена с эпитетом *лунная*. Однако, как видно из содержания, эпитет *лунный* задействован преимущественно в символистском духе (с привнесением астральной мистики): в доминирующем определении усматривается средоточие *мертвенного* и *греховного*.

В первом же мемуарном очерке она не раз подчеркивает, что пишет по личному разумению: „Я пишу только о Блоке, которого видели мои собственные глаза“.³ Дважды прозвучавшее утверждение дает основание Гиппиус эксплицитно развивать субъективную манеру восприятия. Назовем ее *импрессионистической* манерой, поскольку она связана со свойственной автору словесной фигуративностью.

Очерк о Блоке в литературном исполнении Зинаиды Гиппиус воспринимается как драматизированный рассказ о реальном историческом лице с элементами изобразительности и психологизма. Акт драматизации начинается с композиционного дробления на 29 пронумерованных главок. Большая часть главок разработаны как отдельные сценки. Короткие *опорные* главы, обособляющие отдельные внутренние темы очерка, дополняются *соединительными* главами, вводимыми ради восстановления хронологической последовательности.

Следуя архитектонике драмы, первая и вторая главки играют роль *пролога*, или *экспозиции* (применительно к литературному тексту). Описывается местонахождение автора в момент, когда она получает письмо от своей московской подруги О. Соловьевой. Художница и переводчик Ольга Соловьева – жена Михаила Соловьева, брата поэта и философа Владимира Соловьева. В конверт вложены листки со стихами неизвестного студента, „новоявленного петербургского поэта“, где „самое косноязычие было блоковское“; там рождалась и блоковская тема – „первые видения Прекрасной Дамы“ (с. 8). С самых первых впечатлений о лице – включительно заочных – в повествовании Гиппиус жизненные и литературные темы совмещаются.

Вступает в действие своеобразный фактор, связанный с личностью автора. Обозначим его как *поддержание интриги*: мемуарист будничным тоном вводит читателя в обстановку быта исторических личностей, которые пересекаются с ее собственной повседневной жизнью и, изобразительно по-

³ ГИППИУС, З.: Живые лица. Воспоминания. Кн. II. Тбилиси, „Мерани“, 1991, с. 11. В дальнейшем цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте.

данные ею, – наряду с уникальностью – обретают черты обыденности. Мир литературной истории России начала XX века (в его эстетической составляющей) в мемуарной прозе Гиппиус рисуется как среда обитания автора.

Герой мемуара „Мой лунный друг“ выводится на сцену в третьей главке текста. Описан его визит в петербургский дом Мережковских. Запечатлен колорит обстановки:

„Блок сидит в моей комнате, по другую сторону камина, прямо против высоких окон. За окнами ... стоит зеленый, стеклянный свет предвесенний, уже немеркнувшее небо“ (с. 9). Вместе с наплывом воспоминаний о признаках сезонного предвещения *белых ночей* в почти призрачном для нее Петербурге, возникает и визуальное видение пришельца – на фоне оцвеченного природного пространства.

Внешний портрет Блока строится по линии *распознавания* в нем выдающегося поэта: при среднем росте „все в лице и в нем самом – узкое и высокое“. Обращено внимание на голос – „...низкий и такой глухой, как будто идет из глубокого-глубокого колодца“. Общее впечатление от гостя – благоприятное: „во всем облике этого студента – есть что-то ... милое, детское, – не страшное“. Обращается внимание на контраст в характере: погруженность в себя, „...серьезность, деревянность даже“ – и „что-то... детское“ (с. 9).

Выдвижение отмеченных ею преобладающих черт соответствует развиваемой импрессионистической манере. Сливаются грани *жизнь/литература*. Главное же для автора заключается в том, что Блок *принят* ею как личность.

Следуют усилия мемуариста как бы *прорваться* к духовной сути персонажа и передать *открытое* ею с максимальной точностью, с учетом различных личностных ипостасей поэта. Проникновение в духовные глубины личности так же не востребовано традициями мемуарного жанра, но Гиппиус пишет *сверхмемуар* – намерение выразить наиболее в ее душе посредством воскрешения умерших или отделившихся современников.

