

Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

**ТРАВЕСТИЯ И ТРАГЕДИЯ
МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СИМВОЛИЗМА
В РОМАНАХ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО**

Судьба и творчество Бориса Поплавского были исполнены тайны для его современников, таковыми они остаются и по сей день. Благодаря впервые полностью изданной по рукописи “дилогии” Поплавского “Домой с небес” (состоящей из романов “Аполлон Безобразов” (1926—1932) и “Домой с небес” (1934—1935), заключительная часть задуманного писателем триптиха — “Апокалипсис Терезы” осталась незавершенной, поэтому принятый публикатором термин “дилогия” достаточно условен)¹ и собранным под одной обложкой воспоминаниям и отзывам современников², а также отдельным новыми публикациям³, появилась наконец необходимая основа для расширения пределов понимания и интерпретации творчества “неизвестного солдата русской мистики”, одного из самых талантливых выразителей трагической “парижской ноты” в литературе русского зарубежья.

В романах Бориса Поплавского в онтологической и метафизической полноте поставлена проблема самоидентификации писательской личности в условиях эмиграции. При этом тематизация проблемы неотрывна от авторской рефлексии по поводу собственной причастности к национальной традиции, в том числе и такой недавней, как символизм. Более того, сама символистская традиция в ее живой актуальности получает у Поплавского итоговое “разрешение”: в его творчестве трансформируется (вплоть до трагедии) и находит свое завершение (вплоть до трагедии “развоплощения”) метафизическая проблематика символизма — проблема “воплощения” духовного начала.

Проблема воплощения Абсолюта в формах реальности встает для символистов как великая тайна и трагедия. Известна роль статьи Соловьева “Смысл любви” в духовном становлении младших символистов. Ею философ определил для своих последователей

путь поиска форм воплощения Вечно-Женственного начала в мире. Ведь, согласно Соловьеву, “вечная Женственность <...> не есть только бездейственный образ в уме Божиим, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий. Весь мировой и исторический процесс есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии форм и степеней”⁴. Задача истинной любви — не только в поклонении Вечной Женственности, но и в воплощении Ее “в другом, низшем существе той же женской формы, но земной природы...”⁵. Перед избравшим этот путь возникало множество вопросов, ответы на которые с трудом поддавались верификации или же были принципиально неразрешимы, так как относились к сфере Несказанного. И здесь символистская метафизика любви теснейшим образом соприкасается с проблемой личностной самоидентификации, ибо для символистского сознания вопрос “кто есть я: бесплотный призрак или человек «во плоти»?” приобретает онтологический статус.

Путь поэта-символиста разворачивается как путь познания (точнее — “угадывания”) идеальной сущности мира (Вечной Женственности) в ее земных воплощениях (например, период “антитезы” у А. Блока) и предстает как *постоянное* “восхождение—нисхождение” по ступеням “превращений”. Подобно рыцарю из баллады В. А. Жуковского “Ундина”, которого вспоминает Блок в статье “О реалистах”, поэт-символист “все ищет вечную женственность, а она все рассыпается перед ним в серебристых струйках потока” (V, 128). Углубление в гнозис соловьевской софиологии предполагало признание связи Ее (Души мира, Вечной Женственности, Софии) с Христом (Логосом). Без этого спасительного импульса Она неизменно ввергается в хаос, “изменяя облик” и превращаясь в Софию тварную, Астарту, Блудницу. Эта гностическая мифологема и была развернута в нарративной структуре блоковской “лирической трилогии”. Во “втором томе”, который осмыслился поэтом в его индивидуальной мифологии “пути” как этап прохождения “через необходимый болотистый лес” (VIII, 344), т. е. как демонический аспект пути художника, образ *чаемой* Жены, облеченной в солнце, Вечной Женственности, Девы, Зари, Купины начинает расплываться, двоиться и смешиваться с *явленными* образами блудниц, демониц, inferнальниц. И хотя вопрос лирического героя, добровольно принявшего на себя жертву “сораспятия миру”, обращенный к Христу: “И челн Твой будет ли причален // К моей распятой высоте?”, звучащий в финале стихотворения “Когда в листе сырой и ржавой...”, как заметила Л. Силард, свидетельствует о том, что “верховная значимость трансценденции в мире Блока не подвергается сомнению”, однако “подвергается вопрошанию ее статус и подвергается сомнению должная угаданность пути-

распятия поэта”⁶. Такого рода сомнения, свойственные устремлениям гнозиса, в опыте самопознания ставящего на первое место “знание”, а не “веру”, давали основания упрекать Блока в “демонизме” как православным священникам о. Павлу Флоренскому, прот. Георгию Флоровскому⁷, так и членам “соловьевского братства” Андрею Белому, С. Соловьеву⁸, отнюдь не чуждым гностико-герметическим традициям (позже к этой критике присоединится Д. Андреев⁹). Все они предупреждали об опасностях, таящихся в безбожественной мистике и ведущих к утрате критерия для “испытания духов”, к смешению сфер “духовного” и “плотского” и невозможности их “примирения” все духовного опыта христианской традиции.

Ощущение иллюзорности существования, недосказанности, “недовоплощенности” выступает не просто смысловой и стилистической доминантой творчества Блока периода “антитезы”. “Тоска по воплощению” становится двигателем его творческих усилий и причиной личной психологической драмы¹⁰. Гиппиус, чутко улавливавшая вибрации духовной жизни личности, отметила производимое Блоком впечатление трагической незащищенности “от самого себя, от других людей — от жизни и от смерти”, имея в виду то марево “несказанности”, которым поэт был заслонен от жизни. “Блок, я думаю, и сам хотел «вплотиться», — отмечала она в посвященной поэту мемуарной статье «Мой лунный друг». — Он подходил, принимал к жизни, но когда думал, что входит в нее, соединяется с нею, она отвечала ему гримасами”¹¹. И М. Волошин не случайно определил лирику Блока как “поэзию сонного сознания”, с полным основанием связав истоки его мироощущения с платоновским учением о действительности как отражении мира идей¹².

Скитальчества в “тоске небытия” призрака — невоплощенного или полувоплощенного “духа” — и гибель лишенного благодати бездуховного “тела” — вот та неизбывная тема, которая придает ничем не снимаемый трагизм блоковской “трилогии вочеловечения”. Трагизм этот усилен осознанием феномена “невоплощенности” как глубинной сущностной черты русской души (“всю плоть свою она подарила миру...” — V, 74), что тематизируется в символах-мифах *сна, дремоты, бесцельного круженья*. Добровольная обреченность на путь вечных скитаний в поисках ускользающего и в своем пределе недостижимого содержания предопределена, как кажется поэту, даже особенностями русского ландшафта: “И сини дали, и низки тучи, и круты овраги, и сведены леса, застилавшие равнины, — и уже нечему умирать и нечему воскресать <...> Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься, — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний. Когда же наступит вечер и туманы оде-

нут окрестность, — даль станет еще прекраснее и еще недостижимее. Думается, все, чему в этой дали суждено было сбыться, — уже сбылось. Не к чему стремиться, потому что все уже достигнуто; на всем лежит печать свершений. Крест поставлен и на душе, которая, вечно стремясь, каждый миг знает пределы свои” (V, 75). Так пишет Блок в статье “Безвременье”, осмысляя онтологические истоки переживаемого им антиномизма.

Возможность преодоления метафизической бездны между “духом” и “телом” поэт видит в необходимости не просто осознания *идеи* (соловьевской) “целостного человека”, но и в его *строительстве*. Пережив, “ценою утраты части души”, демонические соблазны смешения искусства и жизни, он начинает ценить в себе “уменье быть человеком” (VIII, 197), и стремление к постижению *человеческого* становится вектором его дальнейшего пути — “к рождению человека «общественного»” (т. е. способного осознать личность в единстве «я» и «мы»). Мысль Блока начинает занимать «обыкновенный человек», который «прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения», и его подлинное *лицо*, скрытое за политическими, общественными, религиозными, художественными *личинами* (V, 381). 30 октября 1911 г. он запишет в дневнике свои мысли, свидетельствующие о происходящем процессе «переоценки ценностей»: “...мы ругали «психологию» оттого, что переживали «бесхарактерную» эпоху <...> Эпоха прошла, и, следовательно, нам опять нужна *вся* душа, все житейское, весь человек. Нельзя любить цыганские сны, ими можно только сгарать. Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше, все житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское.<...> Назад к душе, не только к «человеку», но ко «всему человеку» — с духом, душой и телом, с житейским — трижды так” (VII, 79).

Обращает на себя внимание тот факт, что в приоритете ценностных характеристик человека “телесная культура” для Блока отнюдь не уступает место духовной, более того, ей теперь отводится формотворческая роль, причем не только в метафизическом смысле, но и в антропологическом. Очень показательно в новом жизнестроительном аспекте письмо Блока к матери от 21 февраля 1911 г., где речь идет о занятиях “телесным” самоусовершенствованием (массаж, гимнастика, французская борьба): “Меня очень увлекает борьба и всякое укрепление мускулов, и эти интересы уже заняли определенное место в моей жизни; довольно неожиданно для меня (год назад я был от этого очень далеко) — с этим связалось художественное творчество. <...> форма — плоть идеи; в мировом оркестре искусств не последнее место занимает искусство «легкой атлетики» и та самая «французская борьба», которая есть точный сколок с древней борьбы в Греции и Риме” (VIII, 331).

Новый для поэта “опыт тела” особенным образом повлиял и на характер его творчества (это время работы над поэмой “Возмездие”), определив его трансформации как на содержательном уровне (эпичность) — “расширение” круга жизни взамен ее прежнего постоянного “углубления” (VIII, 332), так и на формальном (ритм, пластика, фактура), что было отрефлектировано Блоком в предисловии к поэме с помощью таких “телесных” характеристик “письма”, как “упругая волна” ямба, “мускульное сознание”, “нарастание мускулов” поэмы и т. д. (ср.: “... о мускульном сознании я говорю недаром, потому что в то время все движение и развитие поэмы для меня тесно соединилось с развитием мускульной системы. <...> ритмическое и постепенное нарастание мускулов должно было составлять ритм всей поэмы. С этим связана и ее основная идея, и тема” — III, 297). Таким образом, открытие новой формы, адекватной изменившему “чувству мира” и себя-в-мире, было для Блока неотрывно соединено с новыми попытками “воплощения” (отнюдь не метафорическими) на путях утверждения связи с миром. Безусловно, что смысл глагола “жить” раскрывался для него в духовном подвиге религиозного преображения: “О, я хочу безумно жить: // Все сущее — увековечить, // Безличное — вочеловечить, // Несбывшееся — воплотить!” (III, 85)¹³. Другое дело, что на путях жизненной реализации соловьевского наследия (не случайно Андрей Белый назвал Блока “первым конкретизатором философии Соловьева”¹⁴), при том, что из концепции Соловьева был усвоен метафизический дуализм и исключено ее важнейшее звено, а именно: связь Мировой души со сверхличным началом — Божественным Логосом, благодаря которому происходит воссоединение разделенного и раздробленного мирового бытия, Блока ожидала трагедия “невоплощенности”. В разделенности “земного” и “небесного”, абстрактного и чувственного, духовного и телесного и невозможности их “сведения” (т. е. преодоления антиномизма, осуществления “синтеза”, достижения катарсиса, духовного преображения) заключалась суть переживаемой поэтом религиозно-мистической трагедии.

Данное вступление не покажется избыточным, если вспомнить, что Г. Адамович в своей статье о Борисе Поплавском назвал Блока его “предшественником и отчасти учителем” и даже более того — определил некую трагическую цепь наследования, заметив: “Поплавский начинает с того, чем Блок кончил, прямо с «пятого акта» духовной драмы. Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло. «Что наша жизнь? Игра», и незачем насчет этого обольщаться” (Воспоминания. С. 15). Ни у кого не вызывала сомнения идущая от Блока линия поэтической преемственности Поплавского. И обнаженный лиризм его творчества, когда стирается

грань между литературой и дневником, и трагизм самих тем, с неизменным налетом разъедающей иронии, и “одурманивающая” музыкальная стихия, господствующая в его лирике, и поэтика “недосказанности”, “туманности”, и даже веяние “нездешней радости”, позволившее, в частности, Г. Иванову сравнить первый сборник Поплавского “Флаги” (1931) с впечатлениями от “Стихов о Прекрасной Даме” (Воспоминания. С. 159), — все свидетельствовало в пользу ученичества Поплавского. Ну а вышедшая уже после гибели поэта книга стихов “Снежный час” (1936) своим заглавием эмблематизировала творческое родство (ср. названия стихотворных сборников Блока “Снежная маска”, “Снежная ночь”, “Ночные часы”). К перечню преднамеренных / непреднамеренных сходжений можно добавить, например, использование Поплавским в статье “О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции” блоковского образа-символа “дух музыки” в полном “согласии” с источником (“...только погибающий согласуется с духом музыки”; “Я чувствую в этой эмиграции (представителях “парижской ноты”. — Н. Г.) согласие с духом музыки”) и цитаты из стихотворения Блока “Болотный попик”¹⁵. Все эти наблюдения дают представление только о внешних параметрах развертывающегося диалога с символистской традицией (в лице ее крупнейшего поэта), в то время как его глубинные слои остаются скрытыми. Что в данном случае имеется в виду?

Вероятно, психологический портрет Поплавского, нарисованный его современниками, поможет прояснить ситуацию. Предоставим им слово.

Г. Адамович: “Он все схватывал на лету, все с полуслова понимал, но был как-то беззащитен перед воздействием внешнего мира... Оттого трудно было определить: кто он? Что он? Чего он хочет? Куда идет? К чему придет? Его душа была как бы затоплена теми «волнами музыки», о которых любил говорить Блок. Он был, бесспорно, умен — в каждом отдельном разговоре. Но в целом ум его представлял собой какую-то песчинку на этих «волнах», несших его неизвестно в каком направлении. <...> Все несло, все стремительно летело куда-то в этом измученном и женственном создании...” (Воспоминания. С. 20).

Н. Берберова: “В нем была «божественная невнятица», чудесная образность видимого и слышимого, но какая-то необъяснимая жалость всегда вырастала во мне, когда я говорила с ним: человек без взгляда, человек без жеста, человек без голоса. Его видение мира было туманно, его видение себя было расплывчато. В стихах и — позже — в прозе он был свободнее, чем в жизни, хотя все же не свободен” (Там же. С. 31).

Н. Бердяев: “«Кто же я подлинный?» — восклицает он. <...> Он чувствует в себе борьбу жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти. <...> Он переживает двойную трагедию, трагедию внутреннюю, независимую от времени, и трагедию внешнего положения, связанную с временем, с несчастной жизнью в эмиграции <...> Б. Поплавский находится во власти вне его находящих сил, во власти рока. <...> Он вне обыденной жизни, вне земли с ее тяжкими обязанностями и, в сущности,

вне духа, он остается как бы в промежуточной астральной сфере. <...> Тот, кто лишен зоркости в отношении к реальности или смешивает ее с астральными снами, тот не способен к акту” (Там же. С. 152, 153).

Г. Газданов: “Смерть Поплавского — это не только то, что он ушел из жизни. Вместе с ним умолкла та последняя волна музыки, которую из всех своих современников слышал только он один. И еще: смерть Поплавского связана с неразрешимым вопросом последнего человеческого одиночества на земле. <...> В последние годы он иначе писал, чем раньше, как-то менее уверенно: он чувствовал, как глухнет вокруг него воздух. <...> И его литературная обреченность стала еще очевиднее, еще трагичнее: у него в жизни не было ничего, кроме искусства и холодного, невысказанного понимания того, что это никому не нужно. И вне искусства он не мог жить. И когда оно стало окончательно бессмысленно и невозможно, он умер” (Там же. С. 59, 60).