Чтобы передать сложность *мыслечувствования* Блока, мемуарист вспоминает о возникавших затруднениях при разговорном общении с ним: „Он, во-первых, всегда будучи с вами, еще был где-то“; „А во-вторых, – каждое из его медленных, скупых слов казалось ... тяжелым, как будто оно было чем-то перегружено...“ (с. 10). Гиппиус, символист старшего поколения, пыталась подобрать *язык общения* с младосимволистом: „...*между* словами и *около* них лежало гораздо больше, чем в самом слове и его прямом значении. Главное, важное никогда не говорилось. Считалось, что оно – „несказанно“ (с. 10, подчеркнуто автором – И. З.). „Несказанно“, по ее непосредственным наблюдениям, – любимое слово Блока. Для носителей символистского сознания слово „несказанно“ звучит как термин, означающий *подра-*

зумеваемые смыслы реального высказывания, уводящие в мистическую многозначность.

Мемуарный очерк Зинаиды Гиппиус строится как своеобразный трактат. Автор движется по линии выяснения поэтической самобытности Блока и одновременно пытается разгадать жизненную драму личности: „...его *трагичность*, во-первых, и во-вторых, его какая-то *незащищенность*... от чего? Да от всего: от самого себя, от других людей, – от жизни и от смерти“ (с. 10, подчеркнуто автором, – И. З.).

Описывая второй визит Блока в их петербургский дом три года спустя, Гиппиус реализует возможность сравнительного восприятия поэта в смысле психологической настроенности последнего:

„...каменное лицо, этого ныне такого известного и любимого поэта, еще каменнее, на нем печать ... недоброго утомления. И одиночества, не смиренного, но и не буйного, – только трагичного“ (с. 19). Она настаивает на *возрастании* трагического мироощущении Блока по мере его творческого созревания.

Касаясь поэзии Блока, мемуарист опять извлекает то, что может послужить ее собственным идеям и позиции. Прекрасная Дама Блока, в ее интерпретации, принимает облик России: „...он свое, для себя, вырастил в душе. Свою Россию – и ее полюбил, и любовь свою полюбил – ,несказанную“ (с. 20). За *несказанную* любовь к России Гиппиус готова простить уже покойному Блоку его братание с революцией. (На самом деле мы знаем, что Прекрасная Дама пережила сложную эволюцию в блоковской поэзии и драматургии.)

О конце поэта Гиппиус пишет с состраданием, связанным с тональностью политической фронды: „Он буквально задыхался – и задохнулся“ (с. 36). После сцены их последней встречи в вагоне трамвая („наша последняя встреча на земле“) *непримиримая* Гиппиус *поднимает* поэта на литературный и общественный пьедестал: „... в том радость, что он навеки наш, что мы, сегодняшние, и Россия будущая, воскрешая, – может неомраченно любить его, живого“ (с. 36).

Наплывы лиризма, как в данном случае (органично звучащие в субъективном нарративе) разрушают границу между ее прозой и поэзией и превращают текст в авторское послание потомкам.

Год спустя создается мемуарная повесть в двух частях, содержащая 29 озаглавленных главок. Заглавие повести – „Задумчивый странник. О Розанове“ (1923). Автор крамольного для тех времен текста „Апокалипсис нашего времени“ (1917,1918) умер в 1919 году, в полной изоляции от социума в Троице-Сергиевой Лавре на руках священника-философа Павла Флоренского. Для Гиппиус Розанов – наглядная жертва режима, и она задается целью *утвердить* для истории замалчиваемое имя.

Повесть – по канону художественного произведения – предваряется тремя эпиграфами из книги миниатюрной прозы Розанова „Уединенное“ (1912). Функционально эпиграфы проясняют смысл заглавия, совмещающего автохарактеристики, и очерчивают основной пласт мемуара:

“Странник, только странник, везде только странник...”;

“Иду. Иду. Иду... Даже “несет”, а не иду. Что-то стихийное, а не человеческое”;

“Во мне есть чудовищное: это моя задумчивость”.

Мемуарист стремится как можно ярче высветить уникальность писателя, уверяя, что в будущем он обретет и своих читателей, и исследователей его творчества. Повесть местами переходит в литературно-критическую статью, где *неувлекающийся* Антон Крайний (один из наиболее используемых псевдонимов Гиппиус как литературного критика и публициста) проявляет *всемерную доброжелательность* к объекту анализа.

Начинает автор с признания трудности сравнения Розанова с кем-либо из русских писателей: „...его скорее можно назвать ‚явлением‘, нежели ‚человеком‘“. Следует расшифровка непривычного определения: „Писанье, или, по его слову, ‚выговариванье‘, было у него просто функцией“ (с. 88, подчеркнуто автором, – И. З.). Обратим внимание на то, что исходные аналитические замечания Гиппиус вошли в формулировки литературной феноменальности Розанова у его более поздних толкователей.