Созданному образу не противоречат дневниковые записи самого Поплавского, представляющие собой “человеческий документ” предельной искренности. Со страниц новой “исповеди сына века” встает образ человека, находящегося в непрекращающемся процессе самопознания, для которого проблема самоидентификации, усиленная положением поэта-эмигранта и возведенная в квадрат чувством отчужденности в самой эмигрантской среде, была связана с борьбой за жизнь “среди астральных снов”, с необходимостью обретения “формы” как единственного выхода из непросветленного хаоса. Развевать сновидческий кошмар и приблизить чудо пробуждения (т. е. “воплощения”) должен был духовный опыт интроспекции, соединенный с мистической практикой “восхождения” (молитвы, медитации, видения, открытие новых уровней реальности).

“Жизнь буквально остановилась. Сажу на диване и ни с места, тоска такая, что снова нужно будет лечь, часами бороться за жизнь среди астральных снов. Все сейчас невозможно, ни роман, ни чтение. Глубокий, основной протест всего существа: куда Ты меня завел? Лучше умереть” (Там же. С. 16).

“Странное дело! Целый день спал, то просыпаясь, то опять засыпая, в странном огненном оцепенении, среди духоты. Долгая бесплодная молитва, наполовину наяву, наполовину во сне” (Там же. С. 17).

“Долгие, белые дни без храбрости, без счастья, без сил, совершенно без благодати над недостроенными развалинами потерянной, недооцененной, небрежением проигранной, недоигранной внешней жизни, проклятие раскаленной дороги, свинец в руках и в сердце — аскеза <...> И вдруг страшно ослепительно, до страха внезапно раскрываются двери в глубине сердца, с той стороны двойной воронки и нестерпимая, невыносимая слава, оглушительные слезы счастья, присутствия, физического присутствия Бога, принадлежности, преданности, проданности, обреченности Богу...” (Там же. С. 45).

“Мучение безформенности, разносторонности, то самонадеяния, то самопрезрения. Но ведь иным форму дала жизнь <...>, а я по-прежнему киплю под страшным давлением, без темы, без аудитории, без жены, без страны, без друзей. И снова жизнь моя собирается куда-то в дорогу, возвращается в себя, отходит от реализации” (Там же. С. 97).

Ощущение пребывания между сном и явью (ср. блоковское: “ни сон, ни явь”, “ни здесь, ни там”, “...те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь”), отвращение от жизни, сменяемое неутоляемой жадной жить всем существом вплоть до изнурительных занятий спортом (“Занимаюсь метафизикой и боксом”) (ср. у Блока: “И отвращение от жизни, // И к ней безумная любовь...”, а также его увлечение гимнастикой и борьбой), оценка собственного творчества — “словесного рая” (у Блока: “рай моих словесных песен”) — как “бесплотного труда” (ср. блоковскую характеристику “второго тома” лирики: “полувоплощенные сны”) и субъективной лирики как “яда”, “отравы” (ср. суждения Блока о разъедающих душу “лирических ядах”), “метафизическая одержимость” в поисках возможности соединения с последней Реальностью (“роман с Богом”, отрицающий формы исторического христианства — Церковь) и сменяющие ее волны сомнения и скептицизма¹⁶, размышления о “нищете духа” как единственном пути к Богу¹⁷, наконец, понимание обреченности своей борьбы за благодать (“Бог звал меня, но я не отвечал...”) — вот та гамма чувств и переживаний Поплавского, которая дает понять близость умонастроения двух поэтов (важно отметить и сходство словесных формул, в которых запечатлевается поток переживаний). Близость эта рождена не столько общими психологическими и историческими предпосылками, формирующими определенный тип личности, сколько внутренним родством душ в глубинах их “тонкого” слоя.

Неудивительно, исходя из изложенных выше метафизических оснований, что Поплавским проблематизируются те же темы, над которыми неустанно размышлял Блок и стремился осуществить в акте утопического жизнетворчества. Такой проблемный статус приобретает у Поплавского развернутая Блоком в его “лирической трилогии” тема познания мира как пути “восхождения” по ступеням платоновского (точнее, “соловьевского”) Эроса (ср. запись разговора с Поплавским, приведенную его ближайшим другом Н. Татищевым: “Тайна, которую душа должна ежедневно открывать по-новому, можно выразить приблизительно так: истина и любовь это одно и то же” — Воспоминания. С. 112). В свое время на этот принцип, который можно было бы назвать “эротизацией наррации”, обратил внимание В. М. Жирмунский. “Путь поэта, — писал он о блоковской «трилогии вочеловечения», — намечается перед нами как путь познания жизни через любовь. Его крайние вехи — религиозная лирика «Стихов о Прекрасной Даме» и цыганские мотивы последних лет. <...> В смене символических образов возлюбленной в поэзии Блока запечатлены различные ступени этого внутреннего опыта”¹⁸.

В избранной перспективе исследования особое значение приобретает тот факт, что характерный для поэтов-символистов принцип выстраивания траектории своего духовного пути на собственных произведениях¹⁹ восходит в своих мифопоэтических истоках к тому типу биографической формы, которая известна как “платоновская” и в основе которой лежит архетип “жизненный путь ищущего истинного познания”²⁰. Путь этот есть эротическое восхождение к постижению трансцендентного. Судьба платоновского Эроса в символистской традиции известна. Наследуя эротико-эстетическую утопию Соловьева, символисты разделяют вместе с ней и его “жизненную драму” — драму эротики, связанной с платонизмом. Ибо платоновский Эрос, не зная личности, поклоняется лишь ее Образу (Вечной Женственности, Софии, Душе мира). “На этом пути, — как замечает Бердяев в работе «О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии)», — эротические иллюзии непреодолимы. Не иллюзией оказывается лишь божественная красота”²¹.

В незавершенной трилогии Поплавского представлен еще один вариант решения темы, связанной, с одной стороны, с толкованиями архетипа посвятельного нисхождения—восхождения, определившего мотивы европейского романа-фаустовианы, с другой — с метаморфозами символистского Эроса.

Метафизический роман Поплавского, повествующий о пути самопознающей души, соотносим с жанром “мистического путешествия”. Две части романа объединены образом героя (Васенька—Олег), который в сопровождении своего alter ego, люциферического двойника — Аполлона Безобразова (имя-оксюморон подчеркивает его двойственную демоническую природу) проходит путь становления и самопознания. Поскольку в своем замысле роман имел трехчастное построение, то можно предположить, опираясь на предшествующее изложение, что путь лирического героя мыслился автором в категориях “тезы—антитезы—синтеза”, тем более что заключительная часть “триптиха” своим названием “Апокалипсис Терезы” манифестировала как возможную тему мистического синтеза. Однако тот факт, что роман был не завершен “из-за смерти автора”, придает произведению Поплавского глубоко трагический личностный смысл, переключая его из пространства “творчества” в пространство “жизни”. Помня о духовных поисках автора — о его “романе с Богом” — и автобиографических коннотациях “диалоги” (ср. отзывы критики: “человеческий документ”, “документ современной души, русской молодой души в эмиграции”, “грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником начинала стираться” — Воспоминания. С. 150, 15), можно сказать, что мы имеем дело с тра-

гическим финалом символистской практики жизнестроения, когда чаяние “воплощения” на путях абсолютизации индивидуального мистического опыта оборачивается трагедией “развоплощения” — смертью автора и “концом романа” отнюдь не метафорическими...

Первая глава “дилогии” — “предшествующая искушению” — знакомит с ее героем — молодым человеком, попавшим в “парижское лето” и влачащим тоскливую жизнь нищего эмигранта. Он носит “детское” имя Васенька и не имеет в “чужом” мире (который предстает как “взрослый”, “грязный”, “сумеречный”) ориентиров для самоидентификации. Более того — он лишен “формы”, и эта аморфность заявляет о себе в специфических ощущениях собственного тела, в сознании неподлинности, “вторичности” своего бытового и интеллектуального существования, наконец, в избираемом типе поведения — имитации чужих форм, примеривании “масок”.