Так же, как в мемуаре о Блоке, при воссоздании облика Розанова ищется сопряжение внешности персонажа с характерностью его натуры:

„Невзрачный, но роста среднего, широковатый, в очках, худощавый, суетливый... Говорил он быстро, скользяще, не громко, с особенной манерой, которая всему, чего бы он ни касался, придавала интимность“ (с. 90).

Мысленный взгляд мемуариста как бы *формирует* персонажа, обговаривая массу его внешних черт и внутренних качеств, *высматривая* в человеке литератора, а в литераторе – человека. Замеченные и названные ею признаки личности продолжают функционировать в тексте, подтверждая верность авторских наблюдений.

В главке „Всегда наедине“ Гиппиус демонстрирует замеченное ею свойство натуры Розанова уклоняться от общих кружковых разговоров ради того, чтобы „интимничать“ с кем-либо из интересующих его собеседников: „...интимность была у него природная, неизлечимая, особенная – и прелестная, и противная“ (с. 91). В подбираемых эпитетах личные пристрастия автора составляют компонент стиля описания.

Индивидуальность Розанова, подкрепляемая его же печатными откровениями, освещается с разных сторон – в семейной жизни, в общении с людьми, в занятиях литературой, в свойственном ему текстовом *двуличии*.

Последние две главы второй части („Ледяные воды“ и „Слова любви“) по публицистической напряженности тона перекликаются с новеллистической повестью прозаика-эмигранта Ивана Шмелева „Солнце мертвых“ (1923). Гиппиус рассказывает о бедствиях, постигших писателя после Октябрьского переворота, – о голоде, о смерти его единственного пятнадцатилетнего сына Васи (реплика мемуариста в роли очевидца происходившего: „У всех, кажется, все умерли“) и о смерти большого писателя от полного истощения сил. Земной конец Розанова у писательницы отмечен двусоставным сочетанием литературности и космизма: „Погасло явление“.

Лирическое вторжение автора в главу „Ледяные воды“ несет в себе ступок публицистических эмоций. Гиппиус поднимает голос как свидетель страшного переломного периода в России и пытается вербализировать ужасающий образ времени, восстанавливая пережитые ощущения:

„Такое было странное, непередаваемое время. Оно как будто не двигалось: однообразие, неразличимость дней – от этого скука потрясающая“. „И было три главных телесных ощущения: *голода* (скорее всего привыкаешь), *темноты* (хуже гораздо) и *холода* (почти невозможно привыкнуть)“ (с. 121, подчеркнуто автором, – И. З.).

В финале мемуарной повести автор „Апокалипсиса нашего времени“ – сейсмографа переломной эпохи – *поднимается из небытия* Зинаидой Гиппиус: он – с его „бесчисленными мыслеощущениями“ – „...единственный, неоценимый, неизменяемый“ (с. 124). Нескрываемый восторг мемуариста вызван твердостью Розанова, не принявшего переворот.

Подходя к судьбе игнорируемой в настоящем личности Василия Розанова с различных сторон, она продолжает настаивать на собственном прогнозе, что его мысли и литературный метод будут востребованы в будущем.

Один из тех, кто безрезервно был принят ею в современной поэзии, – Федор Сологуб (наст. фам. Тетерников). В 1924 году Гиппиус посвятила собрату по перу мемуарный очерк „Отрывочное. О Сологубе“. Очерк, состоящий из пяти главок, соответствует заглавию по своему скромному объему и фрагментарному содержанию. Мемуаристка соблюдала осторожность, чтобы не повредить оставшемуся в России Сологубу. Она публично признавалась ему в любви, как творцу, и в сострадании, как человеку, пережившему трагедию самоубийства жены – прозаика и переводчицы Анастасии Чеботаревской (ум. в 1921 г.). Реализуя возникшую потребность написать о Сологубе, Гиппиус поясняет: „...не для себя и не для него – для других вызову из прошлого милые тени наших встреч“ (с. 127). Пока первые годы эмиграции не замутили памятных черт наиболее близких ей современни-

ков, она была поглощена литературным занятием – превращать „милые тени“ в „живые лица“.

Очерк о Сологубе написан на пульсирующей эмоции. Намерение автора – *поднять дух* бедствующего писателя и уверить всех, кто ей внимлет, в мощи его творческого дарования: „по-прежнему считаю его одним из лучших русских поэтов и русских прозаиков“ (с. 127). Гиппиус давала оценку с позиций компетентного литератора, способного совмещать процесс творчества с его интерпретацией.