Обливаясь потом, вниз головой, почти без сознания, спускался я по огромной реке парижского лета.

Я разгружал вагоны, следил за мчащимися шестернями станков, истерическим движением опускал в кипящую воду сотни и сотни грязных ресторанных тарелок. <...> После этого я просто спал на скамейках и днем, когда знакомые уходили на работу, на их смятых отельных кроватях <...>

Я тщательно брился и причёсывался, как все нищие. В библиотеках я читал научные книги в дешевых изданиях, с идиотическими подчеркиваниями и замечаниями на полях. <...>

Я недавно приехал и только что расстался с семьей. Я сутулился, и вся моя внешность носила выражение какой-то трансцендентальной униженности, которую я не мог сбросить с себя, как кожную болезнь.

Я странствовал по городу и по знакомым. <...>

Волоча ноги, я ушел от родных; волоча мысли, я ушел от Бога, от достоинства и от свободы; волоча дни, я дождал до двадцати четырех лет.

В те годы платье не мне само мялось и оседало, пепел и крошки табаку покрывали его. Я редко мылся и любил спать не раздеваясь. Я жил в сумерках. В сумерках я просыпался на чужой перемятой кровати. Пил воду из отакана, пахнущего мылом, и долго смотрел на улицу, затягиваясь окурком брошенной хозяином папиросы.

<...> Я ел хлеб прямо на улице, не стяхивая даже с себя крошек.

Я читал подобранные с пола газеты.

Я гордо выступал с широко расстегнутой узкою и безволосою грудью и смотрел на проходящих отсутствующим и сонливым взглядом, похожим на превосходство. <...>

Я начинал принимать античные позы, то есть позы слабых и узкоплечих философов-стоиков, поразительные, вероятно, по своей откровенности благодаря особенностям римской одежды, не скрывающей телосложения... <...>

Душа моя искала чьего-то присутствия, которое окончательно освободит меня от стыда, от надежды и от страха... (С. 22, 24, 25).

Наконец, Васенькина “слабая душа” находит желаемую “защиту” — это Аполлон Безобразов, человек из “бездны”, для которого не было прошлого и будущего, а лишь метаисторическая бесконечность (*А он был где-то далеко-далеко, по ту сторону рассветов и закатов, где и время и вечность, и день и ночь. Озирис и Сет, и*

все живые, и все умершие, и все грядущие, и все надежды, и все голоса присутствуют вместе и никогда не расстаются и никогда не смолкают и откуда со слезами на глазах нисходят в жизнь — С. 25—26), человек со взглядом Джоконды²² и медузы Горгоны, “шутя воплощавшийся в своих грезах” и порождавший своих собственных воплощенных двойников. Он и становится проводником Васеньки (и его ищущей “формы” души) по аду современного города — расплавленному солнцем Парижу. Текст романа эксплицирует это сравнение, тематизируя тем самым архетип посвяtitельного пути героя (аналогичную функцию выполняют эпитафьи, предпосланные главам романа и образующие его особый паратекстуальный уровень).

Огромным, раскаленным, каменным пейзажем казался мир, одним из тех пейзажей Атласских гор, напоминающих ад, над которыми по воздуху проносился Симон-волхв. <...> подобно Дон Кихоту и Санчо Пансе, подобно Данте и Вергилию, подобно двум врагам, подобно двум приятелям, подобно двум банальным прохожим, или мы по безлюдным площадям и бульварам... (С. 25, 31).

Кульминацией блужданий по вечернему городу — посещение кафе, иллюзиона, спортивного зала, кинематографа, которые, являя дробящийся, мерцающий, эротизированный мир, предстают как демонические обслазны современности (ср. эпитафья к главе из книги “Зогар”: “Эта любовь к разнообразию и была причиной смерти Адама и всех его потомков” — С. 43), — становится оргийная сцена бала, описанная как дионисийское действо²³. Мотивы ритуального опьянения, экстатического танца, эротического возбуждения, наконец, мистического “преображения” как слияния двух разобренных в дольном мире мужской и женской “половин” и возвращения в довременной музыкальный космос пронизывают соответствующие фрагменты текста. Ср.: *бал, как лирическая гроза: охваченные дионисийским нетерпением, все толкаются и пьют, проливая вакховы дары; как раненные в оргическом сражении; странную глухотой разливается оккультная влага по отравленному организму; как бы из отдаления слышны пульсации музыкальной машины, ритмирующей танец; танцующие <...> имитируют цитерино действо; всеобщее танцевально-телесное братство охватывает добродушных; телесно-музыкальное согласие <...> динамического андрогината. О танец, <...> как любезно созерцать двух тобою преобразенных, двух самозабвенных, двух оторванных от антимузыкального хаоса окружающего, двух возвратившихся в ритм из цивилизации, в музыку действия из безмузычного мышления, ибо в начале мира была музыка (С. 58).*

В атмосфере всеобщего экстаза и происходит “явление” Терезы. Ее образ символизирует духовный аспект исканий героя (период “тезы”) и сознательно ориентирован на исторический прототип — св. Терезу Лизьскую (св. Тереза имени Младенца Иисуса) (1873—

1897), монахиню Кармелитского ордена, канонизированную католической церковью 17 мая 1925 г. Автобиография св. Терезы “Повесть об одной душе”²⁴, в которой она рассказывает о своем пути к Богу через опыт интуитивной веры — через Любовь к Иисусу, вдохновила Д. С. Мережковского на создание романа “Маленькая Тереза” (начало 1930-х—1941)²⁵, а для Гиппиус образ св. Терезы, к которому она не раз обращалась²⁶, был связан с темой Вечноженственного (ср. ее стихотворения “Тереза”, “Вечноженственное”, а также “Тереза, Тереза, Тереза, Тереза...”) и с концепцией мистической любви-влюбленности. Маленькую Терезу Мережковские почитали как провозвестницу будущего Царства Третьего Завета — Царство Святого Духа, когда в лоне Новой Вселенской Церкви благодать единения с Богом достигнет “Богосупружества”. Маленькая Тереза была для них земным воплощением Любви.

Поплавский, посетитель парижского салона “Зеленая лампа”, безусловно, знакомый с идеями Мережковских, предлагает свою интерпретацию мистического “делания” св. Терезы и свою “версию” ее жития (главы 6—9), весьма далекую от источника. Однако анализ этого семантического слоя не входит в задачу настоящей работы: он должен стать предметом самостоятельного исследования. Цель данного раздела статьи — выявление блоковского интертекста как смыслообразующего компонента “диалогии”.

Сцена появления Терезы на балу, структурно выделенная в отдельный фрагмент, буквально соткана из блоковских реминисценций. Интертекстом выступают стихотворение “Незнакомка” и лирическая драма под тем же названием. Им сопутствуют аллюзии и на другие произведения Блока, что в совокупности создает впечатление “рассеянности” символистского прототекста по всему текстуальному пространству романа. Уже на первых страницах, при описании парижского лета — хронотопа начальных глав романа — задан реминисцентный ряд, отсылающий к первым строфам “Незнакомки”: лето *величественно раскрывается над флагами общественных зданий, над мясистой зеленью бульваров и над пылью и тропательным безвкусием загородных дач* (С. 21, 22; здесь и далее выделено мною. — Н. Г.) (ср.: *Вдали, над пылью переулочной, // Над скукой загородных дач* и повторение предлога *над* в 1-й, 2-й и 4-й строфах). Анализируемый фрагмент начинается со слов *в этот час* (у Блока: *И каждый вечер в час назначенный*), которые трижды повторены на протяжении одного периода, рефрен маркирован глаголом *повторяю* в функции метаописания (принцип повтора, питаемый мифопоэтической энергией “припоминания”, лежит в основе композиционной структуры стихотворения Блока и даже перерастает границы текста: известен “вариант” “Незнакомки” — стихотворение “Там дамы щеголяют модами...”). Лексико-

семантическое пространство периода составляют слова, отсылающие к лирической ситуации блоковской “Незнакомки”:

В этот час, когда алкогольные пары смутили самые ясные головы, развеселили самых молчаливых и мгновенно пьяною грустью окутали сердца <...> в этот час, когда никто уже не разбирается ни в стаканах, ни в пластинках, но важно <...>, чтобы сон бала не прерывался, хотя он становился все тяжелее и темнее, в час этот, повторяю, когда никто, кроме случайных пьяниц, не встречал проходящих <...> появилось новое лицо и смущенно, но вместе с тем естественно <...> уселось на диван (С. 69, 70).