При обстоятельном описании момента, когда реальный Сологуб впервые оказался в поле зрения автора, возникает множество черт и подробностей, с помощью которых обыгрывается его *степенность*: „Человек, который никогда, ни при каких условиях, не мог бы ‚суетиться‘. Молчание к нему удивительно шло“ (с. 128).

В описании *изначально благоволящей* к Сологубу Зинаиды Гиппиус привлекательно все, что его выражает: приметы его неказистой наружности; молчаливое присутствие, заменяющее живое общение с участниками собрания; подавляющая угрюмость: „Он сидит – будто ворожит, или сам заворужен“ (с. 128). В облике Сологуба мемуаристка *прочитывала* манящее колдовство.

Описываемый ею „волшебник и колдун“ создавал и в поэзии, и в прозе „тесное сплетение реального, обыденного с волшебным. Сказка ходит по жизни ... и не перестает быть сказкой“ (с. 129).

Вступая в роль литературного критика, автор обращает внимание на главную тему писателя, считая эту тему истинно трагедийной: „Мечта и действительность в вечном притяжении и в вечной борьбе – вот трагедия Сологуба“ (с. 129).

Утверждение подкрепляется описанием манеры авторской декламации собственных стихов: „...с неподвижным лицом ... и совершенно бестрепетным, каменно-спокойным голосом читал он действительно волшебные стихи“. В таком положении „он сам казался трагическим противоречием своим, сплетением здешнего с нездешним, реального с небывалым“ (с. 130).

Исподволь назревает авторское обобщение о сути писателя: „Не знаю человека с более острым, подземным, всесторонним ощущением единства человеческой личности“ (с. 133).

В заключительной пятой главе воспроизводятся последние встречи Гиппиус с супругами-литераторами, мечтавшими, но не сумевшими эмигрировать из страны. Глава начинается повторяющимся мотивом: „Темно. Серые, промозглые сумерки. Очень холодно в нетопленной комнате. Сидим за столом, у нас“ (с. 133). Нота удовлетворенности, соединяющая гостей и хозяев в доме Мережковских, рождается от ощущения автора: „Чуть живые, а все-таки живые“ (с. 134).

Микроэпилогом служит сообщение о том, как в Париже Гиппиус получила письмо от Сологуба с извещением о постигшем его несчастье – Чеботаревская бросилась в воды Невы. Духовно-эмоциональное превозможение в тексте очерка достигается за счет высокой оценки автором творчества Федора Сологуба – лирика с темой „неумирающей памяти“, „неумирающей единой любви единого Я“ (с. 133). Потому для него „нет мертвых, но все живы“ (с. 135).

В мемуарах Гиппиус, посвященных близким по духу людям, заложен пласт ностальгического томления по родной земле, – пласт, образуемый в формальном отношении средствами (по большей части) косвенного выражения авторского чувства. Но в очерк о Сологубе она включила откровение, касающееся ее собственной судьбы:

„Бездомная воля! Горька ты, а все слаще и достойнее такой же бездомной неволи...“ (с. 134). Внутренними самооправданиями по поводу эмиграции испущены тексты Гиппиус 1920-х годов. Они затронули и мемуарную прозу.

В эпиграфе к первой главе очерка „Отрывочное“ взяты стихи Сологуба, начинающиеся строками:

Люблю я грусть твоих просторов
Мой милый край, святая Русь...

За стихами любимого поэта угадывается ностальгирующий автор.

Функцию мысленного возвращения на родную землю выполняют пейзажные зарисовки. Момент, когда Гиппиус узнает о существовании Блока через письмо, полученное от подруги, предваряется природным описанием:

„Осень на даче под Петербургом. Опушка леса, полянка над оврагом. Воздух яблочно-терпкий, небо ярко-лиловое около ярко-желтых, сверкающих кудрей тоненьких березок.

Я сижу над оврагом и читаю только что полученное московское письмо Ольги Соловьевой“ (с. 7).

Пейзажная картина, воспроизводимая экспрессивными штрихами, с преобладанием насыщенных колористических акцентов, демонстрирует живость сохраненных и пронесенных сквозь годы ощущений влюбленности в родную землю.