После описания внешности Терезы — *русской девушки с французским именем*, в которой подчеркнуты черты необычайности, странности, смутности (*смутные глаза незнакомки*), тексту постепенно задается травестийная парадигма: Тереза неумело закуривает брошенную кем-то сигарету, кашляя от дыма, Васенька “в пьяном энтузиазме” “бросается” на освободившееся рядом с Терезой место, “больно отбив себе ягодицы” и “алкоголически неучтиво” уставившись на нее. Начало диалога вновь маркируется метаописанием: *Что вы смеетесь, — сказал я, пародируя что-то* (С. 71). А пародируется не только ставшая хрестоматийной реплика из гоголевского “Ревизора”, но и сцены-“видения” (в кабачке, в гостиной) из драмы “Незнакомка”, главные персонажи которой — захмелевший поэт, поклоняющийся Прекрасной Даме (явная автопародия), и Незнакомка, которая зовет себя Марией, а Хозяйка гостиной — Мэри — и в которой, по мнению последней, “есть некоторая эксцентричность”. Да и, собственно, сама символистская идея “нисхождения” Вечной Женственности в мир карнавализуется, причем переживание “утраты” передается со всеми эффектами оплакивания и самоуничужения. Теперь мир, в который “сходит” Она, — это мир нищей эмигрантской богемы. У парижского поэта Васеньки небритое лицо, он допивает вино из чужого стакана, его пьяное нутро содрогается в конвульсиях, и, придя в себя в ватерклозете, он рыдает, прижавшись к черной шубе из жеребенка, в которую не по сезону одета Тереза. И Тереза, вовлеченная в стихию безудержного разгула, *падает, но не в обморок, <...> а так, на колени, без сил и смертельно пьяная, дошедшая до предела опустошения...* (С. 75).

Однако при всей травестийной смещенности сцены главный символистский принцип взаимообращенности двух миров не утрачивается: он находит для себя опору — “сквозит” — в цитатно-реминисцентном слое текста, что и задает ту самую “вертикаль”, которая определяет путь “восхождения”. В активном контексте блоковских реминисценций очевидно, что образ Терезы соотнесен с миром Вечно-Женственного, сохраняющим для окружающих свою бессознательно-притягательную силу. Ее полное имя — *Вера-Тереза*, она поет *что-то на неведомом языке, <...> дивно журуя свои*

туманные глаза. Все рвутся к ней, как к Сольвейг, спустившейся с гор, подземные гномы, не знающие солнечного пути. Далее, после сравнения с героиней драматической поэмы Ибсена “Пер Гюнт”, образом которой были навеяны два стихотворения Блока (“Сольвейг” и “Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!..”) и который стоял в ряду образных номинаций Прекрасной Дамы, Тереза уже непосредственно именуется Сольвейг, затем Ингрид, Вера, Весна, что настойчиво отсылает как к соответствующим текстам Блока, так и к самому приему символического обозначения лирической героини и актуализации переносных значений в именах собственных.

О Сольвейг! Ты к узкой и слабой груди прижимала случайного друга, что вьюга отнимет, что минет, как вьюга. О Ингрид! О Сольвейг! О Вера, Тереза, Весна (С. 73).

Ср. у Блока помимо уже отмеченного “текста Сольвейг” стихотворение “На смерть Коммиссаржевской”, его заключенную строфу: *Пускай хоть в небе — Вера с нами. // <...> там она — // Развернутые ветром знамя, // Обетованная весна, а также стихотворение Гиппиус “Вечноженственное”: О, ведомы мне земные // Все твои имена: // Сольвейг, Тереза, Мария... // Все они — ты Одна²⁷.*

Блоковская атмосфера во вставном драматизированном фрагменте-интермедии создается перемежающимися голосами-партиями (голос Веры, голос Аполлона Безобразова и Голос из музыки, ср. “Голос из хора” и “наплывы” голосов в лирических драмах Блока), употреблением концептов *вьюга, сумрак, сияние, неизбежно, снег, тень, кружится, лучи, мир Твой, свет Твой, день последний, холодный и серый* и других, влекущих за собой целый ряд мифопоэтических ассоциаций и уподоблений. Кульминацией данного фрагмента становится видение Ингрид (Веры-Терезы), проходящей *то далеко, то близко <...> по сферам и временам (С. 74)*, манифестирующее идею Вечной Женственности как всеобъемлющего космического начала (ср. в драме “Незнакомка” описание камеи и слова Поэта: *Вечная сказка. Это — Она — Мироправительница. Она держит жезл и повелевает миром. Все мы очарованы ею. <...> Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны Ее очарованию. Вот она кружит свой процветающий жезл. Вот Она кружит меня... И я кружусь с Нею... — IV, 78, 79)²⁸.*

Повествование вновь возвращается к “реальной” картине бала, к его трагическому финалу, когда Тереза, опьянев, *валится на колени* и Аполлон Безобразов *подымает ее с земли и, окруженный ошалелыми, советующими, икающими и кричащими наперебой, уносит из зала.* Характерно, что “граница” сцены бала четко означена прямой аллюзией на “Незнакомку”: после исчезновения Терезы в зале слышен шум начинающейся драки и *дикий, пьяный, женский визг...*

Помимо репрезентации самого цитатного пласта в романе Поплавского содержится и автометаописание принципов работы с “чужим словом”. Особо значим тот факт, что слово это — блоковское.

...не весь ли Пруст заключен в одной своей бесконечной фразе со множеством придаточных предложений, и не вся ли душа писателя — в известной перестановке прилагательного, в одном описании единого сумрачного утра? (С. 132).

Энигматический фрагмент без особого труда поддается дешифровке, стоит только воспользоваться соответствующим ключом. *Душа писателя* — это название статьи Блока 1909 г., в которой сформулированы такие основополагающие для его поэтической идеологии концепты, как *чувство пути, знание своего ритма, музыка мирового оркестра*. Описание *сумрачного утра* отсылает к стихотворению “Седое утро”, эпиграфом к которому Блок взял первую строку из известного романса на слова И. С. Тургенева “Утро туманное, утро седое...”, а инверсия — *перестановка прилагательного* — не требует комментариев по причине своей очевидности. Кстати, этим же приемом воспользовался сам Поплавский, заставив Веру-Терезу говорить блоковским аллюзиями с характерной инверсией: *Мы говорим в преисподнем огне. День последний, холодный и серый, скоро встанет в разбитом окне* (С. 73; ср. названия стихотворений у Блока: “Последний день” и “Холодный день”).

Анализ блоковского интертекста (“чужого слова”) открывает возможность движения в область авторского понимания художественного творчества как платоновского анамнезиса — памяти-припоминания, что тематизируется в контексте размышлений (характерно, что уже от первого лица) о богатстве интуитивного дара Терезы, которой, казалось, было *тысячу лет: Читала ли она книги? Не знаю, ибо я не запомнил ее с книгой. Хотя она все знала, все понимала, думаю, все предчувствовала с чужих слов, со слов о чужих словах* (С. 132). Таким образом, индивидуальное творческое сознание оказывается соприродно чувству интуиции и, так же как оно, живет энергией априорного знания и “повторения”.