Память о первом посещении дома Василия Розанова в Петербурге одухотворена уличной сценкой возвращения домой из гостей:

„Зеленовато-темный апрельский вечер“, „дощатые тротуары глухой петербургской стороны“. „Только что прошел дождь, разорванные черные облака еще плыли над головой, доски и земля были влажны, и остро пахли весной едва распутившиеся тополиные листья, молодые (так остро пахнут они только в России, только на севере)“.

Пейзаж в урбанистической обстановке так же волнует автора, как и за городом, и усиливает представление о ее безрезервной привязанности к российскому северному краю.

Зинаида Гиппиус активно участвовала в обострившемся в ранние годы эмиграции идеологическом противоборстве. Об участии в борьбе идей свидетельствовали и три мемуарных портрета из ее книги „Живые лица“: милостивое *прощение* тому, кто принял революцию, „задохнувшись“ в ней (А. Блок); *восхищение* тем, кто проклинал переворот (В. Розанов); *сочувствие* тому, кто пострадал от крушения старого мира (Ф. Сологуб).

Писательница, чувствительная к числовой символике, ограничивает общее число портретов числом *четыре*. В „Энциклопедии символов“ указано: „Четырехсторонняя ориентация была характерным символом всех культур, которые пытались установить правильное местонахождение в доступном им космосе“.⁴ *Четвертый* литературный портрет современника в исполнении Гиппиус выполнен в *изобличительной* манере. Это мемуар 1922 года „Одержимый (О Брюсове)“. И четвертый герой воспоминаний связан с *бывшей российской* жизнью.

Очерк, разделенный на 14 глав, начинается с провозглашения непримиримого отношения к персонажу. Мемуарист утверждает, что физически живой Брюсов (ум. в 1924 г.) *умер* для нее как *человек и поэт*. Сотрудничая с новой властью, он отошел за „непереступимую ... черту *человеческую*“ (с. 37). Несмотря на напоминание: „Между нами никогда не было ни дружбы, ни внутренней близости“, – автор восстанавливает историю своих взаимоотношений с поэтом.

В ходе повествования мотив *неприятя* возрастает.

Рисуя внешний портрет Валерия Брюсова, Гиппиус – при демонстрируемой объективности – *занята выискиванием* отталкивающих черт. В лице поэта она улавливает „сходство с шимпанзе“ (с. 39).

Дальше ей предстоит мотивировать свои непрерывные творческие контакты с одним из главных организаторов литературного процесса рубежа XIX–XX веков в России, и она отдает должное издательской деятельности Брюсова (журнал „Весы“ – „первый русский журнал нового типа“; московское издательство „Скорпион“, давшее приют молодым поэтам-модернистам). Но, признавая весомое место поэта и критика в „новом литературном течении“ (в символизме), она переносит внимание на его купеческое происхождение („сын ... пробочного фабриканта“).

Так же, как в других литературных портретах, Гиппиус выделяет *стержневую* черту натуры персонажа. Применительно к Брюсову – это „абсо-

⁴ БИДЕРМАН, Г.: Энциклопедия символов. Перевод с немецкого. Москва, 1996, с. 298.

лютное, совершенно бешеное, честолюбие“. Педалируемое автором качество приводит к раскрытию смысла заглавия: „...иначе как одержимым его и назвать нельзя“ (с. 40). Обыгрываемое качество она объявляет „пунктом помешательства“ Брюсова.

Поэт предстает у Гиппиус маниакальной личностью, делающей из любовных увлечений, и даже из собственных стихов, только средство к удовлетворению честолюбия.

С этой чертой мемуарист связывает и холодность брюсовской поэзии: „Самые ‚страстные‘ стихи его – замечательно бесстрастны: не Эрос им владеет“ (с. 41). Эстетическая оценка Гиппиус беспощадна: „*Внутреннего* ... вкуса и чутья к стихам, предполагающего хоть какую-нибудь *любовь* к поэзии, у него совершенно не имелось“ (с. 49). Такой приговор неожиданно сходится с беглым отзывом Анны Ахматовой о Брюсове: „Он знает ремесло, он не знает тайны“. Но для полноты впечатления заметим, что Брюсов был одним из самых любимых поэтов раннего Александра Блока.

Гиппиус усматривает лишь „остатки – рудиментарных – человеческих чувств в этой сожженной душе“ и предрекает ему погибель в „море дьявольском“ (с. 57).