Вовлеченный в круг сверхчувственного влияния Терезы и переживая спиритуализированную влюбленность в нее, герой романа вместе с Аполлоном Безобразовым оказывается среди членов “мистического братства”, где знакомится с Тихоном Богомиловым, шофером такси (“водителем”), сыном сектантского начетчика, любителем старинной мистической литературы, и со знатоком средневековой философии, не случайно прозванным Аверроэсом, занимающимся опытами по трансмутации растений в своей алхимической лаборатории. В романе каждому из этих персонажей отведена своя особая символично-ознаменованная роль: каждый раскрывает перед “испытуемым” свой образ духовного пути. Выбор героя кажется неожиданным, однако он намечает векторы

дальнейшего процесса самоидентификации — путь “домой с небес”. После ухода Терезы в кармелитский монастырь — поступка, воспринятого Васенькой как “метафизическая измена”, единственным спасением от губельного шага отчаяния становится для него “земляная вера” Тихона Богомилова, прочувствованная в “крестьянской умудренности” исполняемой им на губной гармонике мелодии “бесконечно-незлобивой православной песни” “Во субботу, день ненастный...”. Под звуки этой мелодии герой и пробуждается к жизни, готовый к “нисхождению” в мир, о котором Аполлон Безобразов говорил как о *греховном сне Бога*.

Следующая часть “дилогии” — “Домой с небес” — разворачивается как “антитеза” духовного пути героя, который после прохождения “испытания” в мистическом “раю друзей” получает в свои тридцать лет новое, “взрослое” имя Олег (не случайно это имя, лишенное “уменьшительных” дериватов). Спиритуализированная чувственность и непроявленный душевный Эрос “тезы” (любовь к “неземной” Терезе) сменяются познанием духовного в своем инобытии — в телесном. При этом, как подчеркнуто автором повествователем, этот путь “нисхождения” не есть реализация гностической мифологии “падения в материю”, а “откровение о воплощении, об объективном раскрытии духа” (С. 207—208). Гегелевская формула не однажды повторяется в романе, приобретая для героя, “изголодавшегося по золотой реальности в богословской печали Лафорга и Пруста”, провиденциальный смысл в его движении от мистической созерцательности к реабилитации телесного в разных его проявлениях.

Когда-то Олег чуть не задохнулся от удивления-благодарности, прочтя у Гегеля, что тело есть воплощенная, явная, реализованная душа: значит, не обуза, не завеса, а совершенство и роскошь творения <...> тело плывущее, тело танцующее, тело любящее, со сжатými зубами, уже не хранящее, не берегущее себя, счастливо, злобно хранящее, борющееся, побеждающее... (С. 242).

Первое прикосновение к жизни происходит на морском берегу в Лаванду, куда удалился Олег вместе с Аполлоном Безобразовым. Этот отъезд становится для героя символическим жестом разрыва с прошлым и с тем незрелым невротическим “я”, которое не давало ему “ни принять жизнь, ни вступить в нее”. Олег *вдруг открыл в себе другое существо — земное, телесное*, которое настойчиво звало его “прочь от этой теплой, дождливой, городской боли <...> к дикому, грубому, горячему морю, к диким, грубым, горячим, безысходно красивым женщинам на песке...”. В плане осмысления текстуальной стратегии романа следует отметить, что эта часть “дилогии” с самого начала манифестирует тему “телесности”. В фокус зрения повествователя настойчиво попадают тела — спящие, любящие, кричащие; появляется зеркало, в котором герой рассматривает собственное отражение, фиксируя внимание на своем “мускульном” облике (здесь

вполне уместно вспомнить выделенную Ж. Лаканом “стадию зеркала”, которая появляется в инфантильном опыте как знак того, что ребенок начинает опознавать себя в качестве отдельно существующего в мире тела). Более того, сам текст репродуцирует “телесную” парадигму понимания, будучи насыщен соответствующими тропами: *солнце освещало спящие тела, оттопыренные губы <...> отдавленные руки, раскоряченные тела; солнце размножалось на улице: дыхание универсального моря телесно сексуальной музыки: чудовище подавленной сексуальности* (Аполлон Безобразов о себе); *запах разлитой жизненной силы* и т. д.

В жажде раскрытия тайны “воплощения” Олег начинает пристально вглядываться в формы мира, осязать поверхность предметов, ощущать их вес и тепло, т. е. делать их существующими. Процесс становления “я” раскрывается в первую очередь как осознание пространственности собственного тела, его тактильной поверхности — кожи, которая есть граница жизни, отделяющая внутреннее от внешнего и хранящая их единство, где внутреннее измерение человеческого существования соединяется с внешним.

И снова постигаешь ты, что сущность всех вещей находится на самой их поверхности, не за вещами <...> Раскрой ладонь и поцелуй ее. Не внутри между костями и кровью раскрывается тело, а в золотой откровенности своей, в коже. Кожа есть откровение тела, усталости, счастья, здоровья, страха, порока, возжелания, и нет ничего глубже кожи. Целуй горячую кожу земли, гладь ее, нюхай и пробуй на вкус, не под кожей, а в ее обязанности раскрывается, дышит душа земли, и нет ничего глубже поверхности (С. 209).

Возвращение “домой с небес” (это выражение становится ключевым в опыте рефлексивного самоанализа героя и проходит рефреном через всю вторую часть “диалогии”) неотделимо от осознания радости физического бытия, от счастья обладания собственным телом, ибо через него переживается ощущение близости с собой и с миром.

О счастье чистого физического бытия, вырвавшегося на свободу, счастье усилия, счастье зеленого шума, счастье податливости водной стихии <...> О счастье руки <...> дерущейся с водой <...> О счастье ступни, уставшей делать чечетку и как попало гребущей воду... О счастье лица и смешное несчастье глаз, которые ест соль... (С. 205).

Такой почти первобытный гимн природным стихиям и человеческому телу звучит во второй главе романа. Теперь Олегу, вовлеченному в процесс познания мира и себя-в-мире, перестает быть нужен Аполлон Безобразов, он становится скучен и неинтересен, этот метафизик, “самый поверхностный человек в мироздании, потому что жажда и боль — его глубина” (С. 209), а он лишен ощущения боли.

Выбор героем (не следует забывать, что это герой автобиографический) именно такой программы жизненного существования можно объяснить, во-первых, утратой знаков социальной и лич-

ностной идентификации в ситуации вынужденной эмиграции, во-вторых, — особенностями его душевно-духовного склада, не дающими личности возможности до конца “воплотиться” и выйти из пребывания в “междумирии”, прервав “сон бытия” (о чем говорилось выше в связи с психологической характеристикой автора романа). В таком случае проблема телесного опыта обретает двойную актуализацию: как путь к “вочеловечению”, “воплощению” и как сохранение единственного знака “самости”, последнего прибежища “я” для человека, утратившего родину, социальный статус, язык, личностные связи.

Один, один, о́дин. Свободен, как лев в пустыне, лев-вегетарианец, но кто он... Студент... Нет, Олег провалился на первом же экзамене <...> Писатель... Да, в мечтах, в дневниках, в отрывках <...> Монах с грязными ногами и наодколоненной головой. Пролетарий, нет, безработный, буржуй, нет, нищий идеолог буржуазии... Бездельник... Нет, Олег целый день занят чем-то... Философ... Но ведь он ни единой книги не дочитал до конца... Дурак... Нет, потому что ему всегда казалось, что это он сам мог написать... Никто... Ничто... Никакого народа... Никакого социального происхождения, политической партии, вероисповедания... И вместе с тем какая неповторимо русская морда с бесформенным носом, одутловатыми щеками, толстыми губами... Но вдруг нос становится тоньше, губы уже, и саркастический, спокойный, презрительный аполлон-безобразовский свет падает на лицо. Что-то дьявольское, дальше, монастырское, небожительское просвечивает сквозь него (С. 269).

Оторвавшись от семьи, народа, истории, Олег стремительно полетел в то чистое отсутствие, из которого Бог пытался вначале сотворить небо и землю, но не смог окончательно преодолеть его в его средоточии, и вот сперва от боли, а потом сатанинским ослепительным мужеством аскезы оно сбросило с себя, проснулось вдруг от всех форм неба и земли... Олег теперь чувствует, видит телом, мимирует всю музыку творения, все горы, спящие на солнце, как складки на его лице... (С. 249).

Следующей ступенью в познании мира героем романа и в открытии им новых возможностей для самоидентификации становится телесный Эрос. В хронотопе романа его женские персонажи (Таня и Катя) призваны символизировать разные формы эротического познания и, будучи антитетически противопоставлены “миру Терезы”, включены в поток переживаний героем своего телесного опыта. Этот опыт постоянно соотносится им с опытом духовным (не случайно образ Терезы “сквозит” почти во всех эротических эпизодах романа). Ведь в конечном счете рефлексия героя направлена на осмысление тех духовных превращений, которые претерпевают чувственные импульсы человеческого опыта в своем движении от внешнего к внутреннему.

Символическое и телесное находятся в состоянии постоянного взаимопроникновения, создавая напряжение как на уровне экзистенциального содержания романа, так и на уровне языка романного повествования. Что в данном случае имеется в виду? Во-первых, буквальная проекция символического в телесное — позиция, приятие которой вызвано абсолютным недоверием к любым идеологическим конструкциям, чему способствовал такой со-

циальный ожог, как революция, и ее “метафизические” последствия (в том числе и метания между разными мистическими школами и религиозными учениями). В такой ситуации “мое тело” оказывается единственным достоверным свидетелем о мире и о его духовной наполненности.

...никакого локального возбуждения Олегово тело вообще не слушалось. “Странный человек, — когда-то писала Тая в своем дневнике, — возбуждается от смеха, от счастья, от разговоров и даже от собственных слез”. И действительно, желание поцеловать, погладить, оцупать, совокупиться рождалось у Олега вокруг какой-то таинственной игры счастливого музыкального сговора <...> Так, удачно сказанная фраза, какое-нибудь правильно, реально, выпукло выраженное, отвлеченное ощущение вызывали мгновенную благодарность, и вспышка восхищения, следующая за ней, вдруг мгновенно перерождалась в дикое желание поцелуев и физического обладания, утренняя же грубость вдруг отчуждала физически (С. 316).

Во-вторых, тело, телесное приобретают символический характер как средоточие национального и в процессе поиска героем собственной идентичности вырастают в навязчивый кошмар. Женское тело вызывает у Олега целый поток ассоциаций с русским пейзажем (Танино тело пахнет чуть уловимым женским запахом, похожим на запах сена, которым пахла она вся, кусок высокохолмной и горькой от своего здоровья русской почвы среди ледяного ада мертвых, вымученных и трупоподобных белых тел) и ностальгические воспоминания (*...Катя лежала у него на коленях, сама устроившись, сама уткнувшись лицом в его черный свитер собачьим, русским, родным жестом, который так любил Олег, и снова ему захотелось в Россию <...> и он чувствовал себя русским всклокоченным студентом с противоречивыми убеждениями. И было что-то в их молчаливом сидении в чужом гостиничном номере чуждой страны от сивевы русского леса, от несказанной грусти позднего вечера в Сокольниках и т. д.*), женские слезы — чувство метафизической вины перед родиной (*Какая-то страшная, абсолютно наивная его неправота перед жизнью, Катей и Россией раскрылась вдруг в стихийном, чавкающем дачном шуме ее слез...*). Этот российский фантазм проецируется на все окружающее, вырастая в **фантазм ландшафтной телесности** (не случайно этот психологический феномен связан именно с Катей, олицетворяющей “земное”, “нутряное” начало).

Ах, Катя, Катя, домой с небес, из раскаленного ада святости, жестокости, спорта и книг — на землю, в смирение труда, усталости и физической любви... Ах, Катя, как скучает дьявол-подвижник на своих Вавилонских горах о земле, о траве и о белой круглой тяжелой груди своей родины (С. 245).

Чувственный Эрос разлит в мире, он заявляет о себе “голосами” (Камни, Катя во сне, Олег во сне, восковая фигура Айседоры Дункан в паноптикуме, Боги древних мистерий), и ситуация человеческого непонимания рождается из разного восприятия телесности, точнее, из той меры чувственного и духовного, какая нужна

личности для раскрытия своего “я” в опыте тела. Для Олега, очень тонко ощущающего грань между этими сферами, процесс эротического познания разворачивается в постоянном восхождении—нисхождении.

...помнил он, как его поразили изумительные стихи Льва Савинкова “Под ногами шумела солома, ты, смесь, повернулась ко мне. Мы построим себе два дома, здесь один, другой в вышине”. Олег в точности никогда не знал, какой из них строится раньше, но оба были ему необходимы, когда, как атлетический ангел, пробуящий новые крылья, жизнь его с головокружительной быстротой путешествовали с неба на землю и с земли на небо <...> Хотя он как бы сделан был природой нарочно для этого, ему почти никогда не удавалось жить физически с человеком, не омрачаясь сердцем <...> Едва равновесие нарушалось, едва физического становилось хоть на копейку больше, чем морального, боль с умопомрачительной аптекарской точностью, как нож, поворачивалась в сердце (С. 316).

Наконец, нужно заметить, что и сам текст организован по принципу восхождения—нисхождения: стихи и проза перетекают друг в друга, проза вдруг обретает стихотворный размер и ритм, цыганская романсная стихия, вновь напоминающая о лирике Блока²⁹, органично сменяет метафизические размышления и напряженную интроспекцию внутренних монологов, французская речь, переданная с ошибками, врывается как цитата, напоминая о своей “чужести” (ср. с. 244, 316, 324, 312, 328 и др.).

Однако при всей важности для героя романа обретения опыта тела в процессе осознания собственной идентичности и при всем его стремлении одухотворить чувственное он не может выйти за пределы онтологического антиномизма духовного и телесного и обрести чаемое “воплощение” через переживание—обретение “нераздельности” и “неслиянности” духовно-телесного. С Катей, постигая полноту чувственного Эроса, Олег, оказывается, лишь “тщательно притворялся человеком” (С. 289), с Таней, “физически” ее “обожая” и, казалось бы, уже предчувствуя претворение тела в плоть (С. 295), вдруг становился одержим ненавистью к “сексуальному бытию”, воспринимаемому как “метафизическое унижение”. И в том, и в другом случае финал эротических встреч одинаков:

Овладев Катей, он как бы освободился от нее, ее тяжелое прекрасное молодое тело лежало где-то далеко, как мраморное на снегу. Его и Танино тело были для него как два трупа в анатомическом театре...

Его презревшая тело душа жаждет мистической любви к Терезе. И снова Тереза, широкоплечая, худая, с огромными совыими серыми глазами, прошла перед ним, ах, если бы хоть поцеловать эти глаза, отдал бы и Катю, и Таню, и едва ли не жизнь в придачу (С. 279).

Чем же завершается для героя романа его путь “домой с небес”? В заключительной главе повествования саморефлексия героя сосредоточена на перипетиях его “романа с Богом”, под знаком которого он осмысливает свой эротический опыт. Не умея, по его собственному признанию, “вносить Бога в любовь”, умея “любить

только в отпадении от Бога” и свое “бегство от Бога в любовь” оценивая как измену, Олег в конце концов выбирает путь аскетической, “ангельской любви”, любви—обреченности Богу. Окружающий мир вновь предстает как “сон бытия”, бесконечное колесо быwania, и пережитый опыт личностной идентификации в этой принципиально аперсоналистской картине мира аннигилируется — он растворяется в потоке вечного становления. Изменяются и сами знаки идентичности, точнее, они исчезают, ибо речь опять идет о бытии “получеловека”, и этот удел принимается героем как судьба.

...ты не католик и не художник, не поэт и не писатель, ибо все это для тебя суррогаты твоей аскезы; ты религиозный уникум, но религиозность твоя демонична и неблагоприятна, tu es un damné, un monstre, un hors-la-loi, grandiose et archaïque, mais prends ton parti de toi-même et gravis ton chemin avec une folle obstination de semihumain [ты проклят, ты чудовище, ты человек вне закона, величественный и старомодный, но смиришься с самим собой и иди своим путем с отчаянным упорством получеловека (франц.)] (С. 336).