Во внушительном массиве эмигрантской мемуаристики (книги Г. Иванова, Ю. Анненкова, Ф. Шаляпина, А. Бенуа, З. Шаховской, И. Одоевцевой, Н. Берберовой и др.) мемуарные портреты Гиппиус отличаются своей композиционной стройностью, литературно-изобразительной оснащенностью, словесной лапидарностью и проясненностью авторского мировосприятия. В созданных ею литературных портретах соединялись *биографическое* начало, *психологический* подход, *литературно-критический* анализ, *колорит* русского топоса, даваемого в ностальгическом ключе, и первоначальная *историческая оценка* заслуг современника-литератора. Публицистический нерв воинствующего неприятия социального переворота, который вибрировал в литературе эмиграции первой половины двадцатых годов, проник и в мемуары Гиппиус. Но публицистика растворилась в особенностях стиля, оставаясь лишь знаком эпохи. Мало того: зазвучала пронзительная *лирико-публицистическая* тональность, напоминавшая о том, что „Живые лица“ – *проза поэта*. А жесткость характеристик заряжала мемуарную книгу конфликтностью.

Если другие – многонаселенные – мемуары демонстрировали скольжение по поверхности лиц и событий или же *закомфлированность* автора-интроверта в собственных частных впечатлениях, то в „Живых лицах“ способность показать одаренного творца как бы „изнутри“ и продемонстрировать блеск литературной интерпретации превращала мемуары Гиппиус о писателях в произведения искусства, созданные на документальной основе.

Излюбленная мысль Зинаиды Гиппиус о том, что **человеческая память – залог сохранения культуры**, получала воплощение в ее мемуарах.

„Живые лица“ относятся к книгам с незамедлительным читательским резонансом в эмигрантской среде. Владислав Ходасевич поместил рецензию на литературную новинку в журнале „Современные записки“ (1925, кн. 25, с. 535–541). Один из самых маститых критиков российского Зарубежья дал двухтомнику Гиппиус высокую оценку, назвав ее воспоминания „ценнейшим мемуарным материалом“. Ходасевич предвещал: „...свою полную цену эти очерки обретут лишь впоследствии, когда перейдут в руки историка и сделаются одним из первоисточников по изучению минувшей литературной эпохи. Пожалуй, точнее сказать: двух эпох“.⁵

В мемуаристике был представлен своеобразнейший образец *текстовой личности*, создающей тексты о персонажах-литераторах.⁶ Создателя текста и персонажей, воспринимаемых *живыми лицами*, объединяет причастность к истории русской культуры Серебряного века. С другой стороны, из-под пера Гиппиус вышла жанровая разновидность мемуара, рожденного во временном потоке „баррикадного мышления“ в российской диаспоре.

Чтобы не сводить финал к „баррикадному мышлению“ автора-мемуариста, обратим внимание на неоднозначность облика Зинаиды Гиппиус, запечатленному ее современником, собеседником и истолкователем Георгием Адамовичем. В книге критических статей и эссе „Одиночество и свобода“ (Нью-Йорк, изд-во имени А. П. Чехова, 1955) он обращал внимание на двойственность ее публичного поведения: „Оценить ее по-настоящему можно было лишь в беседе с глазу на глаз“, когда она „говорила не то, что выдумывала, а то, что действительно думала, и когда вдруг за непрерывно вьющейся нитью ее полуфраз и полувопросов чувствовалось что-то трагическое, пожалуй, тот „мертвый ястреб“, с которым сама она сравнивала свою душу...“.⁷

⁵ ХОДАСЕВИЧ, В.: Колеблемый треножник. Избранное. Москва, 1991, с. 524.

⁶ См. МИЛЕВСКАЯ, Т.: Русская языковая личность в мемуарах XX века // Мир русского слова и русское слово в мире. Материалы XI конгресса МАПРЯЛ. София, 2007, с. 316–320. Автор разрабатывает проблематику, связанную с личностным фактором в процессе создания мемуаров.

⁷ Цит. по: Адамович, Г.: Одиночество и свобода. Москва, 1996, с. 64 (очерк „Зинаида Гиппиус“). Поэтесса сравнивала свою душу с „мертвым ястребом“ в стихотворении 1904 года „Днем“: „Я ждал полета и бытия. / Но мертвый ястреб – душа моя“. (см. ГИППИУС, З. Живые лица. Стихи. Дневники, книга кн. I, Тбилиси, 1991, с. 87).

В литературных портретах Гиппиус, при их тенденциозности, обнаруживает себя глубокий русский интеллект, переживающий трагедию отверженности, выброшенности из социума, который всегда оставался для нее необходимой средой.