Характерно, что выбор новой стратегии существования осознается героем как результат личностной (социальной, творческой, духовной и прочей) не востребованности в условиях эмиграции, а последняя — как “испытание”, уготованное духу.

Подумай только... Выдержал ли бы твой дух иную судьбу, иную жизнь, построенную не на сплошном отказе от воплощения, проявления—реализации, не на шомаже, непечальности, нищете, эмиграции, а на знаменитости, счастье, деньгах и власти.. <...> Если бы революции не случилось, ты был бы сейчас, в тридцать один год, старый, растраченный, исписавшийся человек, и ничего не было бы в тебе напряженного, аскетического, электрического, удобного Богу... Дух, как электрическая туча, вечно не реял бы над твоей пустыней... (С. 338).

“Звезда самоубийства и звезда подвижничества” — такие путеводные знаки, знаки великих мистиков-аскетов — “ослепительных девственников неподкупности” — открываются теперь герою, отрекающемуся от земли, от тела, от Эроса, от жизни. И на вопрос искусителя Аполлона Безобразова, который вновь появляется в финале романа, удалось ли путешествие “домой с небес”, Олег отвечает: “Земля не приняла меня”. И в то же время обратного пути на “небо” для познавшего “землю” нет, ибо для героя нет теперь “ни неба, ни земли, а великая нищета, полная тишина абсолютной ночи...” (С. 339). Отказ от телесного и от жизни в полноте ее духовно-телесных проявлений есть отказ от “воплощения”, а значит — “развоплощение”, небытие. Однако в общем смысловом контексте романа может найти свое место и другой интерпретационный ход: “развоплощение” и спиритуализация как снятие законов тела и выход в иные измерения реальности.

Темною ночью, о счастье, о радость, никем не замеченная душа вышла из дому, о счастье, о радость, навстречу своему жениху... (С. 339).

¹ *Поплавский Б.* Домой с небес: Романы / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. Л. Аллена. СПб.: Логос; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Предисл. Л. Аллена; Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб.: Логос; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. Далее в тексте: Воспоминания, с указанием страницы.

³ *Поплавский Б.* 1) Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М.: Христианское изд-во, 1996; 2) Покушение с негодными средствами: Неизвестные стихотворения, письма к И. М. Здановичу / Сост. и предисл. Р. Гейро. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1997.

⁴ *Соловьев Вл.* Смысл любви // *Соловьев Вл.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 534.

⁵ Там же. С. 535.

⁶ *Szilárd L.* Блок, Ахматова и другие (к диалогу поколений) // *Russica Romana*. 1996. Vol. 3. P. 253.

⁷ См., например: *Флоренский П.* О Блоке // Лит. учеба. 1990. № 6. С. 93—103; *Прот. Георгий Флоровский.* Пути русского богословия. Paris, 1983. С. 469.

⁸ О полемике в символистских кругах в связи с выходом книги Блока "Нечаянная Радость" см.: *Лавров А. В., Мицк З. Г.* О втором томе лирики Блока // *Блок А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 538—541. Ср. замечание Вяч. Иванова, высказанное им в письме к Блоку: "Опять чувствую <...> опасность, прозревая и страстно влюбляясь в женскую стихию темной русской души, отдать ей свое мужское, не осверхличив его светом Христовым <...> Но Вы, как всегда, едва ли поймете меня до конца" (Из переписки А. Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева // *Известия АН СССР. Сер. лит-ры и языка.* 1982. Т. 41, № 2. С. 168).

⁹ *Андреев Д.* Роза мира: Метафилософия истории. М., 1991. Глава 5. Падение вестника.

¹⁰ Ср., например, признание Блока в письме к Андрею Белому от 15—17 августа 1907 г.: "Драма моего мирозозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — лирик. Быть лириком — жутко и весело. За жутью и весельем таятся бездна. Куда можно полететь — и ничего не останется. Веселье и жуть — сонное покрывало. Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала, не был бы руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя оуша, — я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение" (VIII, 199).

¹¹ *Гиппиус З.* Мой лунный друг // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 143.

¹² *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 488—489.

¹³ Об идее преображения мира у Блока см. серию статей В. Н. Быстрова в сб.: *Литература и история.* СПб., 1992. Вып. 1: СПб., 1997. Вып. 2. С. 217—250 (продолжение).

¹⁴ См.: Речь Андрея Белого на вечере памяти Блока 26 сентября 1921 г.: *Лит. наследство.* М., 1987. Т. 92, кн. 4. С. 766.

¹⁵ Числа. 1930. № 2/3. С. 310, 311.

¹⁶ О скептицизме Блока см.: *Грякалова Н. Ю.* "Мой скепсис — суть моей жизни..." (О стихотворении А. Блока "Никто не умирал. Никто не кончил жить...") // *Рус. литература.* 1994. № 2. С. 124—135.

¹⁷ Ср., например, финал стихотворения Блока "Вот Он — Христос, в цепях и розах...": *И не постигнешь синего Ока, // Пока не станешь сам, как стезя... // Пока такой же нищий не будешь, // Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг, // Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь, // И не поблекнешь, как мертвый знак,* рассуждения о "нищих духом" в статье "Безвременье".

¹⁸ *Жирмунский В. М.* Поэзия Александра Блока // *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 195.

¹⁹ Ср. в этой связи замечание Андрея Белого в предисловии к сборнику стихотворений 1923 г.: “Я постарался объединить стихи в циклы и расположить эти циклы в их взаимной последовательности, так, чтобы все, здесь собранное, явило вид стройного древа: поэмы души, поэтической идеологии. Все, мной написанное, роман в стихах: содержание же романа — *мое искание правды*, с его достижениями и падениями. Пусть читатель откроет сам содержание моего романа” (*Белый Андрей*. Стихотворения. Берлин; Пб.; М., 1923. С. 9).

²⁰ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 281.

²¹ Цит. по: *Бердяев Н. А.* Эрос и личность: Философия пола и любви. М., 1989. С. 122.

²² О двойственности образа Джоконды в восприятии символистов см.: *Грякалова Н. Ю.* Об одной реминисценции у А. Блока (“Мона Лиза” Леонардо да Винчи) // Рус. литература. 1987. № 2. С. 212—216.

²³ Описанный Поплавским бал имеет и реальные коннотации: в 1929 г. им был написан “сценарий” “Бала Жюль Верна” для задуманного И. Зданевичем авангардистского “перформенса” в честь столетия со дня рождения писателя-фантаста. Текст опубликован Р. Гейро в кн.: *Поплавский Б.* Покушение с негодными средствами. С. 22—23.

²⁴ *Св. Тереза имени Младенца Иисуса.* Повесть об одной душе. Брюссель, б. г.

²⁵ *Мережковский Д. С.* Испанские мистики. Маленькая Тереза / Под ред. Т. Пахмусс. Брюссель, 1988.

²⁶ См. предисловие Т. Пахмусс к публикации текста “Маленькая Тереза”: Там же. С. 299—311.

²⁷ *Гиппиус З.* Соч.: Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 231.

²⁸ См.: *Безродный М. В.* Образ камеи у Блока (из комментария к драме “Незнакомка”) // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 165—166.

²⁹ Ср., например, следующий фрагмент романа “Домой с небес”: *Темно; огней не зажигали, а над туманною водой цыганский голос пел: “Едва ль мы снова встретимся с тобой! Как быстро тяжестью счастливой вино по жилам разлилось, глухим цыганским переливом мгновенье счастья пронеслось”. “В скольженьи танца, в ритме спешном печаль забывши до утра, кто ты, случайный друг и нежный? Как холодны твои уста! Еще не смея, не решаясь, над неподвижною рекой лицо склоняется, касаясь виска горячею щекой. И снова вместе жизни холод вином тяжелым победив, плывет душа в волнах тяжелых вина, печали и любви”. <...> Олег и Катя плыли в одно мгновение, отчалив от берега жизни в темное море цыганской музыки. Мчались печальные дни, как несчетные снежные тени, снова встретились в бездне они, в бездне холода сна и забот. В шуме, музыка, мчишь и звени, воздух полнится сумрачным пением...* (С. 324